

[Espais
escrits]

BARCELONA DEL PATRIMONI LITERARI CATALÀ

Literatura, territori i identitat

*La gestió del patrimoni
literari a debat*

Sumari

Pròleg	5
ANNA AGUILÓ I MIQUEL	
Sobre la literatura i la dinamització de l'entorn	11
JOAQUIM MOLAS	
Memòria: cosmos i paisatge	17
EMILI TEIXIDOR	
La literatura i les eines d'articulació simbòlica	39
JOAN RAMON RESINA	
Simbologia literària del territori	57
MARIÀNGELA VILALLONGA	
Territori, llengua, literatura, identitat	71
JOAN F. MIRA	
Nous paisatges de la literatura	83
M. CARME MONTANER	
La construcció d'un imaginari literari	89
VINYET PANYELLA / FRANCESCA ROMANA UCCELLA / ÀLEX SUSANNA / DAMIÀ PONS	
La memòria com a recurs	119
ÒSCAR PUJOL	
Notes sobre memòria col·lectiva i identitat literària	127
JULIÀ DE JÒDAR	
Patrimonialitzar els espais? Primeres reflexions	145
CARME TORRENTS / PEREJAUME	

Excepte en els casos específicament previstos per la Llei, qualsevol reproducció, distribució, comunicació pública o transformació d'aquesta obra només pot ser realitzada amb l'autorització dels titulars dels drets que s'indiquen en els crèdits. Dirigiu-vos a l'editor si desitgeu obtenir autorització per efectuar-les. Si necessita fotocopiar o escanejar un fragment d'aquesta obra dirigiu-vos a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org).

Edita: Curbet Edicions
Desembre 2011

Producció: Curbet Edicions
ISBN: 978-978-84-939504-3-9
© *d'aquesta edició:* Espais Escrits. Xarxa del Patrimoni Literari Català
© *del text:* dels autors

Curbet Edicions
Ronda Pare Claret, 14
17002 Girona
Tel. 972 20 00 84 / Fax 972 20 05 70
edicions@curbetcg.com – www.cgedicions.cat

Imprès a: Catalunya
Dipòsit legal:

Un museu sobre Catalunya obert al món	163
JUSÈP BOYA I BUSQUET	
A la recerca d'un model europeu de xarxes de patrimoni literari	183
CARLOTA TORRENTS	
Mediació cultural i rigor científic	199
FRANCESC XAVIER HERNÁNDEZ CARDONA	
La R+D en investigació literària	211
JORDI ARDANUY / LLORENÇ ARGUIMBAU	
Formats literaris de qualitat: un repte per als centres de patrimoni literari	229
CARME TORRENTS	
Perfil del Gestor de Patrimoni Literari	251
MONTSERRAT COMAS I GÜELL	
El què, el com i el perquè dels equipaments patrimonials de proximitat	265
JOAN SANTACANA	
Literatura en el territori: on són els referents? Estat de la qüestió	281
NEUS OLIVERAS	
El cànon narratiu ebrenç: Moncada, Bladé, Arbó	299
PERE IGNASI POY	
L'Espai Betúlia, eina i motor en la dinamització cultural del territori	351
ISABEL GRAÑA I ZAPATA	
La literarura catalana al batxillerat i a la universitat: www.viulapoesia.com, una manera d'enfocar la poesia	363
GLÒRIA BORDONS	
Patrimoni literari i mitjans de comunicació	375
IGNASI ARAGAY	
La televisió i la preservació del patrimoni literari	381
MARINA ESPASA	

Pròleg

ANNA AGUILÓ I MIQUEL

Presidenta d'Espais Escrits

Novembre. Plou a Palafrugell. A Llafranc, el mar s'enfada i envesteix les roques. Fa temps d'estar a aixopluc i revisar feines pendents. Ja fa set anys que vam posar els fonaments legals a Espais Escrits, tot i que els fonaments conceptuals es van començar a dibuixar anys enrere en converses i discussions sobre la nostra feina, entre la il·lusió i l'esforç, els maldecaps i la satisfacció. Tinc pendent escriure el text de presentació del llibre que recull les aportacions teòriques als sis primers Seminaris sobre Patrimoni Literari i Territori que hem coorganitzat anualment i d'ençà del 2005, amb la Institució de les Lletres Catalanes.

Les reflexions dels sis Seminaris que recollim en aquest llibre s'han dut a terme arreu del territori que abasta la nostra xarxa, els territoris de la nostra parla, la geografia de la literatura catalana. Vilanova i la Geltrú (2005), Sitges (2006), Móra d'Ebre i Benissanet (2007), Barcelona (2008), Folgueroles (2009) i Badalona (2010) són els pobles i ciutats que han estat seu dels Seminaris i on estan ubicats els associats que treballen pel patrimoni literari de Víctor Balaguer, Rusiñol, Bladé, Rodoreda, Verdaguer i Capmany. Els seus responsables han actuat d'amfitrions duent a terme les tasques de secretaria i acollida als ponents i a una mitjana d'un centenar de participants en cada edició, procedents de tots els racons dels Països Catalans.

Reviso els programes de mà i les presentacions de cadascun d'ells. Sobresurt una paraula: rigor, aplicada a les diverses qüestions

que hem anat plantejant en cada Seminari que, posades en fila, sonen com un crescendo la intensitat del qual es concreta en un altre concepte bàsic: cohesió.

L'any 2005, pocs mesos abans de la convocatòria del Seminari, Josep Palau i Fabre acceptava ocupar la presidència d'honor d'Espais Escrits. L'any 2010 Joaquim Molas li prenia el relleu. Ambdós havien estat escollits per la seva llarga i extensa trajectòria de treball, creació i compromís amb l'estudi i projecció de la literatura catalana.

A la Biblioteca-Museu Víctor Balaguer (2005) vam iniciar la reflexió sobre el significat i la interpretació dels espais relacionats amb la creació literària. La patrimonialització dels espais simbòlics de la literatura enriqueix la mirada sobre el territori, afirmem. La proposta és cohesionar el país amb un treball rigorós de patrimonialització dels espais de memòria literària, compaginant la passió i la diplomàcia i defugint la banalització. La definició i posada en valor dels elements simbòlics i intangibles que ofereix la mirada literària ens permetran sumar el patrimoni literari al patrimoni cultural immaterial descrit per la Convenció per a la Protecció del Patrimoni Immaterial de la Unesco (2003). Presentem la primera versió del Mapa Literari Català d'Espais Escrits que al llarg d'aquests anys hem anat reformulant adaptant-lo a les noves eines que ens van oferint les tecnologies de la comunicació i la informació.

L'Any Rusiñol (2006) va ser una bona excusa per trobar-nos a Sitges i parlar de les estratègies de comunicació cultural indispensables per no caure en la caricatura fàcil al servei de la comunicació més simple. Avaluem els hàbits de lectura en altres cultures, la pèrdua de la capacitat de concentració i interiorització dels textos. Els espais de divulgació i comunicació habitual de la literatura (centres educatius, teatres, mitjans de comunicació) presenten un escenari pessimista pel que fa a la difusió i coneixement dels autors clàssics catalans, malgrat la important proliferació de clubs de lectura que es dona en les biblioteques del país. La comunicació conjunta fixant pa-

ràmetres de qualitat com a mediadors responsables permetrà a les entitats associades a Espais Escrits, donar més visibilitat als projectes individuals i cohesió a les iniciatives col·lectives.

A Móra d'Ebre i Benissanet ens van acollir també, durant la celebració de l'Any Bladé Desumvila (2007). L'exploració detallada de la situació del patrimoni literari dins l'àmbit europeu ens demostra que el concepte encara no està definit i que la nostra aportació és important per situar i precisar l'objecte i la missió de la nostra feina. Els participants al Seminari ens permeten conèixer models diferents i noves formes de difusió aplicables a la gestió del patrimoni literari en relació al patrimoni natural i el context històric. Tots aquests elements també ajuden a reconèixer el cànon de la literatura catalana. Les noves estratègies de difusió com ara les rutes literàries poden esdevenir una marca de qualitat territorial i cultural necessària per obtenir el suport de les administracions, però també de l'empresa privada que podrà veure en nosaltres un actiu per a la promoció del territori.

La celebració d'un any literari, en aquest cas l'Any Rodoreda (2008) va tornar a ser l'excusa per ubicar el Seminari, en aquest cas, a Barcelona i plantejar-nos com pot conviure la difusió del patrimoni literari entre el rigor acadèmic i la viabilitat econòmica. Les iniciatives han de ser de qualitat, coherents, imaginatives i rigoroses, han de cohesionar l'emoció de l'experiència i la rendibilitat econòmica. Però, hi participa el món universitari? El goig intel·lectual, la capacitat de seducció de la literatura s'han d'experimentar i transmetre des del coneixement d'allò més proper, local, essencial. Cal que els gestors del món econòmic, sobretot del turístic, es formin i coneguin de primera mà, per la pròpia experiència de lectura, coneixement i estudi, el patrimoni cultural i natural del nostre país. Internet, les tecnologies de la informació i la comunicació i les xarxes socials faciliten la feina de la difusió i creen noves fórmules de relació, d'adquisició de coneixements i d'experiències de vida.

A la Casa Museu Verdaguer de Folgueroles (2009) la reflexió es torna a fixar en la memòria, en els llocs de memòria històrica i en la petjada que deixa el record en el territori. Traslladem la qüestió a l'administració: on es situa el patrimoni literari en la planificació cultural de l'administració pública? On és, en els programes de polítiques culturals de cadascun dels partits que ens demanen el vot cada quatre anys? L'objectivació de l'experiència es reformula i el lector-usuari dels espais escrits cerca la identificació amb la paraula i el paisatge, reviure el moment de la lectura i compartir-lo. Les rutes literàries que han anat sorgint al llarg del país en són un exemple i cal un catàleg endreçat per donar-les a conèixer, cadascuna amb la seva peculiaritat.

A l'Espai Betúlia de Badalona (2010), dedicat a Maria Aurèlia Capmany, plantejàvem el que ja és evident: el patrimoni literari és una gran eina per a la dinamització cultural que incideix en l'entorn més immediat. En aquesta edició del Seminari, el nostre president d'honor, el Dr. Joaquim Molas va intervenir en la presentació oferint-nos una anàlisi de la situació actual de la recepció de la literatura, de la pèrdua del seu valor social i la necessitat de reubicar-la. El nou lector viu la literatura com una experiència de coneixement. L'adhesió a la xarxa Espais Escrits permet als associats augmentar la capacitat de visibilització pública i mostrar-nos com un tot cohesionat. En la nova idea de cultura, els equipaments patrimonials de proximitat afavoreixen la connexió directa amb el públic i poden estimular la intel·ligència col·laborativa, fent certa la màxima "ningú sap més que tots plegats".

Des de la concreció semàntica dels conceptes fonamentals que ens autodefineixen, com el mateix terme "patrimoni literari", passant per les fórmules i estratègies de comunicació, l'ús de la tecnologia electrònica, l'anàlisi dels millors models i formats per a la difusió, les relacions amb el món acadèmic i amb l'econòmic, la implicació amb la dinamització de l'entorn més immediat, les relacions amb els usuaris provinents de diferents àmbits: el turístic, l'educatiu, del lleure...

amb la reflexió i treball sobre tot plegat, al llarg d'aquests set anys de vida d'Espais Escrits, hem anat teixint una xarxa consistent que enforteix a la vegada cadascun dels nodes que la configuren des de la perifèria fins al centre, el pes repartit equitativament.

La xarxa distributiva que volem ser, és una associació privada sense afany de lucre que està demostrant la necessitat de la seva existència amb projectes tan engrescadors com el Mapa Literari Català –en evolució contínua–, l'ampliació i renovació constant del nostre web –vegeu per exemple, el nou eix cronològic d'autors d'Espais Escrits inserit recentment–, la conceptualització dels Seminaris sobre Patrimoni Literari i Territori, el catàleg de Rutes Literàries o el creixement a molt bon ritme, del nombre d'associats a l'entitat.

La lectura dels textos que presentem en aquest llibre, organitzats no cronològicament sinó temàticament, permeten resseguir les aportacions dels sis Seminaris que hem esbossat, interrelacionant els conceptes de literatura, territori, memòria, patrimoni, qualitat i comunicació. Temes de debat i reflexió que configuren un corpus teòric important que ens permet defensar, comparar i compartir la nostra experiència com a xarxa de patrimoni literari amb d'altres iniciatives semblants que existeixen arreu d'Europa.

Avui ha sortit el sol. Airet de tramuntana, dia lluent. Malgrat la situació de crisi econòmica que vivim el nostre objectiu és continuar i no defallir. Convèncer l'administració que anem per bon camí i trobar companys de viatge que vulguin compartir l'ideal i la feina per fer veure a la societat, que som deutors de l'empremta, massa sovint desdibuixada pels sorolls de la banalitat, que ens han deixat els autors clàssics de la nostra literatura.

Palafrugell, novembre de 2011

Sobre la literatura i la dinamització de l'entorn

JOAQUIM MOLAS

Crec que, en els darrers vint, trenta anys, la literatura ha perdut pes, com a tal, en la borsa de l'opinió pública. O, almenys, el pes que havia tingut des dels temps de la Il·lustració. Suposo que per explicar aquesta pèrdua de pes es poden invocar moltes raons, unes, de pròpies, i les altres, de caràcter general. Començaré per les pròpies. L'any 2007, Tzvetan Todorov va publicar un breu assaig sobre *La littérature en péril* en el qual va analitzar el fet i ho va fer a través de dues vies, d'una banda, la dels objectius i mètodes de l'ensenyament, i de l'altra, la de l'evolució de la literatura des dels temps clàssics fins avui. I va advertir tant en una via com en l'altra un mateix fenomen: el progressiu replegament sobre ells mateixos i, per tant, el progressiu allunyament del que pot ser l'home i la seva realitat. En línies generals, estic d'acord amb aquesta anàlisi, i ho he dit en més d'una ocasió, si bé discrepo en algun punt concret. Per exemple, no crec que la literatura estigui en perill, com afirma, per l'oposició entre una literatura pura, és a dir, una literatura entesa com a investigació i creació, i una literatura entesa com a simple producte industrial que pot acabar devorant-la. De fet, des dels mateixos orígens de la literatura, ha existit aquesta oposició i la literatura, com a tal, no ha estat mai en perill. Posaré dos casos extrems: la poesia de don Luís de Góngora, destinada a les minories més selectes, i la literatura del full volant o del plec solt i la novel·la de cavalleries, destinada a les majories més diverses. O, en ple segle XIX, la poesia

de Beaudelaire i la novel·la de fulletó. Ara: els grans referents han estat sempre, i són encara, aquells que salten de les minories a les majories. O al revés. Vull dir: aquells que saben sintetitzar els interessos dels uns i dels altres. Cervantes i Shakespeare. O Víctor Hugo i Tolstoi.

Per a mi, si, avui, la segona sembla imposar-se a la primera és per tres motius: 1] la literatura, com diu Todorov, està massa tancada en ella mateixa, amb altres paraules: massa pendent dels seus mecanismes interns i potser, després de la gran ruptura de les Avantguardes, un punt si és o no és desnortada. O, almenys, sense la imaginació suficient per fer el salt i obrir noves finestres que resultin operatives. I, sobretot, 2] s'ha produït, per dir-ho amb Ortega, "la rebel·lió de les masses" i, paral·lelament, 3] s'ha produït una autèntica revolució tecnològica en el camp de la comunicació comparable, en principi, a la realitzada per Gutenberg i estudiada per McLuhan. I tant la rebel·lió de les masses com la revolució tecnològica estan canviant de dalt a baix la idea de cultura tal com l'havíem entès i practicat des dels grecs. Posaré dos casos significatius: la TV ha convertit a poc a poc la cultura de masses en un gran espectacle que barreja els eslògans d'impacte amb els colorins de la publicitat fins a fer, de la vida, una mena de globus d'identificació que s'infla i es desinfla segons una llei inexorable, la dels índexs d'audiència, que ha imposat com a norma general de conducta. Dos: internet, en plena eclosió i, per tant, amb un futur en molts aspectes imprevisible, no sols ha donat, ja, via lliure a l'ego més íntim de l'usuari, amb tot el que això suposa de positiu i de negatiu, sinó que, com les velles guies i les velles enciclopèdies, ha convertit la informació en dada puntual i volandera que sol desembocar en fàcils estadístiques, no en autèntic coneixement, vull dir: en formació crítica i creació. A tot estirar, permet d'accedir amb comoditat als grans fons arxivístics i bibliotecaris i completar amb punts i comes una recerca concreta. D'aquí que la literatura hagi estat desbancada, en la borsa pública,

per les arts orals i visuals, siguin de la mena que siguin. I d'aquí que la premsa escrita, que, els dos darrers segles, havia estat una de les seves grans plataformes de creació i difusió, hagi entrat en crisi i que les biblioteques municipals o de barri hagin deixat de ser centres d'estudi per transformar-se en centres de consulta i de préstec, no de llibres, sinó d'internet i d'àudiovisuals. I d'aquí, per últim, que un dels gèneres literaris més il·lustres, l'epistolar, es trobi en vies d'extinció.

Més enllà de la idea de cultura, però, està canviant el món en general, si més no, en dos sentits: 1] la internacionalització de tipus financer, polític i científic; 2] els moviments de població en massa des dels llocs més precaris als més desenrotllats. Així, la cultura humanística ha estat a poc a poc substituïda per la cultura científica i tecnològica, és a dir, per una cultura asèptica sense història ni identitat que ha reduït la pluralitat lingüística a un sol idioma, l'anglès, amb tot el que això suposa no sols per a la seva puresa, sinó també per a la mobilitat de les altres llengües. I dos: les masses immigrades, malgrat les filosofies i les polítiques posades en joc, no acaben d'ajustar-se a les lleis del nou habitatge i s'han produït, ja, algunes friccions violentes, sense anar més lluny, a França. O a Gran Bretanya. Amb el temps i dins aquest procés d'internacionalització i de barreja demogràfica no sempre ben ajustada, les llengües i les literatures, per dir-ho d'alguna manera, "nacionals", poden arribar a ser només llengües i literatures d'identificació, una mena de frankfurt en un sandvitx de McDonald's, i les llengües i les literatures sense Estat i de demografia escassa i dividida, com la nostra, poden arribar a fondre's com el sucre en un got d'aigua, sobretot, si, com la nostra, no compten, per decisions falsament didàctiques i notòriament polítiques, amb uns estudis de secundària sòlids i segurs

Per això crec que els Espais escrits, des dels arxius més polsosos fins a les fundacions més volàtils, passant per les cases-museu com Déu mana, no sols poden ajudar a mantenir viva la memòria

d'un escriptor concret i del que aquest representa, sinó que poden ajudar també a mantenir viva la literatura com a fet en ell mateix, vull dir: no sols com a trampolí de la fantasia, sinó també com a possibilitat de formular el que un busca a les palpentes o de dir el que un voldria dir i no sap dir. En aquest sentit, voldria fer dues observacions. Primera: fins ara, els arxius i les cases que existeixen han nascut de manera espontània i anava a dir arbitrària impulsats, en general, per la família o, a tot estirar, per grups d'amics i devots. Casos com el de Llorenç Villalonga a Binissalem, per exemple, són excepcionals. Crec que valdria la pena d'anar més enllà. I crec que valdria la pena, primer, de fer un gran arxiu que recollís i conservés els papers sepultats en llocs desconeguts o, en tot cas, inassequibles dels grans escriptors que, per les raons que sigui, no tenen "casa" pròpia i que podria estar dipositat en una secció de l'Arxiu Nacional de Catalunya, al costat dels de Carles Riba o Ventura Gassol. O, almenys, fer-ne un índex el més exhaustiu possible. I, segon, fer un mapa dels noms més representatius i impulsar, anava a dir que institucionalment, la creació de nous "espais" que serveixin, a un mateix temps, d'identificació i de reclam publicitari d'un poble. O d'una ciutat. Penso, per exemple, en Ruyra i Blanes. En Gaziell i Sant Feliu de Guíxols. En Guerau de Liost i el Montseny. O en buscar la manera de completar els "espais" de Barcelona que ja existeixen, com, per raons familiars, els de Maragall i Foix, o per raons testamentàries, el de Mercè Rodoreda. I dedicar, per posar un sol cas, un "espai" a Salvat-Papasseit com a símbol d'un barri amb DNI, el de la Barceloneta.

Segona observació: convertir els espais en autèntics centres de referència no sols per als especialistes, sinó també, i sobretot, per a la tropa anònima del carrer, turistes inclosos, incrementant i intensificant amb imaginació les seves activitats. Buscant les complicitats necessàries, sobretot, amb els diversos graus de l'ensenyament amb la idea de fixar des de la infantesa uns estereotipis per

a tota la vida. I, sobretot, intercanviant i coordinant les activitats d'uns espais amb les dels altres. Així, per exemple, lluitant perquè les obres més representatives del titular en qüestió es trobin al mercat. Posaré un cas: Sant Feliu de la Costa Brava, una de les obres clàssiques de Gaziell, està exhaurida des de fa molts d'anys, malgrat ser buscada amb devoció, com a mínim, pels turistes i estiuejants de la zona. Promovent itineraris d'un escriptor, lectures en grup d'una obra significativa dirigides per un expert, suggerint concerts o muntatges teatrals als grups amateurs locals, passant i comentant pel·lícules o documentals i organitzant exposicions monogràfiques. Avui, s'han posat de moda els itineraris, sens dubte, de gran eficàcia en el camp de l'ensenyament, però també útils per als qui pretenen d'explorar i descobrir la geografia del país. I, en aquest sentit, val la pena de recordar la magna geografia literària de Llorenç Soldevila en curs de publicació. Per a les lectures, es pot establir un sistema de complicitats amb el professorat de secundària. O de primària. I per a les exposicions s'hauria de fugir, penso, dels estereotipis biogràfics, vull dir: del mer inventari més o menys ordenat de fotografies, ulleres, plomes, llibres i manuscrits i deixar anar la imaginació buscant temes que puguin resultar impactants per ells mateixos: les relacions amb la pintura i la música, les guerres i la política, la vida rural, el mar, l'amor i la mort, la construcció d'un poble o d'una ciutat, la vida quotidiana d'una ciutat o d'un dels seus barris, els jardins i les flors, etc. Les traduccions mereixen un capítol apart, si més no, en dos sentits. Primer: valdria la pena d'establir contacte amb les cases dedicades a les grans patums internacionals i no sols intercanviar possibles activitats, sinó intentar que aquestes tinguin exposades de manera permanent les traduccions catalanes de les seves obres. Per exemple, les de Goethe a la casa de Frankfurt. O les d'Axel Munthe a la de Capri. I segon: valdria la pena d'impulsar una empresa plantejada en termes estrictament comercials que oferís a visitants i turistes no sols en les botigues de souvenirs de Barcelona,

de Palma o de la costa, sinó també en les llibreries i quioscos convencionals, les traduccions dels nostres escriptors, com a mínim, al francès, a l'anglès i a l'alemany que servissin, a la vegada, per omplir les hores buides de la platja i descobrir el món en el qual s'han instal·lat ni que sigui de forma provisòria

Per raons òbvies, el gran problema d'un programa com aquest és l'organització i el finançament. D'entrada, qui fa el mapa d'escriptors i de llocs significatius i qui es posa en contacte amb les institucions locals per realitzar-lo? Qui estableix una xarxa de complicitats i d'intercanvis? L'organització que ha muntat aquestes jornades? Amb quins recursos humans i econòmics, però? La Institució de les Lletres Catalanes, rebaixant les quotes de foment de la creació i augmentant les destinades a la conservació i difusió? L'Institut Ramon Llull podria cobrar amb exemplars les traduccions que financia i posar-los a la venda en les llibreries i quioscos locals. O, al revés, adquirir les traduccions que surten aquí i enviar-les a les cases-museu pertinents. No ho sé. Crec que valdria la pena de pensar-hi a fons i d'explotar totes les possibilitats que tenim a l'abast.

Memòria: cosmos i paisatge

EMILI TEIXIDOR

Fa uns anys, més o menys els de la transició política, l'ensenyament va voler treure's del damunt la pols del franquisme i la utilització que havia fet de les escoles i dels ensenyants –paraula que va substituir a la de mestres– per estendre els seus preceptes, i entre les mesures per a una escola més propera als alumnes i més autèntica –paraula amb la que segurament volien dir més sincera i més acord amb la veritat, amb totes les veritats des de les científiques a les veritats de la vida (recordem que fins aquells anys l'educació sexual era impensable a les aules)– l'escola nova –qualificatiu que ens portaria a tota una excursió per la història de la pedagogia moderna i no és el cas– l'escola nova, doncs, va desterrar o com a mínim posar en segon terme la feina de la memòria per privilegiar l'enteniment, la comprensió, per damunt de la repetició mecànica de continguts que a vegades els alumnes recitaven sense arribar a comprendre ben bé el que deien. Els mestres o ensenyants o com es diguin ara, oblidaven aquella màxima antiga que proclamava que «la memòria és el marcapassos de la intel·ligència». O sigui que sense memòria, la comprensió no acabava de funcionar bé. Això ens portaria a un vell debat filosòfic que discutia, i encara discuteix en diferents versions, el paper dels rituals en les conviccions que professem, o sigui si anem a missa perquè creiem en Déu o creiem en Déu perquè anem a missa.

En certa manera estem parlant de la distància que separa allò que és Real, o que considerem Real –un determinat paisatge o el Cos-

mos com a totalitat sense particularismes– la distància que separa allò que considerem Real de la seva simbolització, o sigui de la seva transformació en un Cosmos personal amb unes característiques precises i transmeses als altres per l'art de l'escriptura, de la descripció si voleu, del Cosmos impersonal i mecànic, o bé el paisatge com a rerefons impassible dels moviments humans en un paisatge determinat i personalitzat per la mirada i els afectes de l'escriptor o el pintor, de l'artista en general –i aquí podríem citar nombroses composicions musicals que porten el nom de paisatges des d'Isaac Albènicz a Granados o Falla i les seves Alhambres i Jardins d'Espanya–, una mirada afectuosa que converteix en lloc privilegiat i característic, simbòlic amb tot el que això significa, un accident geogràfic determinat i en principi neutral, impersonal. Com es realitza aquesta transformació? I com ens acostumem el lector, i fins els no lectors, a aquesta nova mirada al nostre entorn?

Molts filòsofs i assagistes ens recorden que els humans, el subjecte en el seu llenguatge, tenim el poder de mediador entre el propi jo i el nostre entorn, el món del subjecte, el propi cosmos, el paisatge proper i llunyà, i el poder també d'harmonitzar les forces antagòniques que hi troba, que aquesta és una manera, un mètode, que tenim els humans de dominar i fer servir a la nostra conveniència «els plaers» –l'ús dels plaers– que ens convenen, i això ens ajuda i fins i tot ens va bé per anar construint la imatge que en fem i arribem a tenir de nosaltres mateixos. Així, molts paisatges són consubstancials a l'obra i a la vida de molts escriptors i no els sabem imaginar lluny del decorat que ells mateixos han contribuït a alçar, si no és que els han alçat de bell nou o han enriquit amb detalls inesborrables, des de l'Empordà de Josep Pla a l'Andraix i la Mallorca de Baltasar Porcel, des de la Viena de Thomas Bernhard fins a l'Arenys convertida en Sinera de Salvador Espriu o, més proper, les fàbriques del Ter de Roda de Ter dels poemes de Miquel Martí i Pol. En la tradició humanista del Renaixement, aquesta idea o ideal de la personalitat total, de l'home

complet i acabat, amo i senyor de les pròpies passions que convertia la seva vida en una obra d'art, va ser un dels moments importants per aquesta incorporació d'un cosmos propi, d'una visió particular, o d'un paisatge determinat a la totalitat de la vida i de l'art, considerats com a dues cares de la mateixa moneda, que ens ha arribat fins avui, i així considerem indestruïbles Espriu i Sinera, Roda i Martí i Pol, Pla i l'Empordanet, Bernhard i Viena, etcètera. L'home, l'artista, i el seu món, el seu cosmos personal.

El cas de Verdaguier, del qual alguns amics d'aquest acte podrien parlar amb total autoritat, és paradigmàtic. El seu Montserrat és la seva visió personal d'un paisatge i un cosmos a la vegada patriòtic i religiós, pàtria i religió tenyeixen amb els seus colors la muntanya santa que ens presenta el poeta, hi ha més creus i marededús i sants que turons i planes. El seu *Aires del Montseny* el mateix, amb l'afegit de la seva interpretació de tota la plana de Vic. En el recull *Pàtria* i en el poema "La Plana de Vic" hi ha un vers que identifica ben clarament aquesta transferència del sentiment del poeta al paisatge que canta, és quan diu:

*Qui pogués amb vosaltres, volar per les rouredes
que beuen les suades de l'aspre Pirineu,
i vora els banys dels cisnes d'aqueixes pollancredes
descabdellar lo somni que és vida del cor meu.*

Els cants del poeta de la seva terra, la niuada de calàndries, i tot el despertar de la terra i del paisatge que aquests cants mouen, són la vida del cor del poeta. És la identificació absoluta amb el paisatge natal. La identificació és tan gran, que en *Aires del Montseny*, en el poema «La veu del Montseny», el poeta dona veu a les muntanyes i fa parlar el Puigmal amb el vell Montseny en un diàleg sobre la nissaga catalana en què hi surten des del regne de don Jaume Primer fins els Jocs Florals. Al pròleg del mateix llibre *Aires del Montseny* també hi ha

un diàleg entre el poeta i la muntanya que «amb son mut llenguatge me parlava dels dies llunyans de ma infantesa. Jo li demanava noves de mos amics d'allavors i de ma família, li demanava si els arbres del fruiterar havien florit, si els blats havien granat, si la boira del Ter emmantellava a la Verge de la Gleva...», etcètera. Els exemples i les cites podrien multiplicar-se. És la personificació de l'Altre, la incorporació en el món del poeta del paisatge que l'envolta i que li serveix de material de primera mà per a la construcció del seu cosmos vital i literari. És la fantasia que, segons alguns psicoanalistes, omple el buit de l'Altre. És el plaer ple de sentit que ens plau comunicar als altres, a l'Altre. En francès: *la jouissance del que porta el jouis-sense*. La joia del judici dit, del judit, podríem copiar. Una manera d'evitar la bogeria, la manera com escollim alguna cosa amb sentit, en lloc del no-res, una construcció simbòlica que ens assegura un mínim de consistència al nostre benestar, estar bé, en el món.

I en aquest cas, en el cas de Verdaguer i de la identificació amb el paisatge, hi ha també una identificació amb tots els símbols i amb tots els símptomes.

El poema de Montserrat de Josep Maria de Sagarra, ens presenta una visió diferent. S'ha dit que Sagarra, el realisme sagarrià, sembla que vingui a omplir el buit que havien deixat els poemes èpics de Verdaguer amb la nostàlgia de *L'Atlàntida* i de *Canigó*, una passat grandiosos, i que Sagarra vinguis a guarir-nos d'aquesta impossible recança, unint en la seva obra l'herència èpica de Verdaguer i la lírica de Maragall. S'ha parlat fins i tot del realisme cultural de Sagarra. Comparant la visió del paisatge de Montserrat de Verdaguer amb la de Sagarra, el primer que observem és la distància que hi ha entre el poeta i la muntanya i els seus símbols: ja no parlen les muntanyes, parla el poeta, i el to és descriptiu, i no hi ha una identificació total com en el cas de Verdaguer. És com si Sagarra ens presentés una escenografia, amb tota la precisió d'un llenguatge esplèndid, un decorat que el poeta admira i canta. En Sagarra hi ha naturalesa, en Verdaguer, devoció religiosa.

Alguns personatges són del tot terrenals, actors concrets, com l'ermità Joan Garí, i no hi trobem la multiplicació d'invocacions marianes o religioses que hi ha en l'obra del capellà de Folgueroles. Josep Palau i Fabre ha dit del *Poema de Montserrat* que «més que no pas la història, o les llegendes i els fets que s'hi relaten i fins i tot més que el bategar pròpiament dit de Montserrat, muntanya amb una personalitat diferenciada, els fragments que per a nosaltres sobresurten són, de molt, els relatius a la natura i entre aquests, aquells que fan referència a les aus». Aquí, en aquest poema, Sagarra torna, com en la seva joventut, a ser el cantor de la naturalesa i dels ocells amics. Dues visions o dues interpretacions, doncs, diferents del mateix paisatge, totes dues però originades pel cosmos poètic dels dos autors: la fidelitat a la terra, a la llengua i a la religió. Les dues visions passades per la subjectivitat dels dos poetes: és el paisatge tal com ells dos el veuen i el tradueixen segons les seves intencions i el fan servir per subratllar els aspectes més importants del seu cosmos poètic i vital. Així doncs, el paisatge Real, allò que és Real, queda sempre emmarcat i tenyit per les impressions de l'espectador, del Subjecte.

Podríem afegir la interpretació del mateix paisatge segons altres autors, però podem aturar-nos aquí per establir una distinció i unes preguntes. La distinció és que fins ara amb el paisatge de Montserrat hem parlat d'un espai que és gairebé un monument en el que s'hi identifiquen diversos sentiments, des del religiós fins al polític, i per tant es tracta d'un paisatge públic, conegut i venerat d'una manera o d'altra per tothom, i tot el que puguin dir els poetes, les diferents interpretacions que en facin, s'afegirà a la imatge i al sentiment que cada subjecte en té, segurament des de la infantesa, i aquesta imatge i sentiment poden anar des de l'experiència excursionista a l'emoció estètica, i és difícil que les interpretacions dels poetes facin canviar la que ja té assumida cada subjecte, el més normal és que les veus dels poetes s'afegeixin amb més o menys força al paisatge interior que ja porta el subjecte a dins. Aquests paisatges o motius geogràfics s'han

convertit en símbols, són símbols d'alguna cosa, i els autors els trien per això, per afegir més encens al símbol que representen, o sigui que en escollir-los com a motiu de la seva obra es posen en certa manera al servei d'allò que el paisatge representa, i ens diuen més de l'adhesió dels autors a aquest emblema que de la creació del seu món interior. Pensem en representacions de tot tipus com la de l'Estàtua de la Llibertat, el Monestir de Ripoll, el camp de concentració d'Auschwitz, el Valle de los Caídos, certs pics dels Pirineus, les runes d'Empúries... i tantes altres que podríem resseguir en la literatura i en la pintura, i que s'han convertit en emblemes que porten en les mateixes figures tot un missatge explicitat i repetir centenars de vegades, de manera que s'han convertit ja en un tòpic. Allò que aguanta la identitat d'una imatge determinada és el camp de ressonàncies ideològiques o sentimentals que comporta. Totes tenen un punt de referència primordial que estructura totes les aportacions que s'hi afegeixin i que ajuden a fixar el seu significat. L'empenta de l'esforç personal en l'Estàtua de la Llibertat, la dictadura i el feixisme en el cas del Valle de los Caídos, el patiments de les víctimes en els camps d'Auschwitz, el poder terrenal de l'Església en el cas del Vaticà a Roma, l'ecologia i la llibertat excursionista en el cas dels pics dels Pirineus... etcètera. Hi podem afegir altres elements, però només s'hi integraran si s'adiuen al punt central que representen. Una cosa, doncs, són els paisatges públics i reconeguts, que serveixen de punt i referència a tot un col·lectiu del signe que sigui i que és molt difícil deslligar, per personal que sigui la visió de l'artista, del símbol que representen per al grup que l'ha rebut i acceptat de temps passats, i una altra són els paisatges personals –derivats normalment del cosmos íntim en què viu l'autor– que l'artista ens descobreix, ens presenta i ens imposa amb el seu art.

Les preguntes que ens sorgeixen en aquest punt, el dels paisatges personals de cada autor, són sobretot aquestes: com es construeix aquesta visió personal? i què significa, quin significat té, per a cada creador? Al llarg d'aquestes reflexions procurarem respondre a

aquestes preguntes. Altres preguntes que surten són existiria el paisatge literari sense literatura? o el que és el mateix hi ha un cosmos personal sense l'elaboració artística d'un cosmos? I també hi ha diferents etapes o gèneres en aquesta elaboració personal? Potser la pregunta que resumiria totes les anteriors seria aquesta: Com és possible convertir la pròpia vida en una obra d'art?

Perquè això sigui possible, el subjecte ha de prescindir molt o poc de les normes i models universals i trobar la seva manera de dominar el món que l'envolta, el seu mestratge, podríem dir. A ningú se li passa pel cap parlar de l'escenari de Montserrat si no és per afegir-se a la colla de lloances i sentits religiosos-patriòtics que el precedeixen... Ep! a no ser que sigui per oposar-s'hi, per girar l'esquena a la tradició i al significat del paisatge triat, i destruir-lo en nom d'uns valor oposats als que representa. Però aquí ens trobaríem en un cas semblant al del paisatge comú que hem descrit ara fa un moment. Normalment el paisatge que ens presenta el creador és nou, propi, la majoria de vegades intransferible, i provinent del seu cosmos particular.

Ara bé, el paisatge que ens presenten els autors poden ser de dues espècies. El primer és el paisatge exterior –normalment un paisatge geogràfic que si bé no s'ha convertit en un símbol com els casos que hem vist fins ara– si que té una existència geogràfica definida i el creador l'agafa per presentar-la als lectors segons el seu punt de vista. Seria el cas de Josep Pla i el seu Emportà o la Costa Brava i tots els exemples que hi ha en totes les literatures. En aquests casos els autors aporten detalls i vivències sobre el paisatge determinat i l'enriqueixen amb detalls destacats, però el paisatge queda sempre extern a l'autor, a fora, davant d'ell, com una imposició de la naturalesa i el que fa l'autor és enriquir-lo amb aportacions personals i fer-nos partíceps de la seva mirada. L'autor fa una mica –molt o poc– el paper d'observador una mica omniscient del paisatge i sovint de la història pel tal com un indret determinat és l'escenari d'escenes, vivències i sovint d'història i d'històries.

En aquest primer cas, la referència és garantida per la intenció explicitada per l'autor, i el mateix paisatge conté en ell mateix la història que l'autor explicita. En canvi hi ha paisatges creats pel mateix autor, nous, inèdits, o bé que afegeixen caires nous i visions inèdites a indrets coneguts per altres característiques, detalls que sorgeixen al llarg de la història que ens expliquen, i en aquest cas tot de fets ajuden a la creació d'un atmosfera pròpia del relat i sorgeix, d'alguna manera, sense que aquesta creació paisatgística externa o interna, sigui la preocupació primera i explícita del creador. El propòsit és un altre, però una de les conseqüències del descabdellament de la trama que ens expliquen és la percepció que té l'espectador, el lector, d'una atmosfera, d'un clima, d'un paisatge obert o tancat, especial que actua com un element important, com un personatge més, en relació amb els fets que se'ns presenten. El clima, l'ambient, el paisatge, és més suggerent i impactant, si no es nota la voluntat de l'autor de crear-lo expressament. El paisatge s'ha d'imposar a l'espectador sense que s'hi vegi la voluntat de l'autor. Ha de sorgir del mateix conflicte. Per posar un exemple, Vic és una ciutat levítica a *Laura a la ciutat dels Sants* no perquè Miquel Llor ens vulgui presentar la ciutat com a tal, sinó perquè la història de Laura i els seus conflictes ens la fan veure d'aquesta manera. És la Laura la que ens fa descobrir la ciutat dels Sants, i no al revés. I molts altres exemples: a *Nada* de Carmen Laforet, el clima opressiu i miserable de la Barcelona de postguerra es noten a través de la sensibilitat de la protagonista del carrer Aribau, no per ells mateixos. Quan l'autor s'interessa o es fixa massa en l'ambient que envolta els personatges, hi ha el perill de caure en el primer dels casos que hem presentat: en la separació de la història en dues parts, l'externa o geogràficodescriptiva, i la interna o subjectiva del conflicte dels protagonistes.

Hi ha una distància entre la Realitat, el món tal com podríem atrevir-nos a dir, i la seva conceptualització, o també de la seva conversió en paisatge o simbolització.

Cal diferenciar, em sembla, el cosmos personal de cada autor del paisatge o paisatges que ens presenta el mateix autor en cada una de les seves obres. Sovint els paisatges que llegim, o contemplem també podríem dir, en els llibres són un producte del cosmos personal de l'autor. Hi ha autors amb cosmos personals molt intensos i especials i autors que no en tenen, de cosmos personal, entre altres coses perquè la seva obra neix amb la intenció d'incorporar-se el cosmos general i comú que predomina a l'exterior, que comparteixen amb la majoria de lectors, i per conseqüent la seva obra reflexa el sentiment i les opinions i creences generals. Un cosmos personal significa una visió personal i diferenciada que del món i de la seva gent tenen certs autors i que intenten presentar-nos en les seves creacions. He dit que intenten presentar-nos, i no comunicar-nos, perquè una de les característiques que solen tenir aquests darrers autors és que sovint són també molt personals i diferenciats en la forma, i el públic ha de fer un esforç que a vegades és mínim i a vegades més gran per entrar i interpretar aquest nou món. Per això el públic parla d'autors fàcils i d'autors difícils, d'autors que com a pedagogs solen anivellar la seva expressivitat a l'alçada del lector mitjà, i en canvi els autors qualificats de manera espontània i popular de difícils exigeixen una lectura i una atenció més exigent. Els primers expliquen històries que tothom pugui entendre, a l'abast del gran públic i sovint amb un fons moral segons les costums acceptades, i els darrers ens presenten el seu univers amb totes les descobertes –en el fons i en la forma– que hi han fet, amb molt poques o cap concessió. Per això aquests darrers són considerats autors i els primers simples escriptors i rondallaires, podríem dir. Els autors que centren la seva obra en un problema històric particular –pensem per exemple en l'èxit en el seu temps de la novel·la *La cabana de l'oncle Tom* i en la importància que va tenir per ajudar a la conscienciació del públic pel problema de l'esclavatge dels negres a Nordamèrica i per extensió arreu del món–, són oblidats o superats quan el problema o la causa que presenten és superada i resolta, i per

això avui llibres com *La cabana de l'oncle Tom* només es llegeixen per pur interès històric perquè els problemes dels negres són uns altres i el públic lector ja no pot identificar-se amb les tristes peripècies de l'heroi si no és com a una visió retrospectiva. La llista d'autors negres actuals que han sabut transformar els seus problemes en problemes de tota la humanitat és important, de manera que avui ja no té res de característic el color de la pell d'un autor. Passa com en el feminisme dels primers tempos, que de l'època en què la crítica feminista deia allò de «llegir per una dona és un suïcidi psíquic perquè és llegir com un home» a l'actualitat, en què per la qualitat d'un llibre és indiferent el gènere de l'autor. Allò que importa és l'obra no la peripècia vital de l'artista. En canvi els autors que per forma o per llenguatge ens presenten la visió del seu cosmos, acaben la majoria convertits en clàssics. Per això també s'ha dir que els uns es llegeixen per informar-se, distreure's i passar el temps, i els altres per formar-se –artísticament s'entén– i reflexionar sobre les diferents visions del món amb les que ens trobem al llarg de la vida. Per això també els autors considerats importants, difícils, exigents, que no s'abaixen al nivell dels lectors comuns sinó que els conviden a elevar-se a la seva alçada per contemplar un panorama nou i més ample –autors amb un cosmos particular, es pot dir com es vulgui, convé que es llegeixin amb un cert coneixement, no són indiferents com els altres que poden intercanviar-se fàcilment, títols i autors, i la fragmentació del mercat en gèneres– policíac, romàntic, històric, etcètera –facilita aquest intercanvi el fet que tots són més o menys el mateix– el mateix gènere, s'entén, la mateixa facilitat, s'entén, el mateix cosmos mental que la majoria, entén, etc., cosa que no passa amb els autors pròpiament dits. Si són nous i ens presenten un món nou, un paisatge humà i vital nou, val la pena buscar una introducció abans d'entrar-hi, trobar unes claus que ens en facilitin l'entrada i l'estada. Les introduccions poden ser de moltes classes, i el lector interessat triarà la que més li convingui per exemple, en els crítics i publicacions de confiança, en els clubs

de lectura que hi ha a moltes biblioteques, en el consell de lectors més madurs i entesos... mil maneres. Hi ha llistes a l'abast dels lectors de les obres d'autors importants, que aconsellen quin títol ha de ser el primer i després segueixen segons la dificultat amb la resta de les publicacions, de manera que el lector vagi entrant a poc a poc en el cosmos, en el món particular d'un artista determinat. Fins i tot n'hi ha que recomanen per començar estudis, entrevistes, assaigs o petites introduccions fetes per crítics o periodistes culturals, que presenten el cosmos d'aquests autors, les claus interpretatives de les seves obres, de manera que l'entrada en els seus llibres sigui més profitosa i entenedora. Després, la lectura pot agradar o no, però ja no produirà el refús de la incomprensió i el tancament amb que es troba el lector sense un mínim de preparació adequada.

Tornem allà on érem: com es forma aquest cosmos, aquest paisatge diferenciat que ens ofereixen algunes obres? Penso que un primer element és la memòria i per això hem començat reivindicant-la com a factor creatiu de primer ordre. La infantesa, els anys de formació, són importants per a qualsevol persona, i més per als creadors. És el temps en què es forma, creix i s'instal·la en la seva sensibilitat i alimenta la personalitat de l'artista, la seva visió del món i el seu «trobar-se a la Terra i entre altres humans» en paraules d'un poeta. Fins i tot en els autors més «adults», més allunyats de les nostàlgies dels primers anys, hi ha sempre alguna referència al passat llunyà, i no dic res del proper perquè és de tota evidència que els materials que fa servir l'autor són l'avui i l'ahir. Les memòries del temps perdut, són una mica el model per a la construcció d'aquest món personal. En certa manera podríem dir que converteixen la pròpia vida en una obra d'art, tot i que no cal oblidar que sempre hi ha una distància entre la realitat i la seva simbolització, ni que sigui a través del llenguatge.

Kant ens diu que les nostres actituds, sentiments i judicis es diuen estètics precisament per la seva relació directa amb l'experiència. L'experiència, el passat, actualitzats per la memòria, directa o

indirectament, i segons la forma artística que l'autor li convingui donar. Ningú, i torno a l'autoritat del filòsof, pot jutjar la bellesa d'un objecte que no ha conegut, vist en el cas d'un objecte físic, sentit en el cas de la música. Els judicis científics sí que poden ser rebuts i coneguts de segona mà. Podem fer confiança a algú per la seva autoritat en la física o pel que diu dels horaris dels trens, però no puc atorgar autoritat en el què jo sento pel que fa als mèrits de Leonardo o la música Mozart si no he vist la pintura del primer o sentit interpretada l'obra del segon. Semblaria, per tot això, que no poden haver-hi normes o principis pels judicis estètics. Tot i que aquestes línies es refereixen sobretot a la recepció de l'obra, a l'efecte de l'art sobre el receptor, nosaltres aportem aquesta primacia de l'experiència en la creació de les obres, com un element important en la formació del cosmos de l'autor. Kant afegeix, que el receptor ha de sentir el plaer immediat en la percepció de l'objecte, i que les informacions o xerrades i teories sobre el mateix objecte no serveixen de prova de la seva bondat. Sempre és l'experiència i no el pensament conceptual, el que dóna dret al judici estètic, i per això tot el que alteri l'experiència de l'objecte altera la seva significació estètica i per això la poesia no pot ser, o es difícil que sigui, traduïda a una altra llengua amb la mateixa intensitat que en l'original. Ens allargaríem d'una manera inútil si seguíssim per aquest camí, només hem citat, com de passada, aquest testimoni sobre el paper primordial de l'experiència en la percepció de qualsevol obra i, doncs, en la seva creació. El sentiment d'harmonia, de compatibilitat entre la meua experiència i la meua imaginació o la facultat d'imaginar que el text que llegeixo m'obra i m'organitza, aquesta unitat entre el sentiment d'harmonia i el món és l'origen del plaer i també l'espai que li dóna universalitat. En la distinció que fa un altre filòsof, Burke, entre el que és bell i el que és sublim, diu que bellesa és la intenció i la intel·ligibilitat que trobem en tot el que ens envolta, i això és el que un autor aconsegueix quan dóna aquesta unitat al món que ens presenta, i que sublim és quan renunciem

a comprendre i controlar tot això, quan ens sobreposem a la infinita grandesa del cosmos, i ens abandonem a aquest sentiment de manera que la ment és portada a deixar de banda la sensibilitat, i això és el aconsegueixen els grans autors, que enduts per la seva energia i fascinats pel món que ens presenten, ens deixem portar per la seva creació. Creació sorgida dels materials ben elaborats de l'experiència, de la memòria, dels records, de la imaginació combinada del passat amb les expectatives i fantasies que les situacions o paisatges coneguts provoquen.

Totes les formes de cultura, i de totes les formes l'escriptura és en aquest cas de les més explícites, és un intent de limitar, de canalitzar, de donar forma, a l'antagonisme que en un moment determinat es produeix entre la persona, l'artista, i la naturalesa. En molts casos, aquest antagonisme es resol per assimilació, per incorporació de la natura en el món de l'escriptor, de manera que la suma del jo més la natura escollida és un dels materials amb que s'aixeca una obra o serveix de rerefons de les peripècies dels personatges. Es tracta d'una reacció-formació. I quan parlem de naturalesa, no ens referim simplement a l'espai física, a la geografia per entendre'ns, sinó que hi incloem el que s'anomena «la condició humana», expressió amb la que indiquem una colla de factors de la psicologia dels humans que es troben subordinats a un automatisme cec de repetició que actua darrera de la recerca del plaer i el benestar, de la preservació pròpia, i de l'equilibri entre el subjecte humà i el seu mitjà. Per aconseguir aquest equilibri –recordem que des d'una perspectiva ecologista s'ha definit l'home com «la ferida de la naturalesa»– cal acceptar aquesta escletxa inicial, aquesta separació, aquesta ferida, i molts autors en una colla d'obres el que fan és explicar-la i explicar-nos com intenten superar-la, entre altres maneres, amb l'aproximació que hem dit abans, amb la interiorització d'un paisatge determinat i la incorporació del mateix en la seva obra. Les il·lusions d'un possible retorn a la naturalesa és una aspiració de dissolució del jo, del subjecte, en la

natura i si l'artista s'identifica amb el paisatge que té al davant, sense mantenir un mínim de distància crítica, el resultat és la desfeta, el deixament, la confusió de l'artista amb el seu model, i aquesta confusió sempre és perillosa. La naturalesa, el paisatge, és allò que tenim al davant, allò que fins i tot podem portar a dins nostre com hi portem els records, les il·lusions, la fantasia, però que no és el jo, l'artista, el creador. Una cosa és el material de feina, i una altra l'artesà que el fa servir a la seva conveniència.

La creació d'aquest cosmos personal que sol contenir amb més o menys intensitat els materials de la infància i anys de formació, se'ns presenta als lectors com un món tancat, com un univers particular, al qual podem accedir amb les claus que hem anat dient al llarg d'aquesta estona: memòria del passat, indignacions per temes concrets, obsessions íntimes, fantasies particulars que omplen el buit deixat pels desitjos insatisfets i en aquest aspecte són elements molt significatius de les dèries de l'autor per les mancances que miren de satisfer, fòbies i filies personals, inclinacions de tota mena, passions... tot el material que conforma una personalitat feta i disposta a comunicar, en la forma imposada per l'artista, els seus colors a altres subjectes que, si són capaços de travessar la prova de força inicial, es convertiran en els seus aliats.

Un cosmos personal és un univers total. Els elements amb què treballa l'autor es transformen en un espai únic gràcies a la intervenció de certs «punts essencials» que tenyeixen amb els seus colors tots els materials que l'artista presenta. Fins i tot els elements flotants, que sembla que no tinguin cap significació queden a la llarga tenyits pel color del «punt essencial». Aquest punt funciona com a totalitzador, i així l'Arenys de l'Espriu i tota la seva saga queda devorats per la Sinera poètica, el Món de Guermantes de Proust és al gust de totes les magdalenes, l'absurd de Kafka és a cada racó de les seves narracions, el comptat de Yoknapatawna és com un símbol de l'Univers propi de William Faulkner, el món tèxtil del Ter i la gent del seu poble són els pro-

tagonistes de l'obra de Miquel Martí i Pol fins i tot en els seus contes... i així podríem resumir gairebé tots els autors amb món propi, amb cosmos personal, sempre localitzats en un espai i ens uns elements determinats, constants... o podríem dir «tòpics d'aquests autors», que podem ser el cinisme, la melancolia, la recordança dels temps perduts, l'absurd de les situacions i els escenaris humans, etcètera.

I els elements de fantasia, que semblarien els més allunyats d'aquest món que detectem i ens apropiem com a lectors, són importants perquè representen la impossibilitat de perfecció d'aquest univers tancat i per això se'l pren com a esclat per a l'evasió, per una fugida cap a un altre univers, però en realitat representen això, la pròpia mancança del sistema.

En aquests cosmos, en aquests autors, sol passar que tot el que passa, les relacions entre els personatges i els paisatges que presenten a les seves obres, són tenyides –podríem dir fins i tot mistificades– per la xarxa ideològico-estètica de l'artista. És com si les situacions, els personatges, els paisatges, es convertissin en subjectes, encarnessin les obsessions i les creences de l'autor, com si parlessin ells mateixos com a parts despreses de la consciència de l'autor. Com si les coses parlessin i creguessin per ell. Tot plegat sembla contrari al pensament que una creença –la fe de l'autor i la seva pertinença a un cosmos determinat– és una cosa interna i un coneixement una cosa externa, que pot ser comprovada des de fora. Aquí ens trobem que les creences que formen el cosmos de l'artista són externes, són el material de la seva obra, i el coneixement que en traiem els lectors s'interioritza, és el que l'autor ens comunica en la intimitat del contacte personal amb l'obra. La creença s'exposa i el coneixement d'interioritza. La creença es dona a tots els lectors igual, el coneixement és propi de cada lector.

Alguns psicòlegs parlen de la similitud d'aquesta creença exterioritzada, d'aquest cosmos ofert a la curiositat del públic en general, amb la noria de pregària tibetana, en la qual el creient posa un

paperet amb la pregària que vol elevar i les peticions que vol fer a un dels caixonets que componen la roda, i a partir d'aquell moment és el moviment circular i continuat de la roda la que s'encarrega de la pregària, més enllà de l'actitud més o menys participativa del fidel. És el mateix que en els nostres santuaris fan els fidels quan ofereixen un ciri a l'altar de la seva devoció i deixen que el ciri encès perllongui i continuï la seva pregària. Objectivament, l'objecte fa la pregària, i subjectivament el creien fa el que vol. Igualment l'autor pot exposar els seus sentiments més íntims –l'odi, la compassió, l'amor, la rancúnia, l'ambició, la desesperació...– delegant-los en un objecte com és la narració, en aquest cas, en altres la forma o la música, sense que perdin res de la seva sinceritat i particularitat. És l'escriptura l'encarregada de transportar aquest cosmos.

I és clar que l'escriptura no arriba mai a apurar tot el sentiment, tot el cosmos, que ens vol transmetre l'autor. Sempre queda alguna cosa que ha d'afegir el lector amb la seva imaginació, algun element personal que amplia o precisa les dades de la narració, però això és normal en totes les obres humanes. Els objectius de l'autor i els del lector, el cosmos de l'autor i el del lector, es difícil que encaixin exactament en tots els punts, i no deixin cap tros desajustat per petit que sigui. Sempre hi ha element inconscients per part de l'autor o del lector que interfereixen en el procés de la creació i de la recepció de l'obra. Hi ha transferències en la lectura que funcionen o no però que si funcionen ho fan perquè el lector estava situat en un camp propici a l'entesa, com aquella rèplica d'un professor comunista a un lector jove de Marx en una biblioteca universitària «Tú no ets comunista perquè entenguis Marx, sinó que entens Marx perquè ets comunista». El mateix podríem dir de lectures catòliques «No ets catòlic perquè entenguis els Evangelis, sinó que entens els Evangelis perquè ets catòlic», etcètera. El mateix podríem dir de lectures feministes o de qualsevol altre tipus de militància, o sigui de tots els cosmos possibles. I quan més personals són els cosmos més ressonància

han de tenir en els lectors que entendran millor els textos si ja d'entrada són, per dir-ho d'una manera popular, de la mateixa corda que l'autor. Hi ha estudis sobre els mecanismes de transferència que expliquen aquest fenomen. Si bé tot art té alguna cosa d'artifici, o sigui de petit truc o de mínim engany, encara que només fos per la impossibilitat d'adequar exactament, punt per punt, les aspiracions inicials de l'autor amb la realització pràctica del seu text i la recepció exacta del lector, es pot dir que el *sine qua non* d'una bona comunicació és la distància mínima entre l'aparença i el que hi ha al darrere, el que podríem dir la veritat. Tenim la impressió, i sovint la certesa, que els autors més literaris, són els que amaguen menys trucs, menys artificis, menys arguments allunyats d'ells mateixos, i que s'exposen més i s'acosten més a la veritat. A la seva veritat. Al seu cosmos.

Els lectors ja saben, i accepten aquest joc, que tots els autors porten una careta que amaga les veritats personals, però s'enduen una decepció quan descobreixen que alguns es gloriegen de portar la màscara de la veritat, i en canvi hi ha altres artistes que miren de treure's la careta i oferir la veritat nua o com a mínim de reduir al màxim la distància entre les màscares de la veritat i la veritat pura.

Hi ha el perill de confondre las màscares i trucs i amagatalls, amb la fantasia que hi ha en moltes obres, i que fan servir molts autors per acostar-se d'una altra manera a la veritat. Normalment són veritats universals, les que descobreixen els autors fantàstics. Kafka per exemple, no és un autor realista però les situacions que ens presenta i que han d'afrontar els seus personatges –el seu personatge– són demostracions de l'absurd i el sense sentit i les complicacions burocràtiques amb què ens topem cada dia en la realitat.

Un crític ha dit que les interpel·lacions amb què es troben els personatges kafkians és una interpel·lació sense identificació/subjectivització. És l'Estat, les Institucions, les Organitzacions... les misterioses Societats Anònimes ens diuen ben clar, que no ofereixen gaires o cap tret amb el que el subjecte pugui identificar-se, i així no entén el

significat dels seus missatges, els missatges d'un Altre anònim i considerat superior a les persones que en formen part. En aquests casos ens trobem amb una fantasia que ajuda a explicar la realitat, i fins i tot que la pot estructurar. Hi ha una frase de Lacan que diu que en l'oposició entre somni i realitat, la fantasia es troba sempre al costat de la realitat. En moltes obres de ciència-ficció hi trobem aquesta utilització de la fantasia com a suport de la realitat, i encara més hi trobem la realitat com una il·lusió o una fantasia generalitzada. Però els autors de ciència-ficció treballen amb unes armes diferents, ells tenen un cosmos per dir-ho d'alguna manera, mecànic, prefabricat, previsible, en la majoria dels casos, i aquí ens referim al món de l'escriptor, al seu cosmos interior, d'una manera diferent: com el conjunt de característiques de tema i d'estil que el fan a ell, l'autor, i a la seva obra, originals i diferenciats dels altres autors i obres. Ens descobrim un món nou, podríem dir, mentre que la majoria d'autors de ciència-ficció ens parlen de combinacions ben establertes en universos la majoria desconeguts, fantàstics, però llunyans, que no ens diuen res de l'autor ni del món que l'envolta. Són descobertes que ens sorprenen i res més, però no ens serveixen per entendre ni penetrar amb més lucidesa en la nostra vida i en la dels altres. En canvi en els autors amb cosmos propi, la peripècia argumental fins i tot si ens és narrada en la forma més allunyada del realisme ingenu, i fins i tot si és en forma de somni, ens acosta sempre al marc de fantasia que determina la nostra activitat rutinària, la nostra manera de fer en la realitat diària.

Quan parlem del marc de fantasia que ens ajuda a veure la realitat sense prejudicis, pensem per exemple en les teories feministes o comunistes que van inundar fins fa poc les nostres lectures i les ulleres ideològiques amb què llegíem. I en alguns casos, aquestes ideologies formaven part del cosmos i de la personalitat de l'escriptor –i la llista d'exemples seria llarga–, però en molts d'aquests casos es tractava d'una ideologia a la moda, plena de prejudicis, i per això sense gran

valor artístic perquè es tracta d'idees que generals, comunes, inconsistentes a les quals l'autor s'adhereix i pren com a seves, però que no sorgeixen d'ell mateix i del seu món –fetes les excepcions que calgui. Pensem en el cas dels jueus i els clixés que els acompanyen, no hi fa res que tots coneguem jueus que «són normals, com nosaltres o com tothom», perquè la figura ideològica que expandeix l'antisemitisme s'aguanta fins i tot en aquests casos de «normalitat individual», ja que els partidaris d'aquest pensament diran «mireu si en són de falsos i d'hipòcrites, els jueus, que dissimulen tan bé que es fan passar com si fossis nostres, com nosaltres, com tothom». Fins i tot els fets que contradiuen la ideologia regnant funcionen com a arguments a favor d'aquest sistema de prejudicis. És en aquest aspecte que és perillós deixar entrar al cosmos personals, els prejudicis corrents.

Jo penso que la majoria de cosmos personals es formen en l'imaginari de l'autor de manera inconscient, es tracta de «fixacions imaginàries que –segons alguns psicòlegs– no han pogut ser assimilades en el desenvolupament simbòlic de la biografia del subjecte». Tot aquest material reprimat, amagat o inconscient, retorna, però retorna d'una forma especial perquè el seu significat no és descobert fins que es reconstrueix retroactivament, i aquesta clarificació, aquest anàlisi, dóna forma al material desvetllat, i va sorgir la veritat. Els analistes diuen que produeix el marc significatiu que dóna als símptomes el seu lloc simbòlic i el seu significat. Dit d'una altra manera, ens fa entendre allò que ha passat i ens ho fa suportable.

Si bé gairebé tots els escriptors i artistes que es construeixen el seu món particular –i quan diem que un autor és comercial volem dir entre altres coses que aquest món que ens ofereix és el món universal i estandaritzat que tothom porta al cap com un tòpic turístic acceptat i beneït per les agències culturals– però hi ha escriptors que porten un món particular per la singularitat de la seva biografia, el seu entorn o la resposta que han donat als estímuls que hem rebut tots i que ells han reaccionat de manera especial, com no hem fet tots. Aquest

món especial, és un pèl diferent del cosmos de què hem parlat fins ara. Aquest món és especial perquè les circumstàncies viscudes l'han fet especial i el paisatge exterior –natural i humà– hi té a veure molt, els ha influït molt, i els ha ajudat a formar-se un cosmos íntim en concordança amb les influències externes rebudes. Això explica l'interès i els èxits que va provocar l'aparició dels primers autors que narraven les seves vivències a la presó i fins i tot n'hi ha com a condemnats a mort. També la infància passada en barris marginals i amb famílies desestructurades... en fi, totes les peripècies que es poden imaginar. Noms com els de James Baldwin, i el conflicte racial, la lluita dels negres per la igualtat de drets, Simone de Beauvoir i el «Segon Sexe» i altres com Betty Friedan que van impulsar tot el moviment feminista, o la descoberta del món secret de l'homosexualitat de Jean Cocteau, Roger Peyrefitte o Jean Genet i Terenci Moix, van obtenir part de l'atenció del públic i la crítica, més enllà dels seus mèrits literaris, pel món nou que descobrien al gran públic. Passa que, sovint, passat el primer moment de sorpresa i acceptació o rebuig, queden només les obres de qualitat, i hi ha també el perill que obres de gran qualitat –i pensem en la producció de Virgínia Woolf, Marguerite Yourcenar, Thomas Mann i el seu Tadzio... i una llarga llista– queden incorporades en l'apartat de literatura feminista o gai, i això pugui distreure als lectors de l'amplitud de la visió que proposen. És el perill de totes les militàncies i totes les doctrines. I un altre perill és que quan aquest món –feminista, social, racial, sexual...– es converteix ja en matèria comuna i acceptada, i les teories que els potenciaven perden la virulència i activisme del primer moment, aquets autors perden l'atractiu del paisatge nou que presentaven i quedin només les qualitats literàries, l'estil i el cosmos propi que les aguantaven i s'esvaeixi amb la moda la resta. Amb això no els volem treure cap mèrit, al revés, indicar al lector que a sota de la peculiaritat del paisatge que il·lumina hi han de descobrir un estil propi i un cosmos més ampli que el que condiciona la seva condició particular.

Un apunt, o excursió sobre el paper de la infantesa en la creació de molts paisatges literaris: La infantesa és una branca de la cartografia, ha dit un estudiós de la literatura infantil, i els infants construeixen els mapes mentals dels seus móns que revisen i redefeixen constantment, combinant els paisatges –els boscos, les muntanyes, els mars...– que guarden a la memòria embolcallats amb una indubtable aura de llunyania –romance. Moltes de les grans obres d'aventures per aquesta edat –convertides en clàssics per a tots els públics, gràcies a l'alta qualitat que tenen– des de *El Hobbit* fins a *Els set pilars de la Saviesa* fins als més recents com la trilogia de Philip Pullman *La matèria obscura* –surten en edicions que porten un mapa del territori que novel·len. I això és perquè l'aventura que expliquen és en part la història d'un paisatge, de la interrelació entre els humans (o els Hobbits, quan és el cas), de la interrelació entre els humans i la topografia. En *La matèria obscura*, l'extraordinària trilogia de Philip Pullman citada abans se'ns presenta un pintura esfereïdora d'un univers i una ciutat en la que els adults han desaparegut. O pensem en universos com Nàrnia, la de les cròniques, i altres espais semblants. L'art mateix és una forma d'exploració, de viatge perillós, d'aventura que comencem amb un mapa mental per provisional que sigui, una aventura que ens porta a llocs desconeguts del mapa o que il·lumina amb una llum nova paisatges coneguts i ens els fa més comprensibles, més consensuables, més eficaços per conversar-los i reviure'ls en la memòria, i en definitiva per convertir-los en símbols.

La literatura i les eines d'articulació simbòlica

JOAN RAMON RESINA

Tot el problema consisteix a conservar les coses, a continuar-les –en aquest país en que tot s'aguanta per un fil.

[JOSEP PLA, 35: 58]

Quan Pierre Nora va publicar el seu famós estudi sobre els llocs de memòria, ja feia temps que es congriava l'interès per aquest tema, que després s'ha convertit en un allau de discussions teòriques i alguns intents d'aplicació pràctica. No hi ha cap dubte que les grans catàstrofes humanes del segle XX van contribuir-hi poderosament, però seria fals dir que l'ocultació i el negacionisme han estat la causa de la passió memorística de la segona meitat de segle XX. Més aviat, l'exhortació a recordar les grans tragèdies, “per tal que la història no es repeteixi”, esdevé supèrflua si es considera que d'ençà de l'alliberament dels camps nazis el món es va fer ressò de l'extermini jueu i no ha deixat de parlar-ne. Ben al contrari, sembla que el problema del segle XXI sigui l'excés de memòries: la dificultat d'orientar-se enmig de la seva gernació. Aquesta passió per la memòria que s'escampà com una taca d'oli és, a un cert nivell, una mutació de les disciplines històriques –com donen a entendre els historiadors quan reclamen uns drets adquirits sobre el sorgiment d'una nova àrea d'estudi. Ara bé, què distingeix la memòria històrica de la història tradicional? En

primer lloc, unes pretensions ètiques i unes urgències polítiques. En segon lloc, una jerarquia dels temes, amb preferència per les dictadures ensangonades del segle XX, com ho demostra l'excel·lent reportatge de Dolors Genovès amb el títol declaratiu de "Topografia de la Memòria", o els també excel·lents treballs de Montserrat Armengou per Televisió de Catalunya. A un altre nivell epistemològicament més profund, l'ascens de la memòria històrica assenyalava un canvi de rumb filosòfic caracteritzat per l'esgotament del paradigma historicista que arrencava en el segle XIX amb la diferenciació de la història i de la literatura com a disciplines acadèmiques. Des del segle XVIII es creaven acadèmies i societats dedicades a l'estudi de la història. La Académie Française, fundada el 1635, esdevenia el 1795 l'Institut National des Sciences et Arts, amb una subdivisió anomenada Classe des Sciences Morales et Politiques, dins la qual s'estudiava la història. La Real Academia de la Historia espanyola és de 1738. Als Estats Units, la Massachusetts Historical Society, una de les pioneres en aquell país, es fundà el 1791. De la finalitat d'aquestes institucions, que sovint naixien sota l'empara d'alguna cort, és prou eloqüent la condició de criats que el rei d'Espanya atorgava als acadèmics en el decret fundacional de la Real Academia de la Historia, equiparant-los al servei domèstic de palau en "privilegis, favors, prerrogatives, immunitats i exempcions" (Real Cédula 17 de juny de 1738).

Aquest origen explica la persistència d'un doble sistema institucional, la universitat d'una banda i les acadèmies, més elitistes i més lligades als interessos de l'Estat, de l'altra. La institució de la història com a disciplina universitària independent deu molt a la defensa que va fer Kant, a l'acabament d'aquell mateix segle XVIII, de l'autonomia de la disciplina filosòfica davant la teologia i en definitiva davant del poder públic. Al seu tractat *Der Streit der Fakultäten*, Kant diferenciava entre les facultats superiors i les inferiors, essent aquestes les que s'ocupaven de matèries que no s'adoptaven com a directrius per ordre superior, és a dir, les que no esdevenien immediatament pràc-

tiques. Les matèries de coneixement normatiu calia obeir-les, però l'origen reial de l'ordre (*de par le Roi*, diu Kant) no en garantia la veritat. Quan es tracta de determinar no el curs d'una acció sinó la veritat, el mestre ja no pot apel·lar a l'autoritat ni l'estudiant pot pretendre que l'aprèn per força. La veritat s'acata lliurement mitjançant el judici. I la capacitat de jutjar lliurement, això és, d'acord amb els principis generals del pensament, es el que anomenem raó. Per això, conclou Kant, la facultat de filosofia, en tant que està obligada a respondre de la veritat dels seus ensenyaments, ha de sotmetre's solament a la legislació de la raó. Aquesta facultat comprenia, està clar, l'anomenada filosofia pura juntament amb les matemàtiques en tant que coneixement purament racional, però també, en un altre departament, els coneixements històrics (*historische Erkenntniß*), integrats per la història, la geografia, la filologia i les humanitats, així com els coneixements empírics de les ciències naturals. D'aquesta supeditació de la història i la filologia a la raó en deriven conseqüències, que cristallitzaran al segle XIX en l'historicisme i ja entrat el XX en les metodologies que pretenien donar un vernís de científicitat als coneixements humanístics, produint una nova divisió, a partir de Dilthey, entre les *Naturwissenschaften* i les *Geisteswissenschaften*, entre ciències i lletres com s'ha dit en el nostre país.

Ja es veu fàcilment que l'establiment d'aquestes disciplines acadèmiques anava en tota una altra direcció que les de les acadèmies reials i que aquesta direcció, fundada en l'autonomia de les facultats respecte del poder reial o, eventualment, civil, era el signe de la modernitat sota la qual aquestes disciplines es desenvoluparien fins avui mateix. La història, concretament, es junyiria al carro de la filosofia sota el concepte de filosofia de la història, però fins i tot quan s'aferra a l'empirisme i la documentació sota la fèrula del positivisme, queda incorporada a uns principis generals com són els de causalitat i univocitat, i a través d'aquests al progrés i fins i tot a la teleologia. Aquest ha estat, en general, el paradigma de les histories nacionals que es

van escriure al llarg del segle XIX i fins entrat el XX. Per la seva banda, la filologia sorgí en aquest ambient historicista hegemònic, combinant-hi, quan calgué, els mètodes deductius de la filosofia, com per exemple en les lleis de Grimm sobre l'evolució fonètica de les llengües indoeuropees, o en certs aspectes de la gramàtica històrica. En tot cas, l'entroncament de les ciències històriques amb la literatura, entesa fins llavors com a belles lletres, produí una evolució de la crítica des del judici estètic cap a la història literària, que esdevingué hegemònica en alguns indrets, entre els quals a la Península Ibèrica.

Aquest no és el lloc per indagar en les raons d'aquest predomini i del rebuig de la disciplina de lectura que sorgí a Alemanya al segle XIX donant lloc a l'hermenèutica i repregué als Estats Units en la segona meitat del segle XX sota el nom de New Criticism, i encara més tard, amb modificacions de caràcter empirista, sota el nom de New Historicism, per no parlar d'aquesta mena d'hermenèutica *outré* que ha estat el postestructuralisme. Però voldria apuntar que la diferència entre les modalitats metodològiques dels països mediterranis i les de l'Europa central i del Nord (i dels Estats Units) té el seus orígens en la gran divisòria cultural del continent que s'esdevingué amb la Reforma luterana. Allà on s'estableix la llibertat, i per tant la responsabilitat, d'interpretar les escriptures, triomfen les variants seculares de l'exegesi. En canvi, allà on la lectura és normativa, aquesta esdevé de sentit comú i, privada de problemàtica, s'aferma a la pràctica institucional sota les variants del compendi i l'adquisició mnemònica.

No hi ha cap dubte que aquests corrents seculares desbanquen els sagrats en la configuració de la consciència moderna de les nacions, ni que la nacionalització de la filologia i la història en el segle XIX supedita a l'ordenació social determinada pels governs (*de par le Roi*) les disciplines pròpies de la facultat de filosofia, o sigui de la facultat d'esbrinar la veritat segons principis generals racionals. Però d'això no es desprèn que l'aferrissada resistència a obrir-se als esdeveni-

ments metodològics, com el New Criticism o les diverses variants del formalisme i l'anomenada teoria literària, que s'observa en els països llatins indiqui, per contrast amb els centreeuropeus i anglosaxons, una nacionalització inestable, precària o insuficient. En aquest punt, cal recordar, per exemple, que Alemanya, amb totes les seves inseguretats nacionals entre la unificació prussiana i la reunificació dels anys 80 del segle passat, genera el poderós instrument de la hermenèutica i teoritzada, a partir dels anys 60, amb l'escola de Constanza, la interessant estètica de la recepció, que entre nosaltres ja havia avançat, sense pròpiament teoritzar-la, Josep Maria Castellet als anys 50 a partir de premisses sociològiques i polítiques dictades pel cronotop particular de la Catalunya resistent al franquisme. Com a contrapunt, cal parar esment que a l'Amèrica Llatina, a països oficialment catòlics però en els quals penetra poderosament l'evangelisme i una munió d'altres religions, des dels mormons als testimonis de Jehovà, sense oblidar la permanència de religions indígenes i d'origen africà, hi han trobat millor acollida que no pas a la Península Ibèrica els discursos teòrics, que encertadament o errada s'assimilen a la modernitat i, segons el crític i pensador nordamericà d'origen alemany Hans Ulrich Gumbrecht, tenen el seu origen en aquella divisió abans esmentada entre ciències i lletres, i emergeixen dins l'àmbit de la crítica literària, que Gumbrecht considera vinculada epistemològicament a l'adveniment de l'observador de segon ordre, terme amb el qual el sociòleg Niklas Luhmann es referia a la reflexivitat.

Tot i no compartir el seu punt de vista pel que fa a l'assimilació implícita del registre teòric amb l'observació de segon ordre –que es manifesta també en registres no sols atèdrics sinó fins i tot antiteòrics, com l'escriptura de Josep Pla– sí que comparteixo amb Gumbrecht la convicció de que els estudis literaris, un cop cremat el cartutx de la teoria, perden les seves funcions clàssiques. Comparteixo també la impressió de que la pèrdua de funció d'una disciplina que es va descobrint obsoleta esperona els seus devots (o naufrags) a demanar-li

una concreció material, en altres mots, un renovat sentit de realitat, o per dir-ho amb Gumbrecht, de presència.

Ara bé, com es fa per derivar presència o sensació de realitat a partir d'un text literari? Aquesta pregunta no és fàcil de respondre, però com a mínim sabem de quina manera *no* pot fer-se. Certament no pot fer-se amuntegant-hi abstraccions i generalitats, que és el que la teoria ha fet durant quatre dècades llargues, de vegades per pura fatxenderia. I tampoc em sembla que pugui fer-se a partir del materialisme filològic emprat pel New Historicism, quan s'aboca extàticament als accidents del suport del text, a la marginàlia, i en general a tot allò que té a veure amb la "presència" de l'objecte escripturat i que els medievalistes conreen fa molt temps amb les tècniques paleogràfiques. I dubto molt que s'aconsegueixi a través de l'anàlisi formal o la retòrica de l'expressió, com ho intentà a mitjan segle l'estilística, que estudia les tècniques lingüístiques emprades per aconseguir determinats efectes fonètics o semàntics, de manera semblant a com l'estudi de la composició i del pigment expliquen les condicions d'emergència de la imatge d'un quadre però no la il·lusió del fenomen que es fa present en ella.

El problema amb la presència és que no respon a cap llei general de la composició literària. Cauríem en un misticisme inacceptable si diguéssim que la presència es redueix a una invocació o conjur fet de mots triats per l'escriptor o poeta, o pitjor encara, a les forces de l'inconscient alliberades per l'escriptura automàtica, com pretengué la secta surrealista. Potser al capdavant aniríem a parar a l'opinió displicent de Josep Pla, per qui la literatura és un remei contra l'avorriment, o sigui contra l'excés d'energies vitals no emprades en la tasca improrrogable de sobreviure. Dit d'una altra manera, la literatura, com les arts en general, és un luxe. I aquesta, em sembla a mi, és la raó de que la catalana davallés ineluctablement des del moment que Catalunya perdé la cort i no revifés fins que aquest país intrínsecament pobre acumulà una mica de riquesa amb la revolució industrial.

Que la literatura depengui de l'oci vol dir que ajuda a farcir de continguts unes hores buides, que podrien igualment omplir-se anant a l'òpera, al futbol, al museu, mirant la *tele* o el Youtube, però que els lectors omplen amb lletra perquè aquesta els dóna un grau més alt de sentit de realitat, un plus de presència. Com s'ho fa la literatura per aportar aquest grau superior de realitat? En primer lloc, a través de la seva immanència fenomenològica, per dir-ho d'una manera pedant. Vull dir simplement que la literatura, més que qualsevol altra art representativa es basa en la immediatesa de les impressions. Mentre que la pintura, escultura, cinema o fotografia –la música és tota una altra cosa– mediatitzen les imatges que es formen a la consciència, la literatura no té cap valor representatiu en el pla material. No presenta altres imatges efectives que els caràcters tipogràfics, que són literalment anul·lats durant la lectura a mesura que el cervell els descodifica i enregistra les imatges virtuals, els conceptes, el fragment de món o de realitat d'una manera directa i immanent a la consciència. Es per això que a través dels llibres ens fa l'efecte que vivim moltes altres vides i que multipliquem la nostra com els gats.

Si afinem una mica més, ens adonarem que aquestes vides suposen sempre un punt de vista situat en un altre temps i un altre indret, i això val tant per les vides de ficció com per les impressions transmeses per un jo poètic, i tant per les descripcions d'un observador com per les reflexions que s'hi superposen. L'excentricitat de la perspectiva suposa dues coses d'importància cabdal. En primer lloc, un observador primari, que és la font de l'experiència i de la sensació de realitat que ens produeix la lectura, per abstrusa que sigui. I en segon lloc, una distància en el temps entre aquella experiència i la seva reflexió a la consciència del llegidor. Aquest, doncs, actua en tot moment com observador de segon ordre, que ho seria en realitat de tercer si ens atenem a la condició reflexiva de l'escriptura i a la distància que hi ha entre l'experiència viscuda i la seva verbalització lírica o prosaica.

Ara bé, la distància temporal i el desplaçament espacial entre el primer i el segon observadors palesen una absència. On hi ha un segon observador queda bandejat el primer. La literatura no és doncs una experiència primària sinó derivada i en suposa una altra d'anterior. Aquesta condició del gaudi literari és la font de la il·lusió de presència. Dit d'una altra manera, l'observador de segon ordre sempre suposa un primer observador, com l'ombra suposa un cos. Però, i això és cabdal, l'experiència reflexa que se'n deriva, en aquest cas literària, extreu la il·lusió de realitat de la presència efectiva, ontològica, d'aquest segon observador, el punt de vista del qual, literalment inalienable, condiona la il·lusió de la mateixa manera que l'ull de l'espectador permet que l'acció enregistrada molts anys abans en suport de cel·luloide esdevingui contemporània en un acte d'apropiació contemplativa.

Es obvi que aquesta apropiació cultural té un cert valor de constatació. Es una experiència estètica, que al seu torn pot generar un nou desplaçament i una observació reflexa, com ho seria la crítica, i així de manera cada cop més complexa elevant el grau d'observació fins arribar a una abstracció enrarida i minoritària. Aquest ha estat el camí emprés pels estudis literaris a partir de l'anomenat "gir lingüístic" i de les aventures estructuralistes i postestructuralistes, amb la gran fira de les vanitats de la deconstrucció. Es la darrera etapa d'una carrera que ve de lluny. La literatura com a observació de segon ordre comença en els cenacles de poetes durant el Renaixement i agafa força amb l'emergència en el segle XIX de l'anomenada religió de l'art amb crítics com Matthew Arnold i John Ruskin, i amb el "neoclassicisme" que Friedrich Schlegel arreplega de Wincklemann, de Goethe i de Schiller (al cap i a la fi un neorenaixement al país que havia rebutjat el primer en nom de la Reforma). La potenciació d'aquest esforç reflexiu, al qual devem la instauració dels estudis literaris com a disciplina a cavall entre la filologia i l'estètica, avui sembla haver esgotat la seva capacitat de generar il·lusió de presència. A partir del moment

que la seva base filològica esdevé obsoleta, la literatura es debat entre esdevenir un ritual de cenacle o un article de consum. Sense aquella disciplina creadora d'un cànon i d'una teologia lingüística al servei de la nació, la idea de valor literari queda reduïda als rànquings de vendes. I si la via filològica es dissol en el simultaneïsmes d'Internet, d'altra banda la vessant estètica i formalista ha arribat a un barroquisme terminològic autoreferencial i indigerible. A qui pot sorprendre que la societat es giri d'esquena a uns estudis literaris que la menystenen? La reacció que representen els Estudis Culturals amb el seu èmfasi en l'anomenada cultura popular tampoc ha tret la literatura del mal pas. Josep Pla, que no és sospitós d'esnobisme, diu el següent penjament d'aquesta cultura:

Jo he estat sempre contrari a la poesia popular, a la instrucció popular i obligatòria, a la cultura popular, als orfeons i a la música popular. Tot això em semblà sempre horripilant, no pas perquè m'agradi res de la burgesia actual, sinó perquè crec que sobre les coses qualificades d'aquesta manera s'han produït sempre les formes de demagògia, de trampa, més repugnants.

I en efecte, els darrers vint anys són testimoni de com aquesta modalitat de l'estudi de la cultura, encetada sota el patrocini d'un sociologisme infeudat en el marxisme, ha estat un fenomenal camp de cultiu de la correcció política. Així, doncs, on som? Queda algun espai social útil per la literatura? Podem apel·lar a algun criteri per garbellar-ne la producció i destriar el que val la pena del que no? Fa feredat veure els llibres que es promocionen, que la gent compra i, suposadament, llegeix. I encara fa més feredat que moltes persones no llegeixin ni poc ni molt. No em lamento mogut per cap mena de pietisme cultural sinó per l'extraordinària compressió del temps, de la seva reducció a les dimensions de l'estricta termini biològic humà que comporta l'adveniment d'una societat il·letrada. Pla renega del

temps, dient que “és una paraula, un concepte, un expedient per a fer una volta a la realitat, i sembla que se’n parla sense parlar-ne. La realitat és el cor humà que es disgrega sense parar”. Pla és un bergsonià materialista. Per ell no hi ha temps sinó vísceres que funcionen o s’aturen. Però el temps, com intuï Sant Agustí i repetí Kant, és un afer de consciència, i com a tal la base ontològica del subjecte i la reflexivitat. Parlem doncs de la condició indispensable de l’observació de segon ordre i per tant de la literatura. Llegir és entrar en relació íntima amb el temps, obrint perspectives sobre el passat, que es manifesta en funció de la memòria personal. I és també, de retop, obrir perspectives al futur, que no és sinó la continuació ideal del passat filtrada pels desigs i les passions que operen a cada moment. Això vol dir que la memòria és indestruïble de l’experiència de la literatura; més ben dit, que la literatura, al contrari del que pensava Plató, eixampla la memòria, i que llegir és consumir memòries d’altri, pair-les i incorporar-les en un acte de canibalisme espiritual. La memòria seria doncs la modalitat de presència que ens serveix la lectura; una presència d’allò que en primera instància és absent i que per aquesta raó ens “enganxa” en virtut de l’anul·lació del temps, talment com si el cor s’aturés sense disgregar-se.

Sembla poc discutible que els lectors accedeixen a la realitat *sub specie memoriae*. Ja sigui la memòria d’unes gestes, com a l’èpica, el record fictici d’uns fets igualment ficticis, com a qualsevol novel·la d’aventures antiga o moderna, la malenconia per la pèrdua d’una època retrospectivament millor, com a les còpies de Jorge Manrique, o la reconstrucció afanyosa d’un passat imperfecte, per dir-ho com Pla, llegir és abocar-se al passat amb un deler que és índex de vitalitat i voluntat de perviure a través dels segles de l’única manera que pot fer-ho la consciència: arrelant en els orígens. No he entès mai les persones que es queixen de la fascinació actual per la memòria. Serà que ens n’hi sobra. Jo, que la tinc molt prima i en toco els límits a cada pas, no dubto que el present s’enforteix en funció del passat i que l’es-

devenidor sols pot assumir-se com una projecció ideal d’aquest –una redempció, en deia Benjamin.

Ampliar la memòria enllà de les impressions del primer observador i estendre el temps biològic de l’individu, transformant-lo en col·lectiu no és una superfetació del passat que parasita el present, com censura Nietzsche en el conegut assaig *Sobre l’ús i l’abús de la història*. La revolta de Nietzsche contra la història recolza en la dicotomia entre cos i consciència, una dicotomia que la literatura, segons l’entenc aquí, pot ajudar a superar. La incorporació reflexiva del passat al present genera la il·lusió de simultaneïtat, convertint-nos en actors d’un cicle que ja no és personal sinó històric, i posant a prova la nostra ètica i els nostres valors, ens obliga a optar per una o altra alternativa epistemològica. Podem assistir als judicis de Nuremberg, a la conferència de Wannsee, o entrar al búnquer de Hitler; viatjar amb Lenin en un vagó blindat en direcció a Sant Petersburg; marxar amb Mussolini sobre Roma; consentir al llançament de la bomba atòmica sobre Hiroshima; volar de Las Palmas a Tetuán en el Dragon Rapide i creuar l’estret de Gibraltar al davant de l’exèrcit colonial; o sacrificar la flor de la joventut catalana en la inútil carnisseria de l’Ebre. D’aquests i d’altres fets podem esdevenir-ne testimonis i en certa manera coautors gràcies a la capacitat que té la literatura de fer-los presents, amb la condició que el text respongui a un cronotop determinat, per emprar el concepte de Mikhail Bakhtin, que defineix amb aquest mot les coordenades ambientals que permeten reconstruir una unitat cultural del passat.

La configuració d’un cronotop no implica un estil determinat (per tant no ha de ser inexorablement realista). Però sí que determina el gènere en que cristal·litza la visió oferta per la literatura, i això perquè, com veié Bakhtín, el temps és la principal categoria literària. El temps entès no com un concepte transcendent sinó com forma de la realitat immediata. Bakhtín coincideix, doncs, amb Pla en rebutjar el temps com abstracció. Però mentre que Pla el declara irreal, un mer

efecte psíquic del batec de la víscera cordial, o sigui, una pura modalitat de la biologia, Bakhtín l'incorpora a l'objecte de coneixement. Temps i espai són, tal com volia Kant, condicions de la percepció, però Bakhtín no els desterra a la hipòtesi d'un subjecte transcendent, sinó que els incorpora a l'objecte en tant que realitat observada. Lligats a l'observació de segon ordre, temps i espai queden reintegrats a la literatura.

Fetes aquestes consideracions, no pot sorprendre que Bakhtín es proposés definir una "poètica històrica". Es veritat que, des de cert punt de vista, aquest objectiu no es desdeia de l'ortodòxia marxista, però el peculiar materialisme d'aquest crític i la seva insistència en les variacions formals de la història contradeien el dogma de la linealitat de la dialèctica tal com es concebia sota les condicions epistemològiques del partit. Potser no sigui extemporani recuperar el concepte de poètica històrica per reubicar la literatura en la societat. Amb això no vull convertir-me de cap manera en apologeta de la novel·la històrica, gènere que ha produït esguerros considerables des dels de tipus neoromàntic fins els oportunistes de darrera hora, consistents en ficcionalitzar personatges i situacions de la història relativament recent, amb moralina afegida en dosis comercialment calculades. Per poètica històrica entenc, seguint Bakhtín, aquella literatura que construeix la memòria mitjançant la imatge de l'ésser humà en cronotops concrets i plausibles, val a dir, situacions viscudes des de l'observació de segon ordre. Estic convençut que sols l'excedent de vitalitat, la sensació de viure més, de perllongar la vida estenent la consciència rizomàticament cap als orígens pot tornar a la literatura la funció social que ha anat perdent des del segle XIX. Potser tota la pedagogia que avui pot fer la literatura sigui aquesta: donar gruix a la memòria, permeten-li beure de moltes situacions com de tantes fonts diverses, de manera que adquireixi un aire més complex i treballat.

Es tracta d'una perspectiva modesta. La literatura entesa com a poètica històrica no aspira a subvertir la societat ni a salvar l'indi-

vidu, ni tan sols a apuntar-li uns ideals. Ara, tampoc em sembla que es resumeixi en "passar l'estona", segons el minimalisme d'ambició que expressa Pla en el títol d'un altre volum de la seva obra. El propi Pla ens recorda el valor afegit que proporciona la literatura quan, en un viatge a la Manxa l'any 1976, hi observà una notable congregació turística i determinà que era conseqüència de la fama del llibre de Cervantes. Observació que, pel que a mi toca, haig de corroborar, perquè el meu únic viatge a la Manxa tingué com a finalitat resseguir la geografia del *Quixot*, i encara de la mà d'Azorín, cosa que representa transformar el viatge i la topografia no ja en observació de segon ordre sinó en observació extremadament mediatitzada i el viatger en un personatge incapaç de confegir un itinerari sense convertir-lo en una translació del present a un cronotop cultural.

Deixant de banda l'indubtable interès de la Manxa per altres motius, el fet és que per un gran nombre de turistes la regió té una realitat sobreafegida, o més ben dit, dipositada per les lectures innumbrables que s'han fet del clàssic de Cervantes. Sens dubte, la literatura no s'escriu en funció d'aquesta mena d'efecte. Però el plus de realitat assolit per uns espais determinats gràcies a certes obres suggereix una manera de redreçar la pèrdua de rellevància social de les lletres. En una societat cada cop més segrestada per les xarxes de comunicació, que demana amb urgència incrementar la sensació de realitat, la mobilitat gira al voltant de l'experiència dels llocs, entenent per llocs exactament el contrari del que Marc Augé ha anomenat per negació paronomàstica els no-llocs, o sigui, encreuaments de coordenades temporals i espacials on s'incardinen processos de memòria capaços de generar comunitat. Cada cop més la mobilitat internacional tendeix a cercar experiències d'observació de segon ordre en indrets que ofereixen aquestes oportunitats *ready-made*. Acostumen a fer-ho les destinacions predilectes del turisme cultural, ciutats com Venècia, París, Atenas o Florència. Però també, en escala menor, els anomenats llocs de memòria, indrets on algun monument, placa o

indicador, o de vegades la mateixa carència de marca o senyal –per exemple, l’emplaçament del qual havia desaparegut el monument a Rafael Casanova durant el franquisme– contribueix a precipitar la memòria col·lectiva.

Régis Debray redueix el viatge turístic a una deriva compensatòria de la impotència política: “el turista es algú que, incapaç de canviar el món, canvia de món”. No cal compartir el seu cinisme per concedir que ha prescrit la dita de Marx que “els filòsofs han interpretat el món de diverses maneres; el que compta és transformar-lo” (onzena tesi sobre Feuerbach). La raó de la impotència, justament ara que tant es parla d’agència (agency) i d’enpoderament (empowerment) amb argot literalment inmastegable, no és sols que hagin naufragat les utopies sinó sobre tot que hem pres consciència de que el món es transforma tot sol i a gran velocitat, i que, si alguna cosa resta prodigiosament incompleta és precisament entendre’l per tal d’entendre’ns nosaltres mateixos, que en formem part. A canviar de món també hi ajuda la literatura; i encara més, ajuda a copsar la manera com el món canvia. Són modalitats diferents, més imaginativa la primera, més testimonial la segona, d’una mateixa intervenció en la intuïció del temps.

Però així com la Manxa es tonifica econòmicament amb el turisme cervantí, Dublín amb el joyceà, Ravenna amb el dantesc, i Weimar amb el goethià, també són imaginables a una altra escala una Gràcia rodorediana, un Arenys espriuà i un Palafrugell planià, de la mateixa manera que hi ha una Seta valeryana, un Port Bou benjaminià i un Monterosso montalià. Es més, enllà de l’associació genèrica d’una obra amb una ciutat, la literatura afegeix densitat ontològica als llocs de memòria, que sovint es destaquen de l’entorn i esdevenen punts significatius de l’esfera terrestre gràcies a un poema, una novel·la, o les al·lusions en un assaig. La teulada del teatre Poliorama al llibre d’Orwell sobre la Guerra Civil, la plaça del Diamant a la novel·la epònima de Rodoreda, la catedral de Girona a *Josafat* de Prudenci Bertrana, la Llotja a *La febre d’Or* de Narcís Oller, el Canigó al gran

poema de Verdaguer, o, obrint el ventall, Notre Dame a la novel·la de Victor Hugo, l’Alexanderplatz a la de Döblin, el Pont de Londres a la poesia de Wordsworth i d’Eliot, la biblioteca nacional de Viena a la incomparable novel·la de Musil, la florentina Piazza de la Signoria pels lectors de E. M. Forster, o el Lido pels de Thomas Mann, reblen a la imaginació uns llocs que d’altra manera s’esfumarien en el grisor de la vida quotidiana.

Aquestes consideracions desemboquen en un *modest proposal* per dotar la literatura i els estudis literaris amb una inserció social en el moment en que aquests coneixements ja no serveixen ni per presumir en els salons de l’aristocràcia (una classe que ja no dona el to) ni per la construcció nacional (que recau en l’economia) ni per despertar la consciència de la classe treballadora (que no se sap ben bé què és). Aquesta proposta consisteix en fer compte de la desaparició del futur en tant que referent teleològic i utòpic, desaparició que intensifica el present com a dimensió de l’observador, i doncs com a presa de consciència de la situació des de la qual s’observa. No és cap despropòsit insinuar que és en aquesta reflexió del subjecte esdevingut conscient de ser un subjecte local on rau la raó del sorgiment de l’espai com a paradigma epistemològic privilegiat per la nostra època. Un futur que ens apareix carregat de possibilitats apocalíptiques no ens retorna necessàriament al passat, com a bons reaccionaris, sinó que ens remet a l’espai i a la dialèctica dels llocs.

La revaloració de la sociologia de Maurice Halbwachs, sobre tot a partir de l’obra de Pierre Nora, apunta a un canvi en la comprensió de la memòria, considerada des de Sant Agustí fins la fenomenologia de Husserl com una tensió de la consciència. Malgrat que el concepte de l’inconscient ja suposava la simultaneïtat dels records i així la seva ubicació en algun “indret”, no és fins la recerca d’Halbwachs sobre la memòria col·lectiva que l’espai esdevé una forma substantiva del record. Es en l’espai, doncs, on jo proposo d’inserir la poètica històrica de Bakhtín, que és en realitat una poè-

tica del cronotop, del temps-lloc, per extreure de la literatura la capacitat de distingir uns punts esdevinguts significatius gràcies als apèndix narratius o poètics amb que els han dotat els escriptors. I així com hi ha guies turístics formats en història de l'art o de l'arquitectura, una funció dels coneixedors professionals de la literatura podria consistir en fer de guies literaris en rutes narratives, poètiques o del pensament. En certa manera, a *La vocació de modernitat de Barcelona* ja avançava aquesta idea, que es podria reblar amb l'aprofitament de l'interès per la memòria, unint a la visita dels llocs la lectura i discussió de passatges selectes de les obres senyeres de la literatura. I així com hi ha una ruta del modernisme arquitectònic, podria haver-n'hi una del modernisme literari, de l'avantguarda, i de la guerra civil, aprofitant mapes com el de la batalla de l'Ebre per donar a conèixer obres de la magnitud d'*Incerta Glòria*. En tot cas, havent practicat una mica el turisme literari a l'atzar dels meus viatges, crec que la relació entre literatura i itinerari podria competir perfectament amb la que existeix entre art i viatge des del primer que va fer Goethe a Itàlia. He visitat, entre altres, Stratford i el Lake District, el llac Walden i la casa d'Emerson a Concord, juntament amb l'Old Manse, on també hi visqué Hawthorne, la casa dels set timpans a Salem, la Romantikerhaus a Jena, la casa de Goethe a Weimar, la de Wagner a Bayreuth. He estat a la riba del Kleiner Wannsee a Potsdam al lloc precís on Kleist es va matar amb Henriette Vogel, a la casa de Dant a Florència i l'església de Santa Margherita de' Cerchi on és enterrada Beatrice Portinari, al cafè de la Baixa freqüentat per Pessoa, al Cau Ferrat a Sitges, davant els miralls del carrer d'Álvarez Gato al darrera de la Puerta del Sol, a la Pobla do Caramiñal, lloc de naixença de Valle-Inclán i a la casa de Rosalía de Castro a Padrón, la de Prat de la Riba a Castellterçol, la de Freud a Viena, la de Kafka a Praga i la de Brecht a Berlín. Aquests sitis atrauen els lletraferits, però també són, a més dels llocs d'una memòria literària, dipòsits de la memòria ras i curt. Una memòria que la literatura activa, apro-

fundeix, complica i renova, espesseint la relació de la intel·ligència amb l'espai i regalant-nos el sentiment de conviure amb uns fets i unes històries que s'hi descabdellen com en un teatre de fantasmes, i una mica també la il·lusió de permanència en mig de l'etern escolar-se de les sensacions.

Obres Citades

AUGÉ, Marc. *Non-Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*. Trans. John Howe. London: Verso, 2000.

BAKHTIN, Mikhail M. "Forms of Time and of the Chronotope in the Novel". Ed. Michael Holquist. Trans. Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin, TX: University of Texas Press, 1981: 84-258.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. "The Nineteenth –and Twentieth–Century Tradition of (Academic) Literary Studies: Can It Set an Agenda for Today?" Conferència pronunciada a la Universitat de Manchester el 5 de maig de 2009.

HALBWACHS, Maurice. *La Mémoire collective*. Paris: Bibliothèque de l'Évolution de l'Humanité, 1997.

KANT, Immanuel. *Der Streit der Fakultäten. Sämtliche Werke*. Erster Band. Leipzig: Insel, s.f.: 547-672.

MARX, Karl. "Thesen über Feuerbach". Karl Marx, Friedrich Engels. *Werke*. Band 3. Berlin: Dietz Verlag: 533-35.

NIETZSCHE, Friedrich. *Vom Nutzen und Nachteil der Historie*. Ed. Karl Schlechta. *Werke*. Vol I. Munich: Carl Hanser, 1954: 209-285.

NORA, Pierre. "Between Memory and History". *Realms of Memory: The Construction of the French Past*. Vol. I. Ed. Pierre Nora. Trans. Arthur Goldhammer. New York: Columbia University Press, 1996: 1-20.

PLA, Josep. *Notes del capvesprol. Obra Completa* 35. Barcelona: Destino, 1986.

RESINA, Joan Ramon. *La vocació de modernitat de Barcelona. Auge i declivi d'una imatge urbana*. Trad. Alexandre Gombau i Arnau. Barcelona: Galàxia Gutenberg/Cercle de Lectors, 2008.

Simbologia literària del territori

MARIÀNGELA VILALLONGA

Universitat de Girona

*...la sobirania del record, de l'autodefinició
d'Europa com a "lieu de la mémoire"...*

[GEORGE STEINER, La idea d'Europa]

Què és el que fa que un territori tingui una simbologia literària? He intentat de respondre a aquesta pregunta, davant la invitació de venir a parlar sobre «Simbologia literària del territori», que tan amablement m'ha fet l'organització d'aquest «I Seminari sobre patrimoni literari i territori. El valor dels espais literaris». Vull donar les gràcies als organitzadors. Em sento molt honorada de ser avui aquí.

La mirada i la presència: Virgili com a norma

Quan Virgili a les seves *Bucòliques*, a la IV concretament, invoca les Muses sicilianes per tal que l'ajudin a elevar el to de la seva veu poètica, sap perfectament que el lector, o millor dit l'auditor, coneix la simbologia literària de Sicília. És la terra de Teòcrit, l'autor dels *Idil·lis*, el creador de la poesia bucòlica. Quan el mateix Virgili, a la VII bucòlica, diu que Coridó i Tirsis, els dos concursants del certamen poètic que es desenvolupa a Màntua, a les vores del Mincio, són arcadis, és a dir de l'Arcàdia, sap perfectament que el lector, o millor dit l'auditor,

coneix la simbologia literària de la regió del Peloponès, a Grècia. És el país imaginari, basat sobre un territori real, en el qual Virgili fa viure els pastors-poetes de la seva poesia pastoril, imatge idealitzada de la vida dels pastors, l'estatge de Pan i les nimfes, i seu d'un santuari d'Apol·lo. L'Arcàdia de Virgili serà la mateixa de l'obra homònima de Iacopo Sannazaro, de Lope de Vega o de Philip Sydney o del quadre de Nicholas Poussin *Et in Arcadia ego*, per posar alguns exemples de posteritat.

Hi ha la realitat, el paisatge que es presenta davant nostre, sempre igual i sempre diferent cada hora que passa, tot al mateix temps. Hi ha la mirada.

Quan Virgili al seu epitafi escriu: «Mantua me genuit, Calabri rapuere, tenet nunc / Parthenope; cecini pascua, rura, duces», hi assenyala els tres llocs fonamentals per a la seva vida: naixement, mort i repòs, a més de les seves obres expressades metonímicament. És a dir: «Mantua em va engendrar, els calabresos se'm van emportar, ara em té la Partenopea; vaig cantar les pastures, els camps, els cabdills». La ciutat de Màntua va veure néixer Virgili, va morir a Brindisi, a la Calàbria, i va ser enterrat a Nàpols. Heus ací els tres punts clau de la geografia literària de l'escriptor, que concedeixen simbologia literària al territori, fixats per sempre en aquest epitafi, que conté també la referència a les *Bucòliques*, a les *Geòrgiques* i a l'*Eneida*, les tres obres de l'escriptor llatí.

Hi ha la realitat, una vegada més i sempre. Hi ha la presència de l'escriptor. La mirada de l'escriptor i la presència de l'escriptor fan la simbologia literària del territori i fan que un territori esdevingui patrimoni literari.

La paraula que transmet la mirada

L'escriptor mallorquí Llorenç Riber comença l'obra autobiogràfica *La minyonia d'un infant orat* amb un capítol que porta per títol

«Entre boires». És l'explicació dels seus inicis: «Fill de pares joves i pobres vaig venir al món. No res tenia ni esperava tenir res. No tenia cap oncle americà ni cap tia eixorca. Com aquell orfenet de Verlaine, jo vaig néixer *Riche de mes seuls yeux tranquilles*. I ara us vull dir quines foren les primeres coses que varen veure aquests mos ulls tranquils, que feren la meua riquesa única, en obrir-se damunt una de les belles contrades de la terra».

Els ulls, la mirada. Mercè Rodoreda va respondre al qüestionari Proust. Quan li van demanar quina era la seva ocupació preferida, la seva resposta va ser: mirar. I, a la pregunta de quina seria la pitjor desgràcia que li podia passar, va respondre: no poder mirar.

Hi ha un text de Petrarca, la carta en la qual descriu la seva ascensió al Mont Ventós. Quan Petrarca va pujar al Mont Ventós ho va fer invocant la *Història de Roma* de Titus Livi i amb les *Confessions* d'Agustí a la mà, i la muntanya va esdevenir el símbol de l'ascensió per conèixer-se un mateix. I el Mont Ventós esdevingué el referent de la mirada de l'escriptor sobre el territori que li permeté la mirada al seu interior. Aquest és un extret de l'epístola.

Petrarca, *Familiarum rerum*, IV, 1

«A Dionisi da San Sepolcro, de l'orde de Sant Agustí i professor de Sagrades Escripures, sobre certes preocupacions pròpies.

Empès únicament pel desig de contemplar un lloc cèlebre per la seva alçària, avui he escalat el mont més alt de la regió, que no sense motiu anomenen Ventós. Fa molts anys que maldava en el meu ànim el desig d'emprendre aquesta ascensió; de fet, per aquest destí que governa la vida dels homes, he viscut –com ja saps– en aquest lloc des de la meua infantesa i aquest mont, visible des de qualsevol lloc, ha estat quasi sempre davant dels meus ulls. L'impuls de fer finalment allò que cada dia em proposava es va apoderar de mi, sobretot després de rellegir, fa uns dies, la his-

tòria romana de Titus Livi, quan per casualitat vaig trobar-me aquell passatge en el qual Filip, rei de Macedònia, –el que va fer la guerra contra Roma–, puja a l'Hemus, una muntanya de Tessàlia des d'on pensava que podria veure, segons era fama, dos mars, l'Adriàtic i el Mar Negre. [...]

Semblava que havia oblidat en quin lloc em trobava i quins motius m'hi havien portat, fins que, deixades de banda les meves preocupacions, que eren més apropiades per a un altre lloc, vaig mirar al meu voltant i vaig veure el que havia anat a veure; quan se'm feu present, i va ser com si sortís d'un somni, que s'acostava l'hora de tornar, perquè el sol ja s'estava ponent i l'ombra de la muntanya s'allargava, em vaig girar per mirar cap a occident. La frontera entre la Gàl·lia i Hispània, els Piri-neus, no es podia veure des d'allà, no pas perquè s'hi interposi cap obstacle, que jo sàpiga, sinó per la mateixa feblesa de la visió humana; en canvi es veien amb tota claredat les muntanyes de la província de Lyon a la dreta, i a l'esquerra el mar que banya Marsella i Aigües-Mortes, distant alguns dies de camí; el Roine mateix estava sota dels meus ulls. Mentre contemplava aquestes coses amb detall i em delectava en els aspectes terrenals un moment, per tot seguit, segons l'exemple del meu cos, elevar el meu esperit cap a regions superiors, se'm va acudir de consultar el llibre de les Confessions d'Agustí, un regal fruit de la teva bondat, que porto amb mi en record del seu autor i de qui me'l va regalar i que tinc sempre a mà; una obra que cap dins de la mà, de reduïdes dimensions, però d'infinita dolçor. L'obro per llegir qualsevol cosa que aparegui, perquè, quina cosa que no sigui pietosa i devota hi podria trobar? A l'atzar, el volum s'obre pel llibre desè. El meu germà, que esperava per escoltar Agustí a través de la meva boca, era tot orelles. Que Déu sigui testimoni i el meu propi germà que era present, que allà on els meus ulls es van aturar primer hi havia escrit: "I van anar els homes a admi-

rar els cimals de les muntanyes i el flux enorme dels mars i els amples cabdals dels rius i la immensitat de l'oceà i l'òrbita dels estels i es van oblidar de mirar-se a ells mateixos". Vaig restar astorat, ho confesso, i després de demanar al meu germà, que desitjava que continués llegint, que no em molestés, vaig tancar el llibre, enfadat amb mi mateix, perquè fins i tot aleshores havia estat admirant les coses terrenals, jo que ja en aquells moments havia d'haver après dels mateixos filòsofs pagans que no hi ha res més que sigui admirable tret de l'esperit, davant de la grandesa del qual no hi ha res gran.

Aleshores, content, després d'haver contemplat prou la muntanya, vaig girar els ulls interiors cap a mi mateix, i a partir d'aquest moment ningú em va sentir parlar fins que vam arribar a baix; aquella frase em tenia de sobres ocupat en silenci. I no podia pas persuadir-me que l'havia trobat a l'atzar; tot el contrari, pensava que allò que allà havia llegit havia estat escrit per a mi i per a cap d'altre, recordant com abans Agustí havia suposat el mateix, quan llegia el llibre dels Apòstols.»

Quan Kavafis va escriure el seu *Viatge a Ítaca* sabia bé que el lector coneix prou la simbologia literària de l'illa grega, fixada per Homer a l'Odissea. Quan Carles Riba fa el seu viatge a Grècia l'any 1927, mira i mira tot el que l'envolta, tot el que trepitja i tot el que viu, a través dels seus ulls i a través de la mirada dels que l'han precedit i que ell admira. Més tard, a l'exili de Bierville, evocarà aquell viatge, les terres que va visitar i escriurà a les notes que acompanyen les *Elegies de Bierville*: «No pot estranyar ningú que l'autor d'aquestes elegies, que a Delfos desdenyà cristianament la idea d'una anticipació del futur, se sentís, després de beure a Castàlia, més segur en la seva lleugera i sagrada condició de poeta; condició compartida, per un do del Cel mai prou agraït, per la seva muller, que l'acompanyava en l'inoblidable solitari viatge.» Perquè hi ha després la paraula que transmet la

mirada. I hi ha finalment la realitat transfigurada a través de la literatura. La mirada sobre el territori, i la transformació del territori, que es converteix en símbol i en literatura i ja no és mai més el que era abans de llegir la mirada dels altres sobre el territori.

Reflexions sobre la gestació de l'*Atles literari de les terres de Girona*¹

Sempre m'ha agradat arribar a un lloc, contemplar-lo, reflexionar sobre el que hi he vist i llegir allò que ha suggerit a d'altres, a aquells que han deixat escrites les seves percepcions, sobretot els escriptors, probablement d'entre els humans, aquells que poden percebre més detalls de la realitat, expressar-los a través de la sensibilitat, i bellament, objectiu de tota obra literària. La petjada de la paraula escrita sobre el territori sempre ha estat un gran atractiu. Resseguir el territori amb un llibre a la mà que descriu aquest territori, o recrear la visita a un territori amb un llibre escrit en el mateix indret són, doncs, atractius que es desprenen de l'afirmació primera. I és que l'atractiu deu derivar del misteri que se'm presenta quan em passejo per algun indret, m'emociono a la seva sola contemplació i em pregunto quines sensacions ha produït a qui l'ha trepitjat abans.

Fer un *Atles literari de les terres de Girona* responia, probablement, a aquesta atracció, a aquesta curiositat. Reunir els textos sobre els llocs més propers, i per això més estimats, heus aquí la finalitat última o primera, segons es miri, d'aquell *Atles*. Com s'han acostat al paisatge de les terres de Girona els escriptors, d'aquí i d'arreu, dels

¹ *Atles literari de les terres de Girona. Segles XIX i XX*, Narcís-Jordi Aragó i Mariàngela Vilallonga (edd.). Redactors: Narcís-Jordi Aragó, Sebastià Bosoms, Margarida Casacuberta, Xavier Cortadellas, Narcís Figueras, Jordi Mascarella, Jordi Pla, Mariàngela Vilallonga, Xavier Xargay. Diputació de Girona 2003.

segles XIX i XX, heus aquí la pregunta que ens vam proposar de respondre en aquell *Atles*. Per aprendre alguna cosa sobre el nostre patrimoni, literari i natural al mateix temps, per aprendre alguna cosa de les diverses maneres d'acostar-se a l'entorn.

Però una cosa és descriure el paisatge pel pur plaer de descriure'l, com es poden descriure els trets d'una persona o els detalls d'un objecte, i l'altra cosa és fer viure en aquell paisatge els personatges d'una obra literària; una cosa és veure un paisatge i l'altra cosa és viure un paisatge; una cosa és néixer en un territori i l'altra cosa és triar aquest territori per escriure-hi, o per reposar-hi per sempre. Són moltes les maneres d'acostar-se a un territori, d'accedir a un paisatge. Com ben diferents es poden mostrar la presència de la terra en l'escriptura i la influència de l'escriptura sobre el territori. La presència i la mirada, sempre.

Quan escrivíem l'*Atles literari de les terres de Girona*, ens vam convèncer encara més, si és que no ho estàvem ja, de la profunda relació de l'escriptor amb el seu entorn més immediat, del condicionament que un determinat espai exerceix sobre l'escriptura, de la influència d'un entorn en una obra literària i del ressò que la literatura acaba tenint en la creació i pervivència d'un paisatge. L'estret lligam de la literatura amb la terra que la produeix se'ns va fer molt més avinent. Vam poder comprovar que cada persona viu la terra d'una manera diferent. I que cada terra és viscuda d'una manera diferent. Són ben diferents els textos que va generar l'Alt Empordà dels que va generar l'Alta Garrotxa, posem per cas. L'escriptor deixa fixada amb la paraula la seva pròpia vivència i cada terra produeix una vivència determinada i sovint intransferible. Al mateix temps, hi ha hagut escriptors que han creat un determinat territori, perquè després del seu pas i de l'obra que els ha inspirat ja no es pot trepitjar aquella terra sense partir de la sensibilitat d'aquella obra que ha produït. Pensem en la fageda d'en Jordà i Joan Maragall, en Romanyà i Mercè Rodoreda, en el Ripollès i Jacint Verdaguer. Un escriptor pot canviar un territori,

pot canviar la visió d'un territori, tanta és la força de la paraula, si la seva vàlua és incontestable. L'escriptor pot acabar creant el paisatge, perquè quan ens hi atensem, després de la lectura reiterada d'un text, esperem trobar-hi allò que ja sabem per endavant que hi ha d'haver, allò que un bon observador hi ha sabut trobar i ha excel·lit en la manera de descriure-ho. Perquè l'escriptor ha tingut la capacitat de transfigurar el paisatge. El món imaginari i el món real s'interfereixen o es fonen sovint en les obres literàries. Es fa difícil a vegades separar realitat de ficció. Però en d'altres ocasions els escriptors mostren una clara voluntat de fer present en la seva obra la geografia que els envolta, descrivint el seu entorn immediat, magnificant-lo i fins i tot imponent, en alguns casos, una imatge literària més intensa que la que ofereix el paisatge real.

L'*Atles* és geografia literària o geografia de la literatura, un viatge literari o uns itineraris sentimentals a través de les terres gironines. Sense entrar en valoracions crítiques de les obres, sense entrar en la incidència que aquestes obres han tingut sobre els habitants d'aquestes terres.

A l'*Atles* hi ha mapes. Els mapes que hi apareixen són mapes reals del territori, però dedicats a la literatura. N'hi ha de comarques senceres, de grans paratges o de petits racons, hi ha plànols de ciutats, de pobles i d'edificis, generals i especials dedicats a un lloc determinat, a una ruta concreta, a les obres d'un sol autor o a una sola obra. S'hi sobreposen el paisatge físic i el paisatge literari, el paisatge real i el paisatge escrit, el paisatge conegut i el paisatge llegit. Hi consten els noms de cada escriptor. Hi ha noms de grans autors en aquest *Atles*, però alguns amb molt poca presència. Hi ha autors que es repeteixen a moltes comarques i hom s'adona que han descrit tota la zona. Hi ha autors molt locals que només descriuen el territori més proper. Hi ha autors que trien un lloc per fer-ne el seu propi lloc literari, encara no ocupat per un altre autor. En veurem dos exemples: Mercè Rodoreda i M. Àngels Anglada.

M. Àngels Anglada: la Càtedra i el Parc Literari

M. Àngels Anglada va néixer a Vic, però a partir del seu casament es traslladà a viure a Figueres, prop de la casa pairal de la família del seu marit a Vilamacolum, on vivia els estius. És en aquesta casa justament on s'ambienta la primera de les novel·les d'Anglada, *Les closes*, però en el passat. Els paisatges de l'Empordà són protagonistes d'aquesta novel·la. A partir d'Anglada, Vilamacolum ja té el seu escriptor.

En un treball recent, he intentat mostrar com Anglada és precursora de les rutes literàries, dels paisatges descrits, dels espais escrits, en aquest nostre país. Passejar-se per Itàlia i per Grècia de la mà dels escriptors que han trepitjat i sentit aquestes terres és una bona manera de fer, quan no es pot ser físicament en aquests llocs, si s'enyoren; però també és una bona manera de fer-ho, quan es visiten aquests llocs. Les dues obres de M. Àngels Anglada sobre la literatura italiana i la literatura grega, *Paisatge amb poetes* i *Paradís amb poetes*, respectivament, són una bona guia de viatge de la terra italiana, de la terra grega. Amb aquestes dues obres M. Àngels Anglada assoleix diferents fites que podríem resumir en aquestes tres que segueixen: fa una foto fixa del territori a través dels mots dels escriptors que l'han descrit i que ella recull; realitza un viatge literari a través del territori; preserva el patrimoni literari i el patrimoni natural o urbà. D'altra banda fa una història de la literatura italiana, de la literatura grega, de la literatura catalana, al mateix temps que una antologia d'aquestes literatures i la traducció en llengua catalana de molts textos que arriben per primera vegada en català al lector. Anglada ofereix en una llengua catalana depurada la mirada de l'entorn, tant la seva pròpia, com la que ha traduït i recollit dels altres. Anglada gaudeix del plaer d'observar un paisatge, una plaça, un monument, un racó de cel, a través de la mirada de l'altre, que enriqueix la seva pròpia, que enriqueix finalment la del lector. Anglada suma mirades sobre un mateix espai.

I és aquest sumar mirades sobre un espai que acaba fent que aquest espai esdevingui patrimoni literari, patrimoni cultural, que cal preservar. Com tot el patrimoni. M. Àngels Anglada veu clar des de ben aviat que les paraules, la literatura, poden acabar salvant un espai de la destrucció, de la depredació, de l'especulació. Ella mateixa va experimentar el poder que la seva paraula afegia al Grup de Defensa dels Aiguamolls de l'Empordà, quan va escriure el seu poema «Els Aiguamolls», inclòs dins *Kiparíssia*. Deu anys després de la consecució d'aquests objectius, Anglada va recrear el poema inicial amb un nou poema *Aiguamolls 1985*, en el qual es congratula que aquest paratge no s'hagi destruït. Una mostra de la manera com la literatura pot contribuir a la preservació del territori.

La Càtedra M. Àngels Anglada de la Universitat de Girona té com a un dels seus objectius estudiar i promoure activitats sobre l'obra de M. Àngels Anglada. Una de les maneres d'estudiar i de difondre l'obra d'Anglada passa per valorar la relació de l'escriptora amb el territori en el qual s'ha inspirat, en el qual i sobre el qual ha escrit i en el qual ha viscut. Per això, la Càtedra s'ha proposat l'objectiu de crear un Parc literari M. Àngels Anglada al Parc Natural dels Aiguamolls de l'Empordà.

El Parc Literari gestiona la memòria i la presència d'un escriptor en un lloc. El Parc Literari neix amb la intenció d'oferir la tutela i la valorització de les àrees i del territori que han estat font d'inspiració literària. El Parc Literari es fonamenta en el fet que cal descobrir i valorar els llocs descrits pels escriptors i, a més, molt especialment cal conservar-los i protegir-los per tal que la seva funció de testimonis de la inspiració literària no es perdin amb el pas dels temps. El Parc Literari ajuda a preservar el territori, fa que la literatura esdevingui un agent preservador del territori.

El projecte de Parc Literari M. Àngels Anglada neix de l'*Atles literari de les terres de Girona*, editat per la Diputació de Girona l'any 2003 que ens ha donat la primera empenta econòmica per treballar-hi. El Parc vol ser la posada en pràctica de l'*Atles* per a una escrip-

tora: M. Àngels Anglada i el món que va crear i recrear. El Parc Literari M. Àngels Anglada es justifica per ell sol perquè Anglada és una de les escriptores contemporànies que més ha sabut reflectir els lligams entre el paisatge i l'obra literària, –i no pas d'un sol paisatge– a través de la fusió entre dos espais ben representatius del territori català: la plana de Vic i la plana empordanesa. I també a través de les dues obres que va escriure en aquesta línia, *Paisatge amb poetes* i *Paradís amb poetes*, en les quals ressegueix la literatura italiana i la literatura grega en els seus territoris.

Mercè Rodoreda i Romanyà de la Selva

L'Atles i la Càtedra i tot aquest passejar-se pel paisatge de la mà de la literatura vénen d'una casa, i de Mercè Rodoreda. Mercè Rodoreda va viure la meitat de la seva vida fora de Catalunya, el llarg camí de l'exili per terres de França l'apostentà uns quants anys a París, uns altres quants anys a Ginebra, estades breus a Barcelona i el retir a Romanyà de la Selva, va haver de fer durant anys «de pedra que rodola», com ella mateixa afirma. Desarrelada com la clavellina d'*El carrer de les Camèlies*, que viu només de l'aire, Rodoreda va lligar-se al territori a través de la seva obra literària. Quan era fora de Catalunya revivia el seu país a través dels personatges de les seves novel·les que ambientava als llocs que havia hagut d'abandonar. Barcelona, així, és un referent literari important en l'obra de Rodoreda, la Barcelona viscuda en la infantesa i l'adolescència, reviscuda des de la llunyania de l'exili, recreada a través de la paraula escrita. A les obres de Rodoreda el paisatge és quasi tan important com els personatges que s'hi fan viure. La Barcelona de la guerra a *La plaça del Diamant*, la Barcelona de la postguerra a *El carrer de les Camèlies*, les mateixes obres tenen noms de carrers i places de la ciutat, Barcelona és la gran protagonista d'aquestes novel·les rodoredianes de l'exili. I d'una bona part

de *Mirall trencat*, «Començada a Ginebra l'any 1968, acabada a Romanyà de la Selva el 1974», perquè en bona part *Mirall trencat* és la novel·la que fa el pas a l'altre gran lloc literari rodoredià: Romanyà de la Selva. A *Mirall trencat* es produeix la fusió d'ambdós móns rodoredians, Barcelona i Romanyà. L'un, el primer, reviscut i recreat des de l'exili, en la llunyania; l'altre, Romanyà, viscut i recreat allà mateix, *in presentia*. Com ho serà d'una manera rotunda i efectiva *Quanta, quanta guerra...*

Rodoreda fa bo l'epitafi de Virgili. L'any dels vint anys de la seva mort, el 2003, Rodoreda va ser recordada als tres llocs de la seva geografia literària catalana. Havia nascut a Barcelona el 10 d'octubre de 1908, on va viure fins els trenta anys, i allà ara tenen cura del seu llegat literari, a la seu de l'Institut d'Estudis Catalans, que l'escriptora va escollir com hereu dels drets d'autor de les seves obres i de tots els seus papers. Havia viscut els darrers onze anys de la seva vida a Romanyà de la Selva, en el municipi de Santa Cristina d'Aro, el lloc que ella va triar per viure i per escriure, i per reposar eternament. Hi ha la Barcelona de Rodoreda. Hi ha el Romanyà de Rodoreda. Barcelona és d'uns quants escriptors. Romanyà és de Mercè Rodoreda.

L'escriptora barcelonina Mercè Rodoreda, que va triar Romanyà per viure els darrers onze anys de la seva vida, sense saber que serien onze anys, també trià Romanyà per sobreviure a l'eternitat i el seu cos reposa a terra sota d'una làpida de pedra grisa, al clos cementiri arbrat de xiprers altíssims i de cara al mar, prop del dolmen, damunt del qual posava la mà, en vida, per intentar copsar-ne la influència màgica dels corrents tel·lúrics i dels corrents aeris. Mercè Rodoreda va descriure Romanyà a les obres que hi va escriure: *Mirall trencat*, *Viatges i flors*, *Quanta, quanta guerra...* Les dues cases on va viure i la muntanya van ser decisives en la darrera etapa de la vida i de la carrera literària de Mercè Rodoreda. No es pot entendre aquesta seva obra última, si no es perceben les sensacions d'aquella muntanya, si no es té present l'ambient que envoltava l'escriptora aquells anys: una na-

tura exuberant que la seduïa, que l'abassegava, que se la menjava de viu en viu, a ella que havia sospirat sempre pels arbres i per les flors, que havia descrit les plantes mitificades dels jardins de la infantesa, el de l'avi Gurgui i el de la torre voltada de mur que tant l'atreïa. I per fi va aconseguir de viure en un xalet amb jardí, enmig dels alzinars més bells del país, prop de les pedres mil·lenàries dels druides.

Hi ha dos moments en les obres escrites a Romanyà. Un primer moment es correspon als primers anys, a l'etapa de creació de *Mirall trencat* i està estretament relacionat amb la primera casa i el jardí que l'envoltava. Segueix un temps de transició que correspondria al temps de creació dels viatges de *Viatges i flors*, i un tercer moment que hem de situar en l'etapa de creació de *Quanta, quanta guerra...* i que eixampla el seu camp d'acció a tota la muntanya.

L'escriptor urbà traslladat enmig de la natura esdevé un altre, l'estret contacte amb els elements de la natura, enmig de la natura, transformen el que escriu. No pot ser d'altra manera. Viure enmig d'un bosc frondós, al costat d'un riu, prop del mar, davant d'un paisatge inacabable, per força ha de trasbalsar la ment del que escriu. La presència infatigable dels arbres o de l'aigua és massa forta com perquè no arrel·li en una ment oberta i perceptiva. Especialment si qui escriu ha viscut anys enmig d'edificis i carrers de ciutats poc acollidores. És clar que quan algú se sent sol en una gran ciutat pot provocar aquella frase de Rodoreda sobre Ginebra: «És una ciutat tan avorrida que és ideal per escriure». La sola companyia de la literatura també pot acabar engendrant grans obres, però sense cap mena de dubtes la conjunció de literatura i natura acaba produint obres que haurien estat totalment diferents d'haver estat escrites en plena ciutat. Quan Rodoreda va fer la frase sobre Ginebra no havia provat encara d'escriure a Romanyà en plena natura. Anar a la muntanya la va canviar. La muntanya li va donar un entorn diferent més salvatge, ple de vida, un entorn on són molt més visibles els canvis d'estacions i són molt més espectaculars els fenòmens meteorològics. Un entorn que

aclapara. Anar a viure a la muntanya volia dir lluitar cada dia amb el bosc i amb els elements, volia dir poder contemplar «les postes de sol més carminades del món i els naixements de lluna més emperlats» diàriament, sempre iguals, sempre canviant, estar atent a l'hora de la posta, a l'aurora, i saber que l'endemà hi haurà una altra aurora, i una altra posta per contemplar, sense edificis que privin la visió, sense llums innecessaris que n'obstaculitzin la vista: la natura sola i qui la contempla. Pot produir un gran plaer, pot produir també una gran basarda. La natura i l'ésser humà, sense intermediaris, en solitud, en harmonia absoluta o en desharmonia total. Amb la petitesa de la natura humana davant la immensitat de la visió del món, amb la finitud de l'home enfront de l'eternitat de cels i terres. En una ciutat això no es pot veure. Es pot intuir, però no es pot experimentar en la pròpia pell. S'ha d'anar a buscar la solitud dels espais naturals poc fressats pels humans per copsar tot el que pot oferir la natura.

Mercè Rodoreda va descobrir Romanyà, la muntanya màgica de la Vall del Ridaura. I la va fer seva.

Territori, llengua, literatura, identitat

JOAN F. MIRA

Permeteu-me que, en l'inici d'aquest seminari, dedique unes reflexions a les idees que el seu títol mateix presenta i promou: que la literatura forma part del patrimoni col·lectiu, i que això es reforça encara si, tal com passa ben sovint, la paraula escrita, la narració o el poema, naixen o creixen en un territori concret, quan empren la llengua d'aquest territori, o quan reflecteixen, descriuen o fins i tot inventen un espai real o mític. En primer lloc, crec que és particularment encertat aplicar a la literatura el concepte o categoria de "patrimoni": la idea que les creacions escrites –i fins i tot, en alguns casos, orals– amb una certa perspectiva estètica formen part d'aquell conjunt de productes culturals valuosos que una societat o un poble acumulen i transmeten.

El patrimoni és l'herència comuna, allò que hem rebut i que tenim el deure de conservar i d'augmentar, i el dret de gaudir-ne com a cosa pròpia i de compartir-ho amb els altres. Una nació, un país, un poble, és també i potser sobretot aquest patrimoni concret que és el seu. És un patrimoni natural de paisatges i terres i vegetació. És un patrimoni construït, de pobles i ciutats i carrers, d'edificis grandiosos o humils. Un patrimoni d'història i de memòria sense la qual ni les persones ni els pobles no són res, perquè amb el pas del temps la vida d'una persona és l'acumulació i la memòria de tot allò que ha dit i ha fet, i la d'un poble també. És, òbviament, un patrimoni d'art, d'arquitectura modesta o sublim, de pintures o imatges de més o menys va-

lor, d'objectes d'interès que en solem dir etnològic i que sovint estan plens de bellesa, i de músiques, danses, cançons i menjars. I un patrimoni de paraules, una llengua, que és també la matèria i el vehicle d'una literatura.

Dit això, que són afirmacions ben simples, ben elementals, i que haurien de guiar bona part de l'acció pública, i de l'acció individual, he d'afegir que no conec forma més noble i més sòlida de patriotisme, justament, que la valoració, preservació, increment i difusió de tot aquest patrimoni.

Deixeu-me començar, per entrar en la matèria que ens ocupa, amb algunes afirmacions del tot elementals i òbvies, d'aquelles que, tanmateix, tenim costum d'oblidar.

La primera és que per a una col·lectivitat humana el territori no significa res, no té relació amb la seua identitat distintiva com a grup, si no ha estat carregat de signes i de símbols, si no té un afegit de connotacions mítiques, històriques, emblemàtiques o simplement de fites definitòries. Un territori és "nostre" perquè l'hem *fet* nostre, perquè l'hem marcat amb senyals en els quals ens reconeixem, perquè amb pas del temps, de les narracions, de les construccions, de la creació de paisatges urbans o agraris, li hem donat un "caràcter", una especificitat o diferència, on els seus ocupants ens reconeixem.

La segona és que, com tota construcció simbòlica, aquesta correspondència pot ser fràgil o sòlida, duradora o fugaç, amb una força o eficàcia reduïdes, o amb una energia potent. Una terra pot ser més o menys sagrada, engendrar mites, llegendes o poemes més o menys nombrosos i de poca o molta qualitat, generalment en una sola llengua, considerada "pròpia" o "nativa" tant si ho és com si no ho és. En aquestes correspondències entre llengua, identitat i territori, res no és producte de la natura, res no és *natural*: tot és resultat de processos culturals, de sistemes de símbols, d'evolució, d'història. No hi ha res, en la geologia o en la geografia, que determine que el Canigó havia de produir un llarg poema emblemàtic, i el Montseny no. Res

que demostre que l'Empordà havia d'engendrar més literatura que el el Baix Camp o el Montsià.

La tercera, o conclusió, és que, a efectes de ser usat com a material literari, com a elements d'un conjunt simbòlic, com a factors o indicadors d'aquella cosa real però tan imprecisa que en solem dir "identitat", tot és aprofitable: les pedres i les cases, les muntanyes, els campanars, les places i els carrers, els rius, els paisatges i els camps, i fins i tot aquelles coses tan comunes i tan universalment compartides com són la mar i el cel. I en aquest aprofitament, la literatura –inclosa que, inapropiadament, en solem dir literatura oral– té una capacitat única i fonamental, superior a la de qualsevol altre component de les cultures. El territori el fem *nostre*, sobretot i en l'ordre fonamental dels símbols, a través de la paraula.

Tenint presents aquestes fonaments, podem entrar de ple en el tema des de dos angles o perspectives:

Primera: Des dels inicis, almenys en la tradició literària europea, que és la nostra, tota literatura va lligada a una gent, a una terra, a unes ciutats i paisatges, reals o mítics: l'*Odissea*, l'*Eneida*, i tants altres grans textos, passant pel *Quixot* i acabant amb l'*Ulysses* de Joyce. El món grec, aquell espai sense límits precisos on residia

l'hel·lenitat, aquelles terres, ciutats i mars on els grecs es trobaven a casa, és en bona mesura un resultat de la llengua grega i de la seua primera expressió canònica que són els poemes homèrics. Fins i tot en la percepció i definició d'un paisatge arquetípic, com és una illa petita enmig del Mediterrani, que és un dels territoris emblemàtics d'aquell món. Una visió amb personatges divins o semidivins que volen sobre les ones o que resideixen en llocs perfumats, lluminosos. Com en aquests versos plens de delícia i de calma:

*I travessant la Pèria, de l'èter saltà sobre el pèlag;
llavors, a flor de les ones va córrer, semblant la gavina*

*que per les sines ferestes del mar que no lleva collita
caça els peixos i es mulla el plomatge atapit al salobre:
tal semblava, portat per les ones innúmeres, Hermes.
Quan, però, a la fi pervingué a l'illa remota,
va sortir de la mar violeta i pel ferm de la terra
caminà, fins atènyer la gran espluga on la nimfa
ben rullada habitava; i allí va encertar-la, que hi era.*

*Sobre la llar flamejava un gran foc, i es sentia l'aroma
del cedre bo d'asclar i de l'arbre d'encens que hi cremaven,
per tota l'illa. I la Nimfa era dins, cantant amb veu dolça
mentre, corrent el teler amb l'àuria agulla, teixia.
I al voltant de l'espluga hi havia crescut una arbreda
plena d'ufana, trèmols i verns i xiprers olorosos,
a llurs copes venien ocells d'ala llarga a jugar-se,
òlibes i esparves i gralles de llengua estirada,
marineres, que tenen la feina entremig de les ones.
I hi prosperava també, sobre el mur de l'espluga balmada,
una parra novella, amb els seus raïms ufanosa;
i quatre fonts hi brollaven de rengle, amb una aigua molt blanca,
l'una al costat de l'altra, girant cadascuna de banda;
i a l'entorn, verdejaven uns prats mollencs de violes
o julivert, que allí, un immortal que hi vingués, s'hi hauria
embadalit mirant i hi hauria esbargit el seu ànim.*

HOMER, *Odissea*, V (Trad. Carles Riba)

No cal afegir-hi comentaris estètics. L'illa petita, territori del mite, és com un model reduït de paradís en la terra, com el lloc de les nimfes i dels déus on voldrien també viure els homes. I recordem, de passada, que l'altre gran text de la història cultural d'Occident, la Bíblia, comença també, en el llibre del Gènesi, amb la descripció d'un territori mític, el paradís terrenal. No deu ser casualitat, que la nos-

tra més gran tradició literària comence amb aquests llocs de delícia: sempre hi tornem, d'una manera o d'una altra.

I tampoc no és casual que algunes de les obres més grans i emblemàtiques d'aquesta tradició tinguem com a protagonista no solament els actors i personatges, les *dramatis personae*, sinó l'espai en què es mouen. El *Quixot* és inseparable de la Mancha, dels seus espais concrets, del poble del cavaller, dels paisatges, els camins i els hostals, de les planes i les muntanyes on es desenrotlla l'aventura: sense aquest territori real, esdevingut territori literari, l'obra de Cervantes no seria la que és, seria una altra cosa, no podem saber quina. I l'*Ulysses* de Joyce no seria l'*Ulysses* de Joyce sense Dublín, sense aquells espais urbans concrets que l'autor tingué cura de mostrar-nos amb el detall més exacte, demanant fins i tot des de Trieste, on escrivia, que li enviaren confirmació d'aquesta exactitud. Dublín és, doncs, tan important com Leopold Bloom, i en cap altra ciutat tindria el mateix sentit el seu viatge homèric per places, carrers i bars. No cal dir que, tant la Mancha com Dublín han esdevingut, gràcies als dos grans llibres, territoris singularment literaris: les Rutes del Quijote pels camins del seu itinerari, visitant els llocs puntuals o imaginaris de la novel·la, o el Bloomsday anual dublinès pels carrers de la ciutat, en són la prova més clara.

Segona. Des dels inicis, també, hi ha territoris que tenen la fortuna de ser el marc o el referent d'una literatura concreta, de poemes, narracions, viatges o memòries. Poden ser ciutats reals o mítiques, com Argos i Tebes en la tragèdia grega, com la ciutat de Roma des de Virgili fins als nostres dies. O espais i paisatges, muntanyes o rius, que apareixen repetidament en una literatura, carregats de connotacions emblemàtiques, com ara el Rin, o els Pirineus. I fins i tot l'infern i el paradís poden ser descrits com a paisatges concrets en la *Comèdia* de Dante, i esdeven així territoris imaginaris però ben presents en l'univers dels lectors. Per cert, el paradís terrenal, en la *Divina Comèdia*, és la culminació de l'itinerari dels humans abans d'entrar als regnes

celestials: un parc de delícies humides, de vegetació amable i de fonts i rierols, com el d'Homer i com el del llibre del Gènesi.

Si voleu una compenetració més immediata, recordem l'Empordà de Josep Pla, l'Horta i l'Albufera de Blasco Ibáñez, les terres de l'Ebre de Sebastià Juan Arbó, la Mequinensa de Moncada i el mateix riu. Per no viatjar molt lluny de casa, escolteu aquestes ratlles, que són la introducció en un món a part, en un territori singular, que serà tan protagonista de la narració com els personatges que hi viuen:

“Roseta baixà del carro. Per tota l'extensió de les maresmes surava una quietud de desert, un silenci profund i angoixós que l'oprimia. Va romandre un moment sense moure's, dreta al límit mateix del senillar, amb la mirada perduda en la llunyania. Les petites llacunes insalubres, els bassals, s'estenien als seus peus fins al mar, en una extensió inabastable, amagada gairebé totalment sota el verd clar dels senillers, amb petites illes, obertes ací i allà, de terres salobres on creixien en espesses mates els sosars. Sota aquella verdor bellíssima s'amagaven també i prosperaven els gèrmens del terrible assot que causava estralls entre les poblacions de la ribera: el paludisme.”

SEBASTIÀ JUAN ARBÓ, *Terres de l'Ebre*, pg. 23.

Una dotzena de ratlles, i el lector es troba ja tot d'una immersit en aquells espais opressius (així és com els presenta l'autor: el turisme serà una altra cosa), inabastables a la mirada, de terra insegura, d'aigua omnipresent, una verdor on s'amaguen perills de tota mena. El marc d'unes vides que la tragèdia anirà definint. I ara aquest altre text, on un territori semblant, de canyars, herbassars, aigua i canals, apareix igualment com a protagonista:

“Habían entrado en el lago, en la parte de la Albufera obs-truída de carrizales e islas, donde había que navegar con cierto

cuidado. El horizonte se ensanchaba. A un lado la línea oscura y ondulada de los pinos de la Dehesa, que separa la Albufera del mar; la selva casi virgen, que se extiende leguas y leguas, donde pastan los toros feroces y viven en la sombra los grandes reptiles, que muy pocos ven, pero de los que se habla con terror durante las veladas. Al lado opuesto, la inmensa llanura de los arrozales perdiéndose en el horizonte por la parte de Sollana y Sueca, confundiéndose con las lejanas montañas. Al frente, los carrizales e isletas que ocultaban el lago libre, y por entre los cuales deslizábase la barca, hundiendo la proa en las plantas acuáticas, rozando su vela con las cañas que avanzaban de las orillas.”

V. BLASCO IBÁÑEZ, *Cañas y barro*, p. 9

És ben visible que, tant en un cas com en l'altre, l'autor introdueix la descripció amb una càrrega dramàtica, que després ha de continuar present en tota la narració: ací el paisatge no és un espai de bellesa per contemplar-la amb emocions estètiques, és ell mateix una persona del drama. Com en Homer amb la mar i les illes, com en Cervantes amb els camins de la Mancha, com en Joyce amb els carrers de Dublín, la substància de la literatura està feta també d'aigua i herbes, roques i mar, cases i canyes. La visió literària amb una perspectiva que no siga aquesta, és també tota una altra cosa. Mirar el territori com a paisatge, no és igual que mirar-lo com a element de la narració. Com en aquesta visió, que ens arriba a través dels ulls d'un visitant:

“N'hi ha molts de canals: una xarxa intricada. Alguns són navegables en tres o quatre quilòmetres. Corren entre els camps amagats per la brossa alta dels marges o per la ufana de les meses. Vistes de lluny, les barques que hi transiten amb la vela desplegada, fan l'efecte de flotar damunt la terra. Quan ingressem ja en l'estany, l'aigua continua sent bruta, però adquireix una altra tonalitat, propensa al verd, o potser al blau, o potser a un color

que encara no té nom. Les algues i el senill, les canyes mes diverses, afloren pertot arreu. De vegades són blocs compactes, isolats, que no deixen veure el sòl on arren. Al nostre pas, notem un desconcert clandestí en el fons de la malesa i, de tant en tant, alça el vol una bèstia espantada, un ocell de pintura prodigiosa. La calma és total. Si paràs l'embarcació, i nosaltres i al barquer féssim una pausa en la xerrameca, "sentiríem" els sorolls secrets de la soledat: el fals silenci de mil tènues fregadisses, d'hèlitres, d'ona esbossada, d'escates, que la nostra orella no acaba de distingir. (...) La posta tindrà un pèl d'acaramelament somniós, d'aquells que tant agraden als pintors d'afició i als fotògrafs de tarjeta postal. ¿O diamantina? Els adjectius sempre fallen, per l'un cantó o l'altre, si voleu obligar-los a la "descripció".

JOAN FUSTER, *L'Albufera de València*, p. 69

Certament, l'Albufera que veia Joan Fuster no era la mateixa que veia Blasco Ibáñez, l'aigua, el senill i les canyes no tenien per a ell el mateix sentit que per a Sebastià Juan Arbó. I la literatura narrativa, poètica o dramàtica, no integra o aprofita el territori de la mateixa manera que la literatura d'assaig. En Fuster, pot haver-hi un punt d'ironia en la contemplació, en Josep Pla hi pot haver tot un sistema de valors i una crítica feroç i directa, rigorosament enemiga de la complaença. Com en aquest fragment del text "Els campanars inacabats":

"Tant els viatgers estrangers que visiten aquest país com els ciutadans d'ací que, havent sortit fora de les fronteres, poden tenir un terme de comparació, constaten el mateix fet: constaten que el que està lligat amb l'interès personal i particular té una certa tendència a ordenar-se, a presentar-se d'una manera neta, a entrar en un procés modest però normal. En canvi, tot el que per una raó o per una altra està lligat a l'interès general fa una verdadera llàstima. Sobre el paisatge, per exemple, hom constata

a cada pas l'efecte meravellós que produeix el sentit utilitari dels propietaris. Hom en dedueix que, a les poblacions lligades amb aquesta terra afectuosament cultivada, s'hi hauria de veure reflectit aquest interès, ja que l'interès que hom porta en la terra és el que les manté i els dóna la substància vital. Ni pensar-hi... El paisatge –els paisatges–, és una successió de meravelles. Els pobles són esborronadors, horripilants, abandonats, bruts, d'una deixadesa arcaica, inabordables."

JOSEP PLA, *Viatge a la Catalunya Vella*, 289

I ara mateix, quina literatura descriptiva, valorativa o crítica, poètica o escèptica, podríem fer contemplant el nostre litoral monstruós, la lletjor urbana que s'escampa implacable, etc.? Si el "sentit utilitari dels propietaris" ha produït tanta bellesa quan s'ha aplicat a l'agricultura –a l'Horta València, als secans de muntanya, a l'Empordà...–, per què aplicada l'arquitectura ha provocat tants horrors? Què en fem, els escriptors, d'aquesta contradicció tan visible?, com l'expressem? Deixem-ho córrer, de moment.

En qualsevol cas, pensar que un territori definit, el territori d'un país, per exemple, pot ser un reflex del poble que l'ocupa, o formar part de l'"ànima" de la societat que l'habita, és una idea sense massa fonament empíric. La correspondència entre el territori físic i la percepció d'identitat dels seus habitants, és, com tantes altres coses, una creació simbòlica, d'evolució imprevisible, i de continguts sovint arbitraris i variables. Si a Catalunya, posem per cas, els aiguamolls litorals, el gran riu Ebre i altres paisatges per un estil no han tingut un correlat de gran valor simbòlic, deu ser que les muntanyes han actuat amb més potència en aquest camp, siga el Pirineu en conjunt, el Canigó, o Montserrat. Molt bé: els catalans es perceben com un país de muntanyes solemnes i emblemàtiques, i això ha de tindre el seu reflex en la literatura. D'acord: el *Canigó* de Verdaguier. Però Josep Pla, segurament el més gran escriptor "territorial" de la llengua catalana

(vull escriptor de terres i de territoris, de pobles, costes, paisatges, cultius i climes), va escriure també això:

“Catalunya és un país muntanyós. Hom desitjaria poder, bufant, reduir a la meitat l'alçària d'aquestes berrugues del planeta. Les muntanyes us porten sempre a coses extraordinàries, a estar hores i hores amb un peu més alt que l'altre, a vestir-vos d'alpinista amb unes sabatasses espantoses i un pal amb una virolla perillosíssima. Les muntanyes us converteixen en un personatge llegendari. Això no m'agrada. Els meus ideals són vulgars i pedestres. L'heroisme desaforat dels alpinistes és excessiu. Les meves pretensions consisteixen a arribar a tot arreu pels meus propis passos, sense massa cordes ni escales, vestit com tothom i sense que els mèrits se'm pintin a la cara. A Sils-Maria, a l'Engadina, Nietzsche va escriure: “Em trobo a tres mil cinc-cents peus d'alçària. Ho veig tot clar. He formulat la doctrina del retorn etern”. No he pas tingut mai tanta sort. Ho veig tot fosc. No veig res, i el que veig menys és el retorn etern.”

JOSEP PLA, *Viatge a la Catalunya Vella*, 403.

Per mi, aquest distanciament del valor suposadament mític, i fins i tot metafísic, del paisatge de muntanya, del territori emblemàticament muntanyenc del país, és una lliçó saludable, i extensible a qualsevol altre paisatge, aspre o suau, rural o urbà, humit o eixut. Mitificar és una cosa, fer literatura n'és una altra de ben diferent. I de passada, no hi ha “literatura urbana”, sinònim suposat i fals de modernitat, i “literatura rural”, sinònim igualment fals de tradicionalisme literari. El *Quixot* és ben rural, i tanmateix ben revolucionari i radicalment modern en el seu temps. I les grans novel·les de Faulkner, i tantes altres entre les més insignes, són escassament “urbanes”. Tot espai físic, paisatge, territori, pot ser igualment el marc d'una gran obra. Fins i tot quan és pura creació, territori de pura ficció, o quan

és gairebé fantasmal i esvaït, com la Mequinensa de Montcada. L'espai físic, el territori, això sí, és o pot ser un element tan important que arribi a tindre un protagonisme propi. Parlant de mi mateix, per acabar, l'Horta i sobretot la ciutat de València, les terres del Maestrat i dels Ports, no són només escenari o paisatge: són part substancial de l'obra literària mateixa. I aquesta és la nostra tradició, real o màgica, descriptiva o al·legòrica, rural o urbana: des del pare Homer fins als nostres dies. Aquesta és, també, una part insubstituïble del nostre patrimoni comú, d'allò que ens fa ser el que som, d'allò que hem rebut i que hem d'incrementar, valorar, presentar, difondre i, sobretot, convertir-ho en una font de plaer: del plaer de llegir, que és allò que també ens uneix a tots en aquest seminari.

I deixeu-me concloure amb uns versos d'Artur Bladé i Desumvila, que podrien servir-nos de síntesi, petita, amb molt poques paraules, de tot el que jo he dit, del que es dirà ací en aquest seminari, i de moltes coses més:

*Cim i vessant margenat;
arbre, bosc i vinyeria;
treball, catalanitat,
crit de la Pàtria que ens guia,
i al fons el mar: alegria
i un alè de Llibertat.*

Nous paisatges de la literatura

M. CARME MONTANER

Ja ens perdonaran la intromissió dels geògrafs en un seminari sobre patrimoni literari, però darrerament, la utilització constant del component espacial o de territori s'ha fet molt evident en aquest àmbit. El mateix nom de l'associació amb la paraula "espais", la proliferació de "rutes literàries" i la utilització cada vegada més sovint d'elements "paisatgístics" ens en donen la pauta.

I és precisament en la utilització del paisatge on centraré la meva exposició, ja que en els darrers anys la idea de paisatge ha entrat amb força en la gestió cultural, especialment com element dinamitzador de la literatura. Fins fa pocs anys la geografia s'interessava per la literatura com a eina de descripció del paisatge. Per a la geografia, la literatura ha estat i és un element clau de descripció. Els llibres de viatge o les narracions literàries ens dibuixen, ens emmarquen o ens expliquen un paisatge que podríem anomenar "real", però els geògrafs també s'han interessat en les descripcions dels paisatges de "ficció", geografia imaginària que té gran importància en la concepció del món i de l'espai. De fet, actualment des de la disciplina geogràfica hi ha un corrent de pensament molt actiu dedicat precisament a l'estudi d'aquesta relació, i que està produint una bibliografia notable.

Ara bé, en els darrers anys s'han establert nous models de relació entre paisatge i literatura, promoguts des de l'altra part, des de la literatura. Les polítiques de difusió literàries i l'empenta decisiva de

les cases museu, ajuntaments i altres entitats vinculades amb escriptors, han establert noves estratègies de difusió dels autor/es literaris, i les referències geogràfiques han pres un paper molt rellevant entre aquestes estratègies. Tots coneixem el fenomen de les rutes literàries que han proliferat arreu, i amb orientacions ben diverses.

Quina és la nova relació entre literatura i paisatge?

Si fins ara el text ens presentava el paisatge, ara és el paisatge qui ens presenta el text. En el primer supòsit, llegíem Aurora Bertrana i evocàvem la Polinèsia, per posar un exemple; ara contemplem el Montseny i evoquem, o algú ens evoca, Guerau de Liost. S'han intercanviat els papers de l'objectiu i de l'instrument per arribar-hi. La lectura –instrument– ens feia imaginar un paisatge –objectiu–, ara el paisatge és l'instrument o motiu d'evocació d'un text o d'un autor/a. D'aquí les anomenades “rutes literàries”. (No sé si hi ha una definició de ruta literària. En aquest cas em referiré a la ruta literària entesa com un itinerari a partir del qual se'ns presenten, en diversos formats, uns determinats textos d'un autor/a)

Permetin-me fer-hi una breu aproximació des del punt de vista de la geografia. La mobilitat de la societat en general ha canviat substancialment al llarg dels segles. Els viatgers o els descobridors eren un reduït grup de persones que deixaven constància del que havien vist a través dels textos. I aquesta obra escrita permetia al lector d'imaginar paisatges que probablement no coneixeria mai. Certament, no només els textos sinó també la cartografia ha contribuït a la difusió d'aquest model. La invenció de la impremta va fer triomfar la publicació d'atles que tindria ben aviat, als segles XVI i XV, una puixança editorial als Països Baixos. A poc a poc, però, els viatges han estat a l'abast de més sectors de la societat europea. L'excursionisme del segle XIX i sobretot el turisme al segle XX transformen la relació de l'in-

dividu amb el territori. Per a conèixer un indret, per llunyà que sigui, la literatura ja no és una de les poques vies d'accés. De fet, anar-hi directament s'ha convertit en l'opció més habitual.

A l'entrada del segle XXI el nou model de mobilitat està arribant a unes cotes inimaginables fins fa molt poc. Les facilitats de transport han impulsat febres viatgeres promogudes per potents indústries lligades al turisme. No es tracta ja de la mobilitat que va permetre l'automòbil, sinó de fenòmens com les companyies aèries de baix cost que han creat nous hàbits en la nostra societat. Ara un gironí es pot plantejar un bon matí anar a fer un cafè a la plaça de Sant Marc de Venècia, per tornar a dormir còmodament a casa.

Gosaria dir que en la nostra societat actual hem acabat tenint més a mà el paisatge que el text. I no parlo només d'una apreciació material, sinó també cultural. El text, en definitiva, requereix més esforç que no el paisatge. No és estrany doncs, que s'hagi aprofitat aquest fet per definir nous models d'apropament a la literatura. Convidem a l'individua anar directament al territori i allí li proposem de llegir o escoltar uns textos que descriuen el que té al davant. En aquest nou model de relació hi intervenen, però, altres agents a més de l'escriptor/a i del lector. Com a mínim un tercer agent, aliè als altres dos, ha delimitat un paisatge, hi ha relacionat un o uns autor/es concrets, i n'ha escollit uns determinats textos, pocs, enfront dels molts possibles. Aquest factor de mediació, importantíssim en qualsevol situació comunicativa, té la virtut de fer-se molt sovint invisible, com si la relació i la tria fossin un resultat “natural”, inevitable i obvi. En realitat, en aquesta mediació s'estableixen totes les regles del joc i la càrrega ideològica de l'activitat.

Per la meva formació, m'abstindré de parlar de l'aproximació literària que es vol o es pot transmetre amb aquest model, i em centraré a reflexionar sobre quins paisatges es trien.

Paisatges literaris: quins paisatges?

La tria d'un territori per vincular-lo a una autor/a, respon generalment a dos grans criteris: els territoris on ha viscut i els territoris descrits en la seva obra. Però entre la gran varietat de llocs on pot haver viscut o que ha narrat un escriptor, quins paisatges tria el mediador? Molt sovint es trien les rutes a partir d'un ideal previ de paisatge turístic o ecològic, a partir d'un ideal de ruralisme i de tipisme que potser té ben poc a veure amb la complexa realitat expressada en la literatura de l'escriptor. És una tria que podríem qualificar de "tradicional", amb espais naturals o espais urbans que ja tinguin un pedigrí o una càrrega identitària pròpia prou significant. Són llocs (mai els no-llocs de l'antropòleg Marc Augé). Així, els paisatges naturals de Catalunya –com ara el Pirineu–, els rurals –com ara Benissanet–, o els urbans apreciats en algun aspecte –com el raval de Barcelona– per exemple, són els prototips més susceptibles de ser triats per a una ruta literària.

Per què aquests paisatges i no d'altres? Quin paisatge i, en definitiva, quin país es vol transmetre a l'usuari de les rutes literàries? (perquè crec que hauríem de dir-ne usuaris; o potser transeünts? o seria massa desitjar que fossin lectors?). En una ruta, quan llegim o escoltem un text que es refereix a un indret que l'usuari té al davant ¿el text fa observar amb sorpresa i d'una manera nova el paisatge?, ¿o més aviat consolida una idea preconcebuda del paisatge?

Cal admetre que els paisatges es transformen amb els anys. Quan es contempla un paisatge acompanyat d'un text literari ¿s'evo-ca el paisatge del temps de l'escriptor, el que es contempla, o un de ficció? O tots en un? En aquesta evocació ¿volem fossilitzar el paisatge que estem veient? ¿o volem legitimar un tipus de paisatge? Fins on reculem en el temps per a reivindicar un paisatge considerat ideal?

Deixin-me posar un exemple i, em permetran que sigui de Jacint Verdaguer, com podria ser de molts d'altres.

Pel que fa al paisatge, és molt difosa la imatge d'un Verdaguer "rural" i localista, curiosament en un autor molt viatjat i que va viure una part important de la vida a Barcelona, on va morir. De Verdaguer en recitem el *Canigó*, paratge no només natural, sinó també mític, o les descripcions que fa del seu poble i de la natura. En canvi, no solem associar-lo al procés de la industrialització, malgrat que escrivís poemes com "Lo Farell" (1885):

*Dels Pirineus si trobo poc ampla la barrera,
A mes locomotores hi faig obrir portell:
A Barcelona en braços li porto el riu Noguera,
Com duia no fa gaire lo Segre al pla d'Urgell.*

La imatge del Verdaguer ruralista (i, per una suposada lògica, "conservacionista" del paisatge) la vam poder veure aplicada en una manifestació contra la MAT, la línia de Molt Alta Tensió, en la campanya per aturar el desplegament de la xarxa que, entre d'altres, afecta la comarca d'Osona i molt directament Folgueroles, el poble de Verdaguer. En aquesta manifestació, feta el passat mes de setembre, en la qual es va tallar l'eix transversal, en una pancarta es podia llegir: "Si Verdaguer aixequés el cap, lluitaria contra la MAT". M'han arribat notícies que hi havia una altra pancarta que feia referència a la "destrossa" de la ruta verdagueriana que significaria la MAT, però no n'he pogut trobar cap imatge. En tot cas és molt clarificadora la utilització d'un autor per reivindicar un model de paisatge ideal (els camps, els boscos, però girem el cap a les urbanitzacions, les granges, els purins, les carreteres), quan el mateix autor explicitava en el seu temps una postura a favor de la industrialització de les muntanyes i els rius.

L'escriptor/a com a marca de paisatge, com a producte paisatgístic i no literari

En alguns casos es pot tenir la percepció que la ruta literària es val d'un escriptor per posar una marca de "qualitat" a un paisatge. Si inicialment el model de ruta literària pretén ser un "dinamitzador" cultural i literari, pot acabar esdevenint un producte purament turístic. Es pot arribar a crear paisatges literaris lluny de la literatura que els argumenta. En el resum que em van demanar ja fa unes quantes setmanes ho formulava com una pregunta: es pot acabar identificant geogràficament un paisatge amb una obra literària i, alhora, tenir un total desconeixement de l'obra que l'ha generat? Des de la perspectiva geogràfica, això és possible. Per a un sector dels usuaris d'aquests itineraris, el coneixement dels escriptors pot quedar reduït a unes localitzacions geogràfiques, que com més s'acostin al propi model de paisatge ideal, seran més rellevants. Es corre el risc que el matís i la riquesa de complexitat que atribuïm a la qualitat de la descripció literària, queden del tot esvaïts en allò que es comunica.

No obstant això, crec que cal fer una reivindicació d'aquest "nous paisatges de la literatura" als quals em referia en l'encapçalament d'aquesta intervenció. Les rutes literàries són un model divulgatiu molt potent per a introduir i divulgar la literatura. De fet, podem dir que si la literatura era i és una finestra del paisatge, actualment amb aquests nous models el paisatge és una finestra de la literatura.

I parlo de models i de paisatges en plural, perquè la ruta literària no és l'únic. Com veurem en aquest Seminari, es proposen altres models de difusió literària. En concret el Mapa Literari Català: un nou paisatge, en aquest cas "virtual" en consonància amb els nous temps que corren.

El temps ens dirà si aquest model o aquests nous paisatges són vàlids i han assolit els objectius plantejats. Aquests objectius els toca a vostès plantejar-los i avaluar-los.

La construcció d'un imaginari literari¹

VINYET PANYELLA / FRANCESCA ROMANA UCCELLA / ÀLEX SUSANNA / DAMIÀ PONS

DAMIÀ PONS: Bon dia. Començarem aquesta taula rodona amb la presentació, breu, dels tres ponents. Primer, Vinyet Panyella: Poeta, bibliotecària i estudiosa de la nostra cultura literària i artística, molt especialment d'alguns dels personatges més importants del Modernisme i del Noucentisme. Sobretot, és una gran especialista en Santiago Rusiñol, sobre el qual ha publicat una extensíssima i molt documentada biografia. També va ser diputada al Parlament de Catalunya i directora de la Biblioteca Nacional de Catalunya.

Francesca Romana Uccella està treballant a la Càtedra Maria Àngels Anglada de la Universitat de Girona, és antropòloga i la seva especialització és, precisament, la investigació sobre la relació que s'estableix entre els escriptors i els llocs que, d'alguna manera, han inspirat la seva obra. I això la va dur a treballar, especialment, la relació que va existir –una relació molt potent– entre el novel·lista italià Carlo Levi i el poble d'Agliano, on el feixisme italià el va desterrar. Aquesta relació de Levi amb la gent d'Agliano i amb l'entorn d'Agliano va donar origen a una de les bones novel·les italianes del segle XX, que és *Crist es va aturar a Éboli*. Una novel·la, un autor, un territori que Francesca repeteix que ha estudiat com a antropòloga, i és aquest el tema de la seva tesi de llicenciatura. Actualment, es-

¹ Transcripció de la Taula Rodona i Seminari, 16 de setembre de 2005, moderada per Damià Pons, professor de la Universitat de les Illes Balears.

tant a Catalunya, treballa en l'estudi de la relació de Mercè Rodoreda amb Barcelona i amb Romanyà de la Selva, i aplica una metodologia d'anàlisi semblant a la utilitzada en el cas de Levi.

Finalment, intervindrà Àlex Susanna, una persona molt present dins el món cultural català des de fa molt de temps, també autor de nombrosos llibres, poeta, editor, creador de l'editorial Columna, creador del Festival de Poesia de Barcelona, que ja deu fer una vintena d'anys que se celebra, director de l'Àrea de Cultura de l'Institut Ramon Llull en la seva fase, diríem, inicial i, actualment, director de l'Àrea de Cultura de la Fundació Caixa de Catalunya. Més o menys també és periodista, és traductor i és una persona que públicament –en articles de premsa, en conferències–, ha reflexionat amb molta freqüència sobre la cultura catalana en un sentit ampli.

Fetes les presentacions, permetreu que faci algun comentari en veu alta. D'una banda, penso que en utilitzar el concepte «imaginari literari» l'hem d'emmarcar dins d'un concepte més ampli que seria el d'«imaginari col·lectiu», el qual podríem definir, improvisant, com aquell conjunt de fets, dades, personatges, llocs, creences, que d'alguna manera formen el sistema de referències, generalment percebut positivament o negativament, mai de manera neutra, per a la majoria de ciutadans d'un territori, sigui local, sigui nacional; uns ciutadans que perceben aquestes referències com a pròpies i, a la vegada, com a útils per explicar-se a ells mateixos la seva història, la seva identitat, la seva cultura.

Evidentment, per tant, els imaginari col·lectius, els imaginari literaris com a subconjunt d'aquests imaginari col·lectius, són uns elements que creen identitat, que donen identitat a la ciutadania, que creen lligams de pertinença, d'arrelament, i alhora, aquests imaginari serveixen per lligar les persones i les comunitats al seu territori, al seu passat, a la seva història, als altres membres de la comunitat. Evidentment, un imaginari literari seria aquella part de l'imaginari col·lectiu que inclou les referències literàries. Autors, obres, perso-

natges, espais, llocs concrets dins els quals els escriptors varen viure o desenvolupar la seva obra.

D'imaginari literaris n'hi ha de múltiples classes. Jo crec que és evident que hi ha imaginari literaris diferents segons els tipus de societats. No és el mateix imaginari literari el d'una societat rural agrària, el d'una societat urbana o el d'una societat diríem globalitzada. També hi ha diferents imaginari segons el nivell cultural; el d'un universitari il·lustrat no és el mateix que el d'un ciutadà amb uns estudis de nivell elemental. O segons les situacions polítiques: no és el mateix imaginari el d'una societat que sofreix una situació colonial que el d'una altra societat que està en una situació de sobirania política. Tampoc no és el mateix imaginari el d'una nació-estat que funciona amb totes les conseqüències que el d'un estat-nació descentralitzat, que inclou comunitats que tenen una forta consciència d'identitat nacional.

D'altra banda, els mecanismes de construcció d'imaginari són múltiples. La tradició oral, per exemple. A Mallorca hi ha un cas magnífic per exemplificar la tradició oral com a creadora d'imaginari. Quan Antoni M. Alcover –que és el titular d'una de les cases museus reunides avui aquí– a finals del segle XIX es passeja pels diferents pobles recollint les rondalles, resulta que es troba que durant 600 anys el poble mallorquí ha contat històries del rei En Jaume. Aleshores, mossèn Antoni M. Alcover inclourà aquelles històries del rei En Jaume, protagonitzades per un rei cavalleresc i heroic, en la seva recopilació de les rondalles mallorquines. El poble mallorquí, durant sis segles llargs, ha estat capaç de conservar viva la memòria d'un rei del qual, historiogràficament, en realitat no sabia res; però, precisament perquè formava part d'això que anomenam imaginari, en percebien la importància, el reconeixien intuïtivament com el rei fundador del seu poble. La tradició oral com a constructora d'imaginari.

L'església, durant quasi dos mil anys, ha estat una altra institució creadora de l'imaginari col·lectiu i literari. I l'escola, i les institu-

cions polítiques, i els mitjans de comunicació, i el mercat. Importan-tíssim el mercat. Evidentment, cadascun d'aquests factors creadors d'imaginari col·lectiu ha tingut una importància major o menor segons les èpoques històriques. En algunes determinades èpoques, fins i tot pot haver estat inexistent. Els imaginaris col·lectius o literaris, d'altra banda, no són històricament eterns. Evolucionen i s'adapten als diferents moments històrics, neixen i moren. Ara pensava, intentant trobar un exemple, en la Barcelona de finals del segle XIX, la Barcelona dels dos grans rivals teatrals, Guimerà i Frederic Soler "Pitarra". Cada un dels dos tenia el seu teatre i el seu públic, tots dos creaven imaginari. Però, avui, l'imaginari creat per Frederic Soler, on és? En canvi, el Manelic i la Maria Rosa, creats per Guimerà, continuen essent-hi.

En el cas de la literatura catalana, comptem amb un imaginari literari construït i col·lectivament assumit? Aquest imaginari, correspon al conjunt de la literatura catalana o al de cada un dels territoris en particular? Hi ha un imaginari mixt regional-nacional, per entendre'ns? Qui l'ha construït, aquest imaginari, suposant que existeixi? I en el cas que no existeixi, per què no el tenim? És un imaginari en precari? Talment com es troba en precari la llengua i la identitat nacional dels països de llengua catalana? Tal volta l'existència d'un imaginari literari o col·lectiu consolidat, socialment assumit, requereix un requisit previ que és l'existència d'una situació nacional normalitzada? D'altra banda, ens podríem demanar sobre la utilitat cultural i política dels imaginaris. És evident que els imaginaris col·lectius existeixen perquè creen lligams de lleialtat entre els ciutadans i les ciutadanes i la seva cultura i la seva comunitat, i també perquè creen cohesió comunitària. Ara bé, a l'inici d'aquest tercer mil·lenni, ¿els imaginaris col·lectius i literaris són un bloc monolític que es corresponen a societats i a territoris estrictes o més aviat hem entrat en una època d'imaginari complexos, polièdrics, calidoscòpics, interferits, formats per elements de procedències molt diverses?

Més enllà de les minories culturals molt sofisticades –les que per ventura estan en condicions d'optar per un imaginari literari que és el resultat d'una selecció universal, per entendre'ns–, el que jo crec que acostuma a succeir en les cultures europees normalitzades és que hi ha un imaginari literari que inclou elements nacionals i d'altres d'internacionals; amb un predomini, però, dels nacionals. D'altra banda, podríem començar a parlar dels imaginaris específics de grup d'edat; el dels joves, per exemple. Un jove poeta adolescent que en aquests moments es vulgui iniciar en la literatura catalana, quin imaginari literari té? Rimbaud, Baudelaire, poetes castellans o poetes catalans? Com a predominants, m'estic referint. Quina part de la tradició contemporània catalana considera que és vàlida per incorporar al seu procés creatiu?

Com veieu, el tema dels imaginaris dóna per moltíssim. Afortunadament, aquí comptem amb tres persones –a qui jo he llançat absolutament en pla de pirotècnic aquestes coses– que ens les concretaran, ens les detallaran, les aplicaran a situacions i escriptors particulars, i ben segur que ens permetran que, sobre aquest tema tan apassionant com és el dels imaginaris col·lectius o literaris, ens il·lustrem més i puguem aclarir més coses. Dit tot això, passariem la paraula a Vinyet Panyella.

VINYET PANYELLA: Abans d'entrar formalment en matèria, voldria agrair a la Montserrat Comas, a l'Anna Aguiló i a la Dolça Tormo especialment, el fet que m'haguessin convidat a prendre part en aquesta taula rodona i en aquestes jornades de patrimoni literari, perquè fa molt temps que ens coneixem i en diverses situacions hem compartit, i continuem compartint, les mateixes il·lusions i les mateixes preocupacions respecte, justament, dels espais literaris. Aleshores, veure que en aquest moment, allò que fa deu anys era un projecte, un esforç, una presa de contacte i moltes dificultats per crear alguna entitat que agrupés d'alguna manera els espais literaris dels escriptors dels Països

Catalans, veure que ara és una realitat i que, a més a més, la celebrem aquí, d'alguna forma, amb aquest primer seminari, doncs per a mi és una gran satisfacció i us agraeixo de debò que m'hagueu donat l'oportunitat d'acompanyar-vos en aquesta primera trobada.

Voldria agrair també, una mica més enllà d'aquestes tres persones concretes, a en Francesc Parcerisas, en tant que director de la Institució de les Lletres Catalanes, el fet que hagués cregut en aquest projecte. Un projecte que va costar molt d'arrencar i, en Francesc, amb els mitjans que tenia en aquells moments, hi va donar tot el suport possible. I també a en Jaume Subirana, que no és aquí, pel fet d'haver-hi continuat creient, cosa important. O sigui, la continuïtat dels projectes culturals és molt important i en aquest moment, doncs, molts d'ells no l'han tinguda garantida sinó al contrari. Aquest, afortunadament, sí; i em sembla que això ha de ser un motiu de satisfacció. I dit tot això, entrarem en matèria.

Jo vaig titular inicialment la meva contribució a aquesta taula rodona, com a «L'espai del verb», perquè em semblava i em continua semblant que, des del principi de la humanitat, el verb, és a dir, la paraula, és a dir, l'element distintiu d'un ésser humà, sempre ha posseït un espai propi i adjudicat. Així, per exemple, ho interpretem en la lectura del propi llibre del Gènesi, que fins i tot cita geogràficament el nom d'aquest espai, i el situa geogràficament en el mapa del temps. Aquesta és una reflexió que a mi m'agrada de fer aquí perquè, d'alguna manera, aquesta vinculació de la paraula i l'espai és tan antiga pràcticament com la vida humana, i valgui la metàfora. Per tant, nosaltres, sovint, poc o molt, sempre hem anat identificant els nostres escriptors en els seus espais, els seus habitatges, les seves rutes literàries. Amb tot, pensant-hi, l'epicentre de la qüestió que planteja la construcció de l'imaginari literari es troba condicionat a alguna altra realitat. I per mi aquesta realitat és concretament la del sistema literari català.

Jo no podria concebre el plantejament d'aquest seminari, sota el meu punt de vista (penseu que és una aportació personal la que es-

tic fent), sense pensar en la relació d'aquests espais literaris, d'aquesta xarxa que tenim en aquest moment, que no sigui en relació amb la del sistema literari català, perquè –d'això potser en parlarem més tard a l'hora del col·loqui– em sembla que està absolutament necessitat d'un reforçament a tots els nivells; a nivell de presència, a nivell de reconstrucció i a nivell de replantejament. I, evidentment, no únicament des del punt de vista estrictament acadèmic. Aleshores, pel que fa a aquesta relació d'espai literari amb sistema literari, jo voldria plantejar la meva intervenció vinculada als dos grans reptes que en aquest moment té el sistema literari català.

Un, l'estima i el prestigi de la llengua i la literatura pròpies, és a dir, la que s'expressa en llengua catalana, un sistema literari: una llengua i cap més. Ho dic, també, als efectes dels dies que estem vivint i de la necessitat de posar a l'abast un patrimoni que com els espais dels escriptors, necessita visibilitat, necessita estabilitat en tots els conceptes i necessita molta, molta i molta difusió a tots els nivells. Quan dic difusió en cap cas no em refereixo al turisme cultural, com abans apuntava també en la meva intervenció. Crec que aquests reptes justifiquen amb escreix tots els esforços que cal portar a terme per tal que, a partir d'aquesta realitat, no s'estalviïn ni esforços ni recursos si el que volem és enfortir i donar viabilitat al nostre sistema literari, és a dir, a una part molt important de la nostra cultura. Almenys, em sembla que aquest és un plantejament que podem compartir tots. Tenim escriptors, existeix el seu patrimoni escrit, existeix el seu espai, entès en el més ampli concepte, que pot transcórrer entre l'edició física i la ruta dels viatges, i quan a partir d'aquí intentava exemplificar aquests conceptes que estic dient, se'm van acudir tres exemples que posen de manifest realment la situació dels respectius sistemes literaris en molts aspectes i també la percepció d'aquest fet cultural com és la vinculació de persones, literatura i medi físic. Em refereixo, concretament, a tres casos d'escriptors que són molt diferents geogràficament, estèticament i també es troben a tres països diferents.

Una és la casa de Karen Blixen, a Rungstedlund; l'altra és la casa de Frederic Mistral, a Maillane; i em permetreu la llibertat de parlar de can Rusiñol, és a dir, del Cau Ferrat de Sitges. La llista podria ser més llarga en tots els aspectes.

Deixant a part els indrets de Catalunya, les cases dels escriptors catalans, podríem parlar de la Fundació René Char, a l'illa de la Sorga, de la casa de Giono Manosque o de la que hi ha de Kazantzakis, a la seva Creta natal. La llista fóra llarguíssima i, realment, n'hi ha per a molt. Vull, però, parlar d'aquests tres perquè exemplifiquen no solament la seva societat, sinó també com s'ha anat construint aquest imaginari literari i quin ha estat l'interès dels qui ostenten les polítiques culturals dels respectius països. Els dos punts d'anàlisi d'aquestes tres cases seran: un, l'indret físic, atès que l'imaginari se suporta, s'apuntala molt en l'espai físic i en la seva capacitat evocativa i informativa en relació amb l'escriptor. Sovint, l'espai físic és el que reforça la didàctica del procés creatiu, és a dir, és una de les primeres lectures que fem de la casa o de l'espai d'un escriptor. L'altre element és el del patrimoni literari, que és l'element important, o l'altre element important, i el considerarem poc o molt en tres aspectes. El de la col·lecció documental, el del seu accés i el de la seva conservació. Aquest patrimoni literari pot existir parcialment o totalment, o físicament o virtualment en l'espai físic, però en qualsevol cas, sigui dit d'entrada, considero imprescindible que el patrimoni literari hi estigui representat o hi sigui present.

Entrant a descriure aquests tres indrets, direm que la casa de Karen Blixen, a Rungstedlund, és un indret físic; és la casa on va viure els darrers anys l'escriptora, on va anar a viure quan va tornar de Kènia. Recordem un moment la pel·lícula, que és el que tothom recorda, però jo els recomano els llibres. Després de l'èxit de *Memòries d'Àfrica*, va ser quan la major part dels danesos van apreciar o es van adonar que aquella senyora alta, prima, vestida de blanc que semblava més un espectre en vida, un espectre una mica sonat, diguem, els

últims anys, era realment una gran escriptora. Això és així; i parlant amb gent d'allà, fins i tot amb un veí seu de carrer de l'altra banda de la casa, m'ho van explicar. En aquest moment, la casa és un indret de pelegrinatge no solament dels danesos sinó dels escriptors d'arreu del món o de la gent que, sigui pel que sigui, després de la pel·lícula, es va sentir atreta per la casa de Blixen. Físicament, la casa ofereix un contrast brutal entre el que és una casa d'una família danesa de classe mitjana que ha passat per molts avatars, amb mobles, cortinatges d'aquests que es perllonguen per damunt del terra, parquet, cortinetes d'aquelles petites, és a dir, una casa de principis del s. XX, i les habitacions de l'escriptora que, això sí, reproduïen amb una exactitud molt matemàtica tant les fotografies de l'època com els fotogrames de la pel·lícula. Aleshores, curiosament, al costat del mobiliari danès, hi ha aquella màquina d'escriure que era una Underwood, em sembla, els escuts i les llances dels Kikuyus, el barret del Denys Hatton, una certa diguem-ne no iconografia; una recreació que contrastaria l'escenari, per exemple, de la pel·lícula *El festín de Babette*, –danesa cent per cent– amb el de *Memòries d'Àfrica*. Al jardí, que és un jardí meravellós, hi ha la tomba de l'escriptora; és a dir, que és un passeig molt agradable i aleshores l'espai físic, realment, ajuda molt i molt a entendre la vida de la individual que va d'un continent a l'altre i els seus avatars. I escurço molt, perquè quan parles d'una casa que t'ha fet molta impressió, n'aniries parlant molta estona.

El patrimoni literari, que és el que ens interessa de la Blixen, està regulat, ordenat, catalogat i és accessible. A dos nivells: a la casa hi ha totes les edicions, totes les traduccions, tots els materials en suport divers –vídeos, etc. És a dir, per a l'accés bàsicament dels visitants en primera instància. En canvi, la seva documentació original manuscrita és a la Biblioteca Nacional de Dinamarca; igualment en la mateixa situació, perfectament ordenada, perfectament accessible. No hi ha problemes d'accés. La casa la regeix una fundació, el que no us podria dir si gestiona també els drets de l'autora, em sem-

bla que és una fórmula mixta, en aquest moment no us ho puc dir. El que sí que sé és que publica un butlletí que es diu «Blixeniano», dedicat, òbviament, als estudis literaris de tota mena sobre la Blixen. Per tant, l'imaginari sobre aquesta escriptora és absolutament obert, perfectament accessible i la memòria està garantida, no solament a nivell de coneixement sinó també a nivell de sistema literari. És a dir, no fa patir la continuïtat de la Blixen en el sistema literari d'on neix i, en canvi, la gent que pot anar més en pla de turista, també hi té la seva parcel·la. Pots comprar punts de llibre, etc. En tot cas, aquesta visita ocasional no distreu ni gota del rigor i dels plantejaments de cultura profunda respecte al tractament d'aquesta escriptora en el seu mitjà.

El cas contrari, en molts aspectes, és la casa de Frederic Mistral, a Maillane. Frederic Mistral, premi Nobel, escriptor provençal i un dels escriptors més importants de l'Estat francès, no diré de França, té la memòria literària ubicada en diversos llocs de la Provença, d'una manera molt irregular. Però tot això és molt recent. L'any passat, amb motiu del centenari de *Mireia*, van retolar amb plaques tota una part de la regió dels Albis, és a dir, Saint Rémy, Graveson, Maillane, tot aquell indret d'allà; però a altres llocs en passen olímpicament. La mateixa ciutat d'Arles: a part del Museu Mistral que hi ha, només una estàtua a la plaça del Cafè de Nuit, que més aviat està voltada sempre de cotxes i para-sols, és a dir, d'un cert poc respecte literari, almenys en la meua pròpia opinió. La casa és l'exemple més frapant de com els poders públics francesos tracten el que ells diuen les llengües regionals, abans en deien *patois*. És a dir, la casa pertany a la municipalitat, no té cap guia, s'hi van fer obres fa pocs anys perquè realment la casa queia, jo l'havia vista en els diversos estadis perquè hi he anat diversos anys i depèn de l'Ajuntament. No hi entra el Consell Regional per les raons que sigui i, òbviament, no està vinculada a cap universitat ni a cap estament acadèmic; per tant, qui hi va es troba amb el brutal contrast d'un premi Nobel i una construcció deconstruïda per la prò-

pia inèrcia del temps del seu imaginari literari. Són aquelles situacions que et fan pensar que a cada bugada es perd un llençol.

Mistral ha patit, crec jo, un cert procés de provincialització molt fort, de folklorització en el pitjor sentit de la paraula i, realment, em sembla que, llevat de les universitats, poc o molt, del territori provençal, rarament veureu estudis de Mistral en relació a un Daudet o a un Zola o a d'altres escriptors de l'època amb els quals mantenia correspondència. Aleshores, costa molt imaginar un tractament com aquest d'un Nobel en qualsevol altre país que no estigui regit per jacobins. Això dit amb tots els respectes, però que també vull dir amb tota la preocupació. Del museu Mistral podríem dir el mateix, però ara estem parlant de cases d'escriptors. Això contrasta molt amb les cases dels grans escriptors provençals d'origen, com René Char i Jean Giono. La Fundació Char ha tingut moltes dificultats a l'hora de constituir-se, però diguem que, finalment, se n'ha sortit amb un palau molt bonic a l'illa de la Sorga; i la casa Jean Giono, que no és un habitatge, però és una casa de menors que està molt i molt bé, ja que és una casa on tampoc no falta res. I et plantejges, si aquí a Provença l'escriptor més representatiu del que ha estat la vida i la literatura provençal té aquest infratracte respecte als altres, què és el que passa? El que passa ho podem suposar, és una qüestió de política cultural. Política lingüística i política cultural. El patrimoni literari està més o menys conservat, no està catalogat, hi ha uns índexs de la correspondència que em consta que han anat a consultar alguns investigadors de Catalunya, jo també m'ho he anat a mirar; però has de demanar permís a l'Ajuntament, per accedir-hi, i no ofereix cap comoditat de les mínimes per a l'accés a sales de consulta i, òbviament, per saber què hi ha allà dintre. Durant l'any Verdaguer vaig buscar si hi havia traduccions de Verdaguer i llibres de Verdaguer a Can Mistral i no me'n vaig sortir. Està atès per una persona que s'ho estima molt, molt entusiasta, molt voluntarista; però, evidentment, tots sabem fins on arriba la voluntat i on han d'arribar les institucions que detenten un

patrimoni públic. La situació és aquesta; per tant, la col·lecció existeix, l'accés és pràcticament nul, la conservació fa patir, diguem que en termes professionals es diria que està en males condicions de conservació preventiva i, és clar, a banda de l'impacte que et fa l'espai físic –literàriament en fa molt–, et planteja com pots anar més enllà.

Em queda molt poquet temps per parlar del que volia parlar més, que és de Santiago Rusiñol a Sitges. Direm que escenaris, indrets d'imaginari de Santiago Rusiñol n'hi ha bastants. Sitges no és l'únic. Hi ha Mallorca, com el Damià sap molt bé, hi ha Granada i hi ha París. Com a mínim, aquests tres. Jo vaig treballar-hi quan vaig publicar a l'Abadia de Montserrat el llibre *Paisatges i escenaris de Santiago Rusiñol*, abans de la biografia. La casa és allà. És a Sitges. És una casa que ell va anomenar, des del primer dia, casa museu o taller museu. Va conservar normalment aquesta terminologia fins que l'any 1933 va ser convertit en museu públic, en plena política cultural de la Generalitat i gràcies a l'interès, entre altres, de Ventura Gassol quan era Conseller de Cultura. És un museu que, malgrat tenir 112 anys de vida –dels quals com a museu públic–, a hores d'ara no té la catalogació completa, té greus problemes de conservació ambientals si més no, i si no les seves conservadores que són aquí que em desmenteixin, però tot i així la col·lecció, que està dipositada des del moment fundacional a la Biblioteca Pública Santiago Rusiñol, té ple accés i ara hi ha diverses persones que hi han accedit en moltes ocasions, per buscar els seus materials i treballar; jo mateixa m'hi he trobat. Per tant, tenim aquesta dicotomia: la col·lecció està ben conservada, el museu també té fons de referència que ajuden molt i molt a treballar sobre la col·lecció de Rusiñol; per tant, diríem que, en aquest sentit, la gestió és impecable tant per part del Museu com de la Biblioteca; però en tot cas, l'espai físic, realment crec jo, té diversos problemes de posada al dia, d'instruments d'informació i també de conservació preventiva.

Dit tot això, el que us he de dir és que és una casa –i m'agrada parlar de casa, no tant de museu– que està muntada pel mateix artista

des del primer moment amb aquesta finalitat i que després, quan es converteix en museu públic el 1933, Miquel Utrillo –perquè Rusiñol ja era mort– conserva l'esperit pròpiament de l'artista. Per tant, és un exemple únic de com el propi artista construeix el seu imaginari, a través de l'espai en el qual trobem, és clar, pintura i literatura. De pintura avui no en parlarem, parlem de literatura. Per tant, té tota la capacitat evocativa i informativa del que passava realment allà dins i aquest és un altre valor molt en positiu perquè, si hi ha algun museu a Europa –que és el medi que jo conec– on el propi artista disposa de com vol el seu habitatge en relació al seu imaginari, és justament el Museu del Cau Ferrat. Jo crec que aquest aspecte s'ha d'explotar molt; per tant, en aquest punt sóc optimista. Li queda molt camp per córrer. Però també haig de dir que em fa molta basarda veure com els programes de turisme cultural locals i comarcals sense anar més lluny, nacionals també, i estatals no el coneixen o el coneixen molt poc; tendeixen a aquella idea de tenir molts visitants a costa del que sigui i a mi em preocupa aquesta banalització que moltes vegades veig als prospectes turístics, als fullets, etc. Perquè és un museu que, com tots, té pròpiament una categoria, diguem una gradació de categories d'elements en aquest espai que no és igual en tots i que, en tot cas, s'ha de potenciar el que són autèntics valors culturals i no tant els d'acompanyament.

Aquests són els tres exemples que voldria comentar i per acabar, a mi, tota aquesta descripció em planteja una reflexió que el Damià també ha fet: la del perquè de la utilitat cultural i de la política cultural respecte a aquests imaginaris literaris; i em sembla que el que tampoc no es pot obviar és que, en aquest moment, la tecnologia de la informació pot ajudar molt i molt, com a mínim, a resoldre els reptes del patrimoni, tant per a la conservació com pel que fa als temes de l'accés. Això ens duria a tota una altra exposició que no faré, però que em sembla que val molt la pena que es tingui en compte, perquè els usos culturals d'aquests espais literaris són múltiples, com

múltiples són els públics. I per tant, tothom hi ha de tenir l'accés que necessita i que li pertoca. No podem primar un públic per damunt de l'altre. I aquest equilibri no sempre és fàcil d'aconseguir.

Per concloure, diríem que amb la construcció d'aquest imaginari literari es tractaria, en realitat, de retornar els escriptors i les obres a casa seva, per tal que ens hi puguin rebre a nosaltres, en tant que visitants, amics, investigadors i curiosos, i que ens obrin el portal del coneixement de la seva obra, de la personalitat i de les circumstàncies que la van engendrar i, sobretot, que refermin l'estructura i el contingut del nostre sistema literari. I ara per ara, ho deixaríem així.

DAMIÀ PONS: Gràcies Vinyet. Francesca, quan vulguis.

FRANCESCA ROMANA UCCELLA: Gracias. Ante todo quería agradecer la posibilidad de contar mi experiencia en Agliano. Y os hablaré de un caso muy concreto que es el de la relación entre territorio y literatura, en un pueblo de la Basilicata, donde Levi fue confinado por Mussolini entre el 1935 y 1936. No hablaré directamente de una casa pero sí de todo un pueblo, porque el mapa de Levi se puede recorrer a lo largo de todo el ambiente, de todo el territorio. Y para mi trabajo he partido del texto que es la obra más conocida de Levi, *Cristo si è fermato a Eboli*, y que es considerado, a la vez, relato autobiográfico y novela con sello antropológico. Y como he dicho es el resultado de período de 8 meses que él pasó en Agliano. Fueron pocos meses pero su experiencia fue tan fuerte que cambió su forma de mirar y de ver un territorio que no conocía. Porque él era un intelectual turinés, un escritor que nunca se había encontrado en una situación tan distinta de la que era la situación habitual. Y así esta experiencia, la permanencia en Agliano, le permitió ver como se desarrollaba la vida cotidiana de los campesinos de esta zona de Italia que vivían en condiciones muy malas y todo cuanto concernía a la situación social y política. Y esta Basilicata tan interior –es una zona más o menos a

100 kilómetros de una de las ciudades más grandes de la región– era totalmente desconocida.

A través del relato que Levi hace partiendo de esta experiencia, esta región puede [...] y pudo acercarse al mundo del pueblo gracias a sus distintas facetas porque él era médico; no había trabajado nunca como médico, pero esto le permitió acercarse mucho a la gente que lo consultaba. Porque había médicos en el pueblo, pero la gente no tenía confianza en estos médicos. Y así, por este período, él fue el referente para la población de Agliano. Y su condición de pintor le permitió conocer, a parte del territorio –sólo se alejaba lo que era posible, dadas las restricciones que tenía de movimiento– el mundo de los niños, de los adolescentes que le seguían cuando iba a pintar en el campo y se alejaba del pueblo. Y la condición de intelectual lo acercó a la clase burguesa de Agliano, que eran el alcalde fascista del pueblo que, además, era maestro; el cura, y las familias farmacéutica, de abogados... A partir de todo esto, Levi crea su imaginario que está muy relacionado con algunos lugares. Hay muchos, porque hay donde se conserva ahora la casa, el Museo Carlo Levi donde están varios cuadros de él, y hay algunos puntos del pueblo que él describe muy bien, como lugares naturales, que rememoran la historia del pueblo. Porque, por ejemplo, hay un lugar que es *la... versallere* que es un punto de donde parten para contar las historias de los bergantes, entre otras. Y entonces, el sentido del espacio es una constante en toda la narración de Levi.

Dos ejemplos muy buenos para explicar la relación con los lugares que después se utilizan hoy para crear la relación con el escritor son el cementerio y la casa, que son los dos puntos extremos entre los cuales él podía moverse. Los lugares a través de su experiencia y su escritura se transforman en lugares de comunicación, de él con el pueblo y, posteriormente, hoy se utilizan para abrirse al exterior, porque son los mismos lugares que se utilizan para construir los recorridos, las rutas literarias que se hacen hoy, gracias a la presencia de un

parque literario que empezó a trabajar en el 2001 y que hasta ahora funciona haciendo varias actividades que tocan todos estos puntos. Yo pienso que el cementerio donde está además enterrado y la casa son puntos interesantes porque le permiten comunicar algunos aspectos de la vida del pueblo. Al cementerio iba a descansar, porque allá es un lugar donde hace mucho calor en verano, y él pasó un verano allí. Y entonces él cuenta que iba a descansar ahí, a leer, a dormir, porque era uno de los pocos lugares donde se podía descansar. En este lugar, él tiene muchas conversaciones con el cuidador del cementerio que le abre las puertas para poder conocer todo el mundo sobrenatural que está estrictamente relacionado con toda la concepción de la vida en este lugar. Había muchas creencias mágicas, que se notan mucho en el texto, y él puede acercarse a todo este mundo, gracias a este lugar, que se transforma en un lugar de comunicación con motivo de conocimientos. Y la casa le permite igualmente entrar en comunicación con el mundo femenino; con el mundo de las mujeres. Porque cada día iba Julia, una de las vecinas más recurrentes en la novela, que era una de las pocas mujeres que podían tener acceso a la casa y, a través de ella, conoce todas las relaciones del pueblo, el mundo del pueblo, las mujeres, sobre todo las relaciones que se construían entre ellas, y también ahí iban los niños a verlo pintar y él enseñaba también a pintar a los niños. Entonces, estos lugares son ejemplo de su relación con el pueblo. Son puntos fuertes.

La cosa interesante es que he ido a estudiar, a ver cómo estos lugares, después de ser descritos en el libro, los mismos puntos sobre los cuales ahora, después del trabajo que he hecho para crear el parque literario también, estos lugares son los lugares donde se centran las narraciones de la gente del pueblo. Porque yo iba a buscar lo que era la relación con la memoria alrededor del escritor en este lugar y a través de los lugares. Memoria que ayuda de alguna forma a crear la entidad del pueblo. Porque mi trabajo se basa sobre todo en el uso de las entrevistas, porque parto de un punto de vista antropológico; mis

herramientas, pues, son las entrevistas y la observación participante; estar ahí un tiempo y observar como funciona esta relación entre la literatura, el escritor y el lugar. Y entonces, he podido observar cosas bastante interesantes, como las descripciones que hacen las personas del pueblo, hayan leído o no el texto. Utilizan casi las mismas palabras que el escritor, porque está tan interiorizado a través del Parco Literario, a través de la película, a través de la gente que, continuamente, en grupo o individualmente, van a visitar sobre todo la casa y el cementerio. Los dos lugares donde es más evidente la presencia del escritor. Y entonces, la gente usa las mismas palabras y esto por todas las veces que he escuchado repetir. Y he trabajado para saber como los habitantes del pueblo actualmente se relacionan con el mundo creado por Levi. Y me he dado cuenta de que los recuerdos, las consideraciones y los cuentos se sientan en estos lugares, que ofrecen, además, una imagen de Agliano en el tiempo de Levi y lo que es ahora Agliano, porque también se han conservado muchas tradiciones y a través del Parco se mantienen estas tradiciones también, y esta forma de contar el pueblo. Y así la literatura forma parte de la identidad, en alguna forma, de la gente que vive en Agliano.

DAMIÀ PONS: Suposo que ho puc dir en veu alta. M'havia dit que avui era el seu debut a intervenir en públic. Suposo que estaran tots d'acord que se n'ha sortit molt bé, oi? Passem la paraula a Àlex Susanna.

ÀLEX SUSANNA: Hola, bon dia, com que la meva intervenció tindrà més de plany fúnebre que no d'altra cosa, començo per l'aspecte més celebratiu i en aquest sentit, doncs, estic content per, d'una banda, la creació d'aquesta xarxa del patrimoni literari català, Espais Escrits, i de l'altra, del fet que s'hagi engegat aquest primer seminari sobre les mateixes qüestions. Dit això, i lamentant no haver pogut assistir a totes les altres sessions amb el que això comporta de perill de

repetir-me, etc., la qüestió per la qual he estat convidat a participar, la construcció d'un imaginari literari, em porta de dret a posar el dit a la llaga en una sèrie de qüestions que en Damià Pons ja ha posat, amb vehemència i rotunditat damunt de la taula i a les quals no puc evitar de retornar.

La construcció d'aquest imaginari literari necessita una sèrie de premisses perquè pugui ser possible i, d'alguna manera, la meua intervenció es proposa de demostrar l'enorme dificultat, per no dir la impossibilitat, de construir col·lectivament aquest imaginari literari. Fa uns anys, quan vaig ser editor, vist ara amb perspectiva, m'adono que vaig viure en una mena de miratge. En aquells moments, anys 80 i principis dels 90, vaig viure –fins i tot diria que amb una certa embriaguesa– tot un procés de retrobament, de redescoberta d'una part que crec que important del nostre patrimoni poètic. Em refereixo a l'edició, amb tot el que això comportava, d'una sèrie d'obres completes d'autors que per motius molt diversos havien caigut en l'oblit des de feia molt de temps, com ara Marià Manent, Tomàs Garcés, Marià Villangómez, Blai Bonet, Llopart, Maria Àngels Anglada, Guillem Viladot, Jordi Pere Cerdà, Ramon Xirau, en Teixidor i algun altre que em dec deixar. Això, ja dic, ho vaig viure amb molt d'entusiasme i vaig tenir la sensació que, alhora que jo personalment els retrobava, s'estava produint –si més no dins dels lectors, que ja sé que són una minoria i encara més els lectors de poesia–, d'una manera o una altra un cert retrobament amb la nostra pròpia tradició i, per tant, amb nosaltres mateixos. Bé, ¿què redimoni ha passat perquè entre aquella etapa d'eufòria i d'entusiasme i d'apassionament, personalment, hagi passat a la sensació de, diguem-ho així, profund desànim en el qual em trobo?

Passat el temps, tots ens fem grans, això comporta moltes coses; però en realitat la literatura, m'agradi o no, continua generant-me tant d'entusiasme com llavors, amb la qual cosa penso que realment alguna cosa s'ha trencat durant aquests anys i que té molt a veure

justament amb l'espectacle d'aquesta dificultat o desinterès a l'hora d'assumir com a pròpia la nostra literatura. A veure, crec que la gran majoria de gent no viu instal·lada en cap consciència d'una literatura nacional. El nostre cas és un cas excepcional, més valdria no haver viscut aquesta excepcionalitat perquè pot acabar amb nosaltres mateixos i aquesta duplicitat, aquest haver de compartir el terreny de joc amb una altra tradició, amb una altra cultura, amb una altra màquina mediàtica, amb tot el que això comporta, arriba un moment que penso que ens ha despistat de manera irremeiable. Mai no acabem de saber quins són els límits, els contorns del nostre terreny de joc i l'aparent normalitat en la qual molta gent creu que vivim instal·lats, crec que pot suposar una desconexió definitiva respecte a nosaltres mateixos. Penso que falta no només entre el públic lector, entre els mateixos escriptors, falta consciència de pertinença a una determinada tradició. Falta, per tant, diàleg constant amb aquesta tradició. Sense aquesta consciència de pertinença, aquest diàleg constant, ens falta perspectiva crítica. I tot això crec que és el que genera aquest clima d'exabrupte i de barbàrie en el qual, des de fa uns quants anys, vivim com a societat literària instal·lats i que, a més a més, diríem que és un clima que, malauradament, en lloc de resoldre's, crec que s'està agreujant dia a dia. Si a tot això afegim el fet que aquests últims anys hem tingut, estem tenint, unes possibilitats de projecció exterior, com a tot, com a cultura, com a llengua, com a art, com no les havíem tingudes mai, tot això genera una sensació de paradoxa evident.

En el moment en què uns quants de nosaltres estàvem a punt de tocar el cel, per diversos motius, però pel fet que una fira com la de Frankfurt ens hagués triat, hagués triat la cultura catalana. I ha triat la cultura catalana perquè no podia triar Catalunya, això també ha de quedar clar, i varem haver de negociar el terme de Cultura Catalana perquè com en Damià Pons recordarà, l'Institut Ramon Llull era un consorci catalanobalear i, evidentment, teníem plena consciència que en el fons, el que hi havia darrere aquest consorci era la voluntat

de projectar una cultura que anava més enllà de les Illes i més enllà de Catalunya. El problema és quan t'adones que, en el moment en què es materialitzen aquestes oportunitats, és quan més es detecta, es percep i es pateix la fragilitat dels propis fonaments, fins al punt que correm el perill de malaguanyar de manera espectacular una oportunitat irrepetible com aquesta: l'oportunitat de mostrar-nos a l'exterior com a cultura. Això no impedeix, evidentment, que certs artistes –i abans n'hem sentit un–, que certs escriptors, molts més dels que la majoria de gent té consciència, ben bé una quinzena o vintena d'escriptors de llengua catalana, tinguin una projecció internacional més que notable. Jo sempre dic, els editors no som masoquistes i si algú a fora, a França, a Alemanya o on sigui, persisteix publicant un autor, és perquè hi creu i perquè no hi perd diners. Com a mínim això. Doncs tot això, aquesta sensació de fracàs col·lectiu, no impedeix, evidentment, que certes carreres individuals tirin endavant. El que sí que mostra és aquesta incapacitat nostra com a cultura de projectar-nos cap a fora. El problema també té a veure amb les caixes de ressonància interna.

En aquests moments penso que hi ha un fenomen d'una ambivalència i perversitat considerable, perquè sembla que tenim les oportunitats diríem de les quals no havíem gaudit mai, però alhora passa tot el que estic dient. El fet és que, com a escriptors, em sembla que som molts els qui malauradament tenim la sensació de ser escriptors de segona a casa nostra; i com a editor, l'època en què jo vaig ser-ho –malgrat que seria un balanç positiu–, sempre vaig tenir la sensació de ser un editor de segona divisió. Els de primera divisió són els que editen en llengua castellana, de la mateixa manera que els escriptors de primera divisió a casa nostra, ja no dic pel que fa a la resta de l'estat espanyol, són inevitablement els que escriuen en castellà. El fet és que jo sostinc que aquesta desconexió que la societat lectora del nostre país, començant pels mateixos escriptors, ha engegat respecte a la seva pròpia tradició és un fenomen difícilment parable.

Una iniciativa com Espais Escrits és, com a mínim, una mesura d'urgència i, sobretot, pràctica que pot contribuir que uns quants lectors tornin a percebre els territoris en què es produeix la literatura catalana. Això que pot semblar tan evident no ho és. Estem cansats de veure com les obres publicades al País Valencià pràcticament no arriben al Principat, i les obres que es publiquen a les Illes, tampoc. És a dir, tot aquest esquarterament del nostre territori nacional veig que és molt difícil de resoldre.

Penso que aquesta iniciativa pot contribuir d'alguna manera a recordar-nos que al Rosselló tenim una sèrie de bons escriptors, morts i vius; que al País Valencià, també; etc., etc. Així i tot, m'és permès de dubtar, diríem, de tot plegat. De dubtar que, en el futur, la societat –parlo de la catalana, les altres em sembla que encara ho tenen més fumut– percebi com a seva la literatura en llengua catalana; em sembla que aquest és un gran repte, perquè sota aquesta qüestió que pot semblar estrictament literària i lingüística, em sembla que s'hi juga i s'hi amaga el nostre futur. Gràcies.

DAMIÀ PONS: Quedarien cinc minuts per acabar puntualment a l'hora prevista, però potser seria el moment adient per si algú volgués fer un comentari, una intervenció... La Vinyet Panyella té alguna cosa a afegir.

VINYET PANYELLA: És que la intervenció de l'Àlex m'ha acabat de motivar, diguem. Bé, a part d'expressar la meva absoluta coincidència de parers, voldria, a més, comentar alguna puntualització per reblar el clau. Contorn del terreny de joc: el sistema literari català, és que no hi ha volta de full. És a dir, a la que sortim del concepte sistema literari català –que és aquell que s'expressa en llengua catalana– estem abandonant el terreny i esquarterant-lo. I això és fonamental. I aquí em sembla que els escriptors, els investigadors i els professionals dels Espais Escrits no hi tenim cap mena de culpa.

Nosaltres fem la nostra feina i, en tot cas, aquesta responsabilitat de no considerar l'existència i la capacitat del sistema literari català no ens correspon als que som aquí. Això ho dic perquè cadascú té les seves, de responsabilitats. I lligant-ho amb temes com Guadajara nefasta i Frankfurt –que espero que no ho sigui tant, és clar–, a la que tu esquarteres aquest sistema donant entrada a una altra literatura, el nostre imaginari literari, per més que el creguem de portes endintre, sempre ens quedarà fragmentat de portes enfora. I aquesta és la meva percepció quan vaig fora de Catalunya i fora de l'estat espanyol. Catalana? En què escriu? Això em va passar fa tres setmanes al Bàltic, a Riga, quan em van convidar a fer una lectura poètica en un espai molt bonic, un vaixell en el riu, una cosa molt bonica i molt gratificant, i, a més, van avisar l'ambaixada espanyola que va venir, és a dir, perquè era una ciutadana de l'estat, i vaig llegir en català, vaig parlar en català i vaig posar la música ambiental que jo portava al PC amb la Maria del Mar Bonet. Però l'abans i el després; quan parles amb gent, inevitablement et parlen de Ruiz Zafón, i jo els parlo que la meva tradició és una altra i en una altra llengua. Parlo de Ruiz Zafón perquè és un referent que en aquest moment funciona molt bé, per l'editorial sobretot, deixant a banda la qualitat de què no tinc res a dir; però, és clar, si aquesta confusió, a més, es propicia des del Departament de Cultura de la Generalitat, per dir-ho amb totes les lletres, em sembla francament preocupant i és una part d'aquest imaginari literari. És a dir, nosaltres –això ho dic arran de la intervenció de l'Àlex– aquí tenim molta feina a fer; però si qui l'ha de fer per un altre cantó no la fa o la fa malament, ja hem begut oli. I d'això, n'hem de ser molt conscients. Jo estic cansada d'explicar –i l'Àlex en deu estar vint vegades més que jo, perquè fa més recitals a fora que jo– que la meva llengua és una i que hi ha una literatura que hi viu al costat perquè des de fa dos-cents anys aquí ens l'hem trobada si us plau per força. És una literatura molt potent, però sempre ha d'anar com a material d'acompanyament quan vas a fora, en moltes ocasions.

El nostre imaginari literari, el que podem construir aquí en el nostre territori, explica tot això; però quan s'ha d'exportar, si no s'exporta com un tot que és, ens queda fragmentat, ens queda esquarterat i, si aquí ja de vegades costa d'entendre, imagina què pot ser a Alemanya. No cal anar al Bàltic. Això em sembla que culturalment i literàriament és molt preocupant. I en aquest punt, parlo com a escriptora i com a investigadora. Però aquest és un tema d'experiència pròpia. En fi, podríem dir moltes més coses sobre aquest tema, però m'ha semblat interessant recollir la idea de la projecció exterior del nostre imaginari i d'aquesta fragmentació per fer aquestes puntualitzacions.

DAMIÀ PONS: A mi ara també m'ha estimulat la Vinyet a dir algunes coses, si em permeteu. A mi no em preocupa tant si la percepció... on era que anares, Estònia?

VINYET PANYELLA: Letònia. Amb gent de lletres, amb els escriptors d'aquell país.

DAMIÀ PONS: Al final a Letònia allò que fan és el que fa qualsevol ciutadà del món elementalment, que és identificar els estats amb les llengües i les cultures. El problema és què passa dins els territoris de llengua catalana mateix. Amb els nostres mitjans de comunicació, posem per cas. El diari *La Vanguardia* sembla que és el de més vendes al Principat de Catalunya; qualsevol dia que mireu el suplement literari del dimecres, veureu que, si comenten una obra que té una versió catalana i una versió castellana, primer, a dalt, la castellana i a baix, la catalana. Aquest any passat, a final d'any, varem fer un balanç del que havia estat la literatura durant l'any; i la literatura catalana apareixia dins un paquet que era Literatura Hispànica, en el qual, lògicament, hi acabava havent quatre novel·les en castellà i dues en català.

El problema nostre és que el sistema literari català és un sistema subordinat, però la desgràcia és que la subordinació s'explica en base

a una subordinació prèvia molt més important, que és la subordinació del nostre sistema polític. Però ara ve el més greu de tot, la legitimació social d'aquestes subordinacions. Ruiz Zafón –jo no l'he llegit i crec que és bo, diuen– en català ha venut 100.000 exemplars! Sembla ser que les llistes de venda o els percentatges de vendes de llibres en català a Catalunya i no al País Valencià i a Balears, que allà ja no en parlem, són un tretze per cent. Aquí hi ha un problema gravíssim de manca de lleialtat dels ciutadans envers la seva llengua pròpia. Està molt bé que s'invoqui la responsabilitat de les institucions públiques, però també la responsabilitat dels ciutadans. Perquè ara ja som en una època en què no podem donar la culpa ni a dictadures, ni a... encara que, evidentment, hi ha molts mecanismes poderosíssims que ens alienen permanentment. Però no ens excusem en els altres. El problema és que hi ha un tretze per cent de ciutadans de Catalunya que compren un tretze per cent de llibres en català. Això vol dir que llegeixen moltes traduccions d'autors estrangers en castellà, quan existeix la traducció catalana equivalent. Després hi ha uns mecanismes de mediació cultural –que són els grans mitjans de comunicació– que passen olímpicament de la literatura catalana. A partir d'aquí, tot és molt complex. Perquè, evidentment, jo crec que a Frankfurt hi ha d'anar la literatura catalana; però resulta que, probablement, si a Frankfurt haguessin sabut que cultura catalana només vol dir literatura catalana, vés a veure si haurien decidit que no ens hi convidaven, que per ventura ens podria convenir per evitar confusions.

La cultura catalana no ha aconseguit la presència dins el mapa del món que ha aconseguit el Quebec com a nació de llengua i cultura francesa, per entendre'ns. Entre altres coses perquè lògicament va tenir, en certa ocasió, un senyor que era el president de la República Francesa que va anar al Quebec i el primer que va cridar va ser «Visca el Quebec lliure!». Imagina't quina ajuda més desinteressada, no? Vull dir que el problema nostre és molt complex. Molt complex. I trobar solucions senzilles en aquest problema tan complex és difícilíssim; i

això provoca, com ha dit l'Àlex, molta crispació entre el món literari català, moltes deslleialtats; un sistema literari que és vist com a tan feble que qualsevol desgraciat s'atreveix a escopir-li a la cara. Podria posar noms de crítics literaris d'algun diari important. Observeu una cosa, aquest mateix crític publica en un diari en castellà, que es publica en edició específica a Barcelona, i en un altre diari que es publica exclusivament en català, que no és l'*AVUI*, és *El Punt*. Feu un seguiment de les seves crítiques en un lloc o altre. Feu-ne el seguiment. Jo no us diré què hi trobareu. Trobeu-ho.

O sigui, el mitjà li dóna llicència per tenir un determinat tipus d'actitud respecte a la literatura catalana, i com que l'altre diari no li donaria llicència per tenir aquell mateix tipus d'actitud, es busca uns altres tipus de llibres per comentar, que solen ser traduccions. Observeu-ho. És molt preocupant la situació. Ara, lleialtat de la societat, del públic, jo crec que l'hem de reclamar. I reclamar sensatesa als escriptors perquè no converteixin el sistema literari català en una espècie de barri suburbial en què tothom va a ganivetades. I, a més a més, les institucions públiques no fan prou. Jo crec que no. Ara, si ho esperem tot de les institucions públiques, en un món en què tothom va per aquí i per allà... I, evidentment, els mitjans de comunicació tenen una importància considerable, i no acaba d'haver-hi ningú que gosi demanar-los comptes. L'Associació d'Escriptors en Llengua Catalana –jo en sóc membre– per què no demana comptes als mitjans de comunicació pel seu tractament de la literatura? M'explico? Estaria molt bé fer una anàlisi a fons dels suplementes literaris per veure quina és la intenció. Perquè, darrere de tot hi ha intencions. De vegades són bones. Però també moltes vegades no ho són gens ni mica, de bones.

VINYET PANYELLA: Deixa'm fer un acotament, lleialtat del públic val a dir, que en Damià no ho ha dit, però em sembla que val la pena remarcar-ho, amb igualtat de condicions de qualitat dels llibres. A veure, és a dir, perquè si repasseu la producció dels últims anys, no

cal anar gaire enrere, la qualitat, posem per cas, de la narrativa –però de la poesia igual– era d’una gran i enorme qualitat. No estem dient que s’ha de llegir català perquè cal. No, no. Hi ha excel·lents productes. És aquest, el tema. Hem marxat una mica del tema pel sistema literari, però a mi el que ha plantejat l’Àlex Susanna m’han portat a aquestes reflexions; és a dir, per què tenim un imaginari tan fragmentat i molt més fragmentat fora d’aquí?

ÀLEX SUSANNA: Potser afegir, per què no? que no sembli que els escriptors ens mirem el nostre propi melic; que aquesta situació, per si no fos prou penosa, es pot fer extensiva a molts altres àmbits. Aquí entre el públic tenim un gran director d’orquestra² i abans comentàvem que molt més que no el patrimoni literari, el musical, a casa nostra, a diferència d’altres indrets de l’estat, està absolutament araconat i deixat de la mà de Déu. Tots sabem que hi ha arxius on les partitures inèdites de noms ben importants es moren de riure i de fàstic, i etc., etc. O sigui que la situació és encara més complicada. Potser el problema, el que fa que tot això sigui especialment greu, és el tema de la llengua. Aquesta cultura catalana, en el moment que no sigui la llengua la salsa que relligui...

Jo sostinc que quan s’engeguen operacions de projecció exterior, la gent ja coneix a certs artistes, certs intèrprets musicals, certs arquitectes, certs dissenyadors, fins i tot certs escriptors, certs pintors, no cal dir-ho. La gràcia, des del meu punt de vista, és que, de sobte, el receptor estableixi una connexió, una relació entre un determinat nom de la música o de l’art, etc., i prengui consciència que tots aquells noms formen part d’una mateixa cultura, que és la catalana. En tot això, la visibilitat de la literatura és bàsica. Perquè és el que acaba d’explicar, a ulls externs, l’existència d’aquesta cultura com se sent diferent de la cultura espanyola. Insisteixo que la situació

2 Es refereix a Edmon Colomer.

és profundament paradoxal, perquè acabem d’assistir aquests últims temps al fenomen d’un *best seller* en llengua catalana, un llibre que s’ha obert camí, diríem, en solitari, d’un autor poc conegut, per no dir gens, d’una editorial poc potent i s’ha obert camí sol, a través del fenomen del boca-orella. Això també indica que les possibilitats de projecció individual existeixen, com deia abans. Ara, això no treu que col·lectivament la cosa estigui en una situació molt més fumuda. Comences per ¿qui s’estima la literatura catalana? Qui realment se l’estima? Qui se la mira amb generositat? No hi ha crítica possible sense generositat i crec que, en aquests moments, majoritàriament, vivim instal·lats en la mesquinesa més abjecte de totes. I això està corcant els fonaments; només cal tenir contactes amb la gent d’aquest sector i veure com tothom està absolutament desolat. Si, a més, s’hi afegeix el fet que després de molts anys de governs que es deien nacionalistes i que no creien o que no demostraven creure en la seva pròpia cultura, entrem en una nova etapa carregada d’expectatives –si més no pel que feia al sector cultural– i resulta que sortim del foc per caure a les brases, és clar, tot això és el que em fa pensar que alguna cosa s’ha trencat i que serà molt difícil de recompondre.

DAMIÀ PONS: Deixa’m dir una cosa que lliga una mica amb el que acabes de dir, i també contar una cosa concreta que, quan me la varen contar, és ver que vaig dormir al vespre, però la veritat és que vaig quedar ben traumatitzat. Us contaré. No em van dir que no ho contés, per tant, suposo que puc. Primera cosa, ell diu llengua; d’acord, però jo crec que un problema greu i estructural que té la cultura és derivat del gravíssim problema de finançament de les institucions públiques dels diferents països catalans, especialment jo diria Catalunya i Balears, i en puc parlar amb una certa experiència.

El dèficit fiscal de Catalunya i Balears; a València han tingut molts de doblers, em sembla a mi, per destinar a cultura i han fet una opció PP d’una cultura sumptuària concebuda com a espectacle. No

sé si estarà d'acord el valencià que hi ha per aquí, però jo crec que el que fan en el llit del riu Túria, bàsicament, és una cultura suntuària d'espectacle, una cultura que costa una doblorada impressionant. El Teatre de l'Òpera, imagina't què costarà cada any aquell teatre de l'Òpera; però bé, aquesta és una opció. Hi ha poquíssims doblers. Quan vas a altres comunitats autònomes de l'estat que són receptores de recursos fiscals procedents de Catalunya i de Balears, tenen molts més pressupostos per cultura. Això és un factor que pesa com una llosa permanent sobre les polítiques culturals que s'han fet a Catalunya i a les Balears –a les èpoques que hi ha hagut voluntat política de fer-les– perquè, després, hem de menester la voluntat política de fer-les.

A Catalunya se dona per suposat que, permanentment, hi ha una voluntat política; però com a mallorquí puc pensar que el partit popular de Balears participa del projecte estatal del Partit Popular, que és el de genocidar les cultures no castellanes. Ho penso i ho he escrit moltes vegades, no tinc cap problema de dir-ho. Ara, un exemple, quan se signa l'acord del tripartit, en un dels punts –em sembla que és d'aquí on neix el projecte, i com a continuïtat del Fòrum famós– es decideix crear la Casa de les Llengües. A Madrid s'assabenten que la Generalitat vol crear la Casa de les Llengües. Doncs bé, l'Institut Cervantes, ràpidament, posa en marxa la creació de la Casa de las Lenguas. L'Institut Cervantes en tres mesos va disposar de 3 milions d'euros i el ministre Bono va regalar a l'Institut Cervantes uns quarters immensos a Salamanca, perquè fossin la seu de la futura Casa de las Lenguas, ja constituïda amb un Patronat on s'han integrat les «lenguas no castellanas». Per a la Casa de les Llengües –en una nació sense estat, però que se suposa que amb una Generalitat de Catalunya, que té unes certes pretensions d'acostar-s'hi una mica– ha costat mesos i mesos crear una mínima estructura administrativa, trobar una mica de pressupost, etc., etc. Tenim un competidor molt dur. I és clar, nosaltres ens havíem imaginat que, explicant les coses a la gent,

la democràcia, la racionalitat dels ciutadans, posava aquestes coses en el lloc que pertocava... I no, no, això no és una excursió amistosa, un cap de setmana no sé on, eh? Hi ha projectes político-cultural-nacionals d'assimilació, minorització, de reducció dels afanys dels partidaris de la normalització de la cultura catalana a la impotència...

Tot això són elements que estan en joc. El senyor Aznar, el dia que governava, si sabia que a Nova York se subhastava un quadre de Miró que valia 1.000 milions de pessetes, trobava 1.000 milions de pessetes al calaix. Recordeu quan va comprar aquell famós quadre de Miró valorat en 600 milions de pessetes. Tot just en obrir el calaix, els va trobar. Això és el nostre món real. I la pregunta és, com ens en podem sortir dins aquest món real tan dur? Evidentment, ens en podem sortir amb polítiques culturals –si és que tenim la sort de tenir governs que hi creuen una mica–, amb recursos públics, amb l'actitud voluntarista, no abandonem el voluntarisme. Ens pensàvem que, com que hi havia institucions... No, no. Si no hi ha voluntarisme un parell de generacions més, en aquest país, la llengua i la cultura se'n van a prendre pel sac. I això ho hem de saber. Evidentment, nosaltres ho sabem. El problema, quin és? Als qui no ho saben, com els ho feim arribar? I si ho sabessin, com reaccionarien tenint en compte com és la societat en què viuen? Però recordeu, la Casa de las Lenguas ja existeix, amb tres mesos, tres milions d'euros. Te'n recordes, Àlex, que en Piqué va comprometre l'Estat perquè posés uns quants de milions d'euros a l'Institut Ramon Llull? No hi va arribar mai ni una sola pesseta. Els pressupostos de l'Estat són per a ells, per a les seves coses. Hi havia de posar el mateix que la Generalitat de Catalunya. No hi posà ni una pesseta mai.

GLÒRIA CASALS: Afegim a totes aquestes desgràcies i a tot aquest panorama, afegim-hi l'escola. Perquè em fa l'efecte que això és fonamental. Afegim-hi l'escola, afegim-hi com han quedat, des de fa uns quants anys, els programes de literatura catalana al batxillerat, etc.,

i a partir d'aquí el que vulgueu. Però em fa l'efecte que també, per l'escola, en un moment determinat, en aquests anys finals dels setanta, començaments dels vuitanta, hi havia unes programacions, presència als instituts, a les escoles, etc., editorials, unes d'una manera, unes d'una altra, podíem participar d'alguna manera en tota aquesta dinàmica i en tota aquesta recuperació d'aquesta tradició. Tot això se n'ha anat a fer punyetes, tot això no existeix. La literatura catalana pràcticament no existeix als programes de batxillerat. Aleshores, és clar, entrem a la universitat i et trobes amb el que et trobes.

ÀLEX SUSANNA: Vam arribar a retrobar-nos, a redescobrir-nos, però no ens hem colonitzat a nosaltres mateixos. Sí, s'han editat obres completes, s'han engegat tota una sèrie de coses; però, en canvi, aquest procés de colonització de nosaltres mateixos, és a dir, de diàleg amb la tradició, d'assumpció d'aquesta tradició, tot això s'ha perdut. I els primers, quan tu Damià deies al principi de tot, un escriptor jove, un poeta jove, quins són els seus referents de la poesia catalana? No cal ni dir contemporània. Perquè el problema és aquest, amb quins coneixements, ja no de poesia catalana, sinó de poesia, surten? Tot això fa que el problema sigui molt complicat, molt. Perquè no és només un problema per a nosaltres, escriptors en llengua catalana, sinó que de fet és un problema per a un poeta de qualsevol indret. Ara, nosaltres encara ho tenim més fumut que els altres, això és evident.

La memòria com a recurs

ÒSCAR PUJOL

Cap de projectes de la Casa Àsia, autor de Diccionari *Sànskrit-Català*

La memòria no és un aparador on s'exhibeixen els records. La memòria no és una botiga d'on podem anar seleccionant casualment els articles que ens interessin, com si els records poguessin ser aranjats davant nostre en un pla horitzontal. La memòria és més aviat com una mina que cal excavar, estintolar i mantenir en bon estat. La ment és una muntanya recorreguda per túnels on s'emmagatzema la informació. Les galeries i els túnels de la memòria es tanquen amb els despreniments de l'oblit. Si l'adquisició de la memòria és una tasca de perforació, de gravar en la pedra de la ment els continguts de les experiències passades, aleshores l'exercici de la memòria és una tasca d'enginyeria que consisteix a mantenir oberts els passadissos de la ment. En tot cas, la memòria és sempre esforç: esforç d'adquisició i esforç de conservació.

Caldria ara preguntar-se fins a quin punt la crisi de l'esforç i la conseqüent pèrdua de memòria afecta la cultura, especialment si tenim en compte que el contenidor natural de la cultura és la memòria. El conegut historiador Eric Hobsbawm s'ha mostrat preocupat per la pèrdua de la memòria històrica. Una anècdota seva és prou entenedora. Explica que, en el transcurs d'una classe, un estudiant intel·ligent li va fer la següent pregunta: «Senyor!, vostè està sempre parlant de la Segona Guerra Mundial, això vol dir que n'hi va haver una de Primera?» Hobsbawm alerta que el que es perd no és tant el passat sinó els mecanismes socials que lliguen les nostres experiències actu-

als a les de les generacions passades. L'historiador afegeix que es tracta d'un dels fenòmens més espectrals (*eerie phenomena*) del final del segle XX: tota una generació de joves creix en una espècie de present etern sense cap relació orgànica amb la història pública del passat.

La cultura reposa físicament en els *memes*, les unitats mínimes culturals que es troben inscrites en les connexions neuronals de la ment. Si considerem la persona com a entitat biològica, podem parlar de dos tipus d'informació. La informació genètica emmagatzemada en els gens, el genoma, i la informació cultural acumulada en la nostra memòria i, per tant, inscrita en els nostres cervells en forma de connexions neuronals. Aquesta informació és captada mitjançant la imitació i l'aprenentatge. D'aquí el sentit del mot *meme* que al·ludeix tant a la «memòria» com a la «mimesi».

La informació cultural es transmet de cervell a cervell mitjançant els processos de comunicació i d'imitació i es pot dividir en unitats simples (una idea, una tècnica, una habilitat, un costum) anomenades *meme*. «Un carro amb rodes de radis no només porta gra d'un lloc a un altre; també porta d'una ment a una altra la brillant idea d'un carro amb rodes de radis». Igual que la vida evoluciona gràcies a la supervivència diferencial dels gens, de la mateixa manera la cultura evoluciona mitjançant la supervivència diferencial dels replicadors culturals anomenats *memes*. Els memes tenen la capacitat de replicar-se. És a dir, les idees són contagioses, les persones s'imiten les unes a les altres: un noi en veu un altre amb la gorra girada i decideix, sense saber ben bé per què, portar també la gorra girada. Aquest «sense saber ben bé per què» és prou important ja que, generalment, es considera que igual que els gens es repliquen automàticament sense cap altra finalitat que la replicació, de la mateixa manera els memes es repliquen sense cap altra finalitat. No és necessàriament la millor idea la que més èxit té i una mentida es pot propagar més ràpidament que una veritat. Els memes són indiferents a la veritat o al valor del seu contingut, de la mateixa manera que els gens no responen a cap teleolo-

gia. Són, simplement, contenidors neutres i la seva tasca és assegurar la transmissió d'una informació determinada, però no jutjar el valor d'aquesta informació. Igual que un conjunt de gens s'agrupa en un cromosoma, de la mateixa manera un conjunt de memes s'agrupa en dimensions culturals. També es parla de grans sistemes estructurats de memes o macromemes que formen objectes culturals complexos com són les llengües, les escoles filosòfiques, les mitologies, etc.¹

La teoria dels memes recorda, en certa manera, la teoria de les impressions latents de la psicologia índia. La ment és aquí una entitat material caracteritzada per les impressions latents i les cognicions. Les cognicions són les funcions o les modificacions de la ment i en constitueixen la capacitat perceptiva. Aquests processos mentals inclouen tant la percepció sensorial com el raonament, però també altres fenòmens mentals com l'al·lucinació, la son i la memòria.

Les impressions latents constitueixen el dipòsit de la memòria conscient i inconscient. Les unitats que formen aquest dipòsit de la memòria són com marques o petjades que es troben dins de la ment. Cal entendre la dependència que es produeix entre els processos mentals i les impressions latents.

Cada percepció té unes característiques determinades i és portadora d'un tipus d'informació. La ment s'encarrega d'aparellar la percepció amb la impressió corresponent. Una percepció visual de la forma d'un gat serà portada en primer lloc al sector de la memòria on hi ha emmagatzemades les percepcions d'ordre visual i d'ací al sector de percepcions visuals relacionades amb els gats. Als solcs de les impressions latents no tan sols es troba la percepció en si, sinó també el valor o el contingut emotiu de la percepció. Per exemple, si vam veure un gat i tot seguit ens va esgarrapar, duem associada a la visió del gat el valor negatiu i desagradable del dolor de l'esgarrapada. És possible

¹ Vegeu l'article de Jordi Cortés Morató, *Qué son los memes? Introducción general a la teoría de los memes*, disponible a <http://biblioweb.sindominio.net/memetica/memes.pdf>, i d'on s'en extret les línies presentades més amunt.

que ara, quan vegem un gat, arrufem el nas i diguem: no m'agraden els gats. Potser fins i tot vam oblidar aquella experiència i no sabem per què no ens agraden els gats. Potser ara el gat no ens ha esgarrapat, sinó que ens ha llepat la mà i ens ha fet gràcia i la nova impressió amb un valor positiu s'afegeix al solc de la impressió ja existent: si es repeteix amb la necessària freqüència ens arribaran a agradar els gats.

Això explica, també, el procés d'aprenentatge car, en repetir mitjançant la pràctica continuada una sèrie d'impressions, el solc es va aprofundint; val a dir, conté una informació molt detallada que permet una reacció immediata i precisa. Existeix tota una psicologia dels sentiments i de la percepció, especialment aplicada a les teories del plaer estètic. Les impressions latents més profundes estan constituïdes pels sentiments bàsics de l'amor, l'odi, la por, la repugnància, la riulla, la pena i són innats en la persona humana.

És important tenir en compte que la percepció no només acaba presentant una imatge actual de l'objecte, sinó que també deixa la seva petjada a la ment i va constituint, així, el dipòsit inconscient de l'individu que influenciarà tant la forma en què reacciona davant de certs estímuls com la seva pròpia visió del món. Com dèiem fa una estona, els processos mentals condicionen les impressions latents i les impressions latents condicionen les percepcions. És a dir, nosaltres mateixos construïm la nostra visió del món; de fet, construïm constantment la nostra realitat a cops de percepcions, ideacions i altres processos mentals que van formant una xarxa d'impressions latents que constitueixen la textura del nostre món.

Les impressions latents serien, doncs, els memes. El mot *samskara* en sànscrit significa «perfeccionament, refinament, millora, purificació»². Quan a l'Índia s'utilitza l'expressió «uns bons samskares», bàsicament es fa referència a una «bona educació»; és a dir, al

² Altres accepcions del mot són: «poliment (de joies); condimentació (del menjar); toaleta, neteja; cultura, formació, educació; ritu purificador, consagració, sagrament».

fet d'inscriure en la ment unes impressions latents prou profundes perquè esdevinguin hàbits mentals ben establerts. Els samskares són els hàbits adquirits, profundament arrelats, difícils d'eradicar i que esdevenen baluards contra les irregularitats del desig. Les impressions latents són també les tècniques o les habilitats apreses.

A nivell social, aquestes impressions latents són el moll d'una cultura determinada i es manifesten en el seus trets culturals més distintius: cosmovisió, llengua, menjar, festes, folklore, costums, etc. Per als qui defensen la teoria dels memes, aquestes impressions latents estarien inscrites en les connexions neuronals presents en els cervells dels representants d'una cultura determinada. Són aquestes impressions latents les que permeten celebrar de forma distintiva el carnaval a Río, els castells a Catalunya i els rituals vèdics a l'Índia.

La importància donada a l'Índia antiga a la paraula, especialment a la paraula sagrada dels veda, fa que la memorització i la recitació esdevingui un art curosament tramés de mestre a deixeble. Una errada en la pronúncia de les fórmules litúrgiques implicava que aquestes deixaven de ser efectives o produïen efectes no desitjats. Per tant, la transmissió acurada dels mantres vèdics a través d'una tradició oral directament de boca a orella que s'encarregués, mitjançant la repetició, d'imprimir en la ment de l'estudiant la forma fònica adequada adquireix una importància cabdal. Les diferents escoles de recitació dels veda han conservat aquests textos fins als nostres dies. Encara ara trobem famílies dedicades a memoritzar els textos vèdics per assegurar-ne la preservació. Si avui es perdessin totes les edicions impreses es podrien recuperar fent recurs a la memòria dels recitants: un patrimoni intangible de la humanitat.

Des del punt de vista de la psicologia clàssica de l'Índia la ment és una substància material, subtil i lluminosa, que flueix i es transforma a fi de poder percebre els objectes tant externs com interns. Per tant, la ment té una energia i una intensitat quantificables. La disciplina mental relacionada amb el procés de memorització serveix per

a la gestió dels recursos mentals i reporta beneficis immediats a les facultats de la ment: augmenta la capacitat de concentració, facilita l'autocontrol i permet la interiorització i la plena assimilació de la informació.

Una de les qualitats essencials de la ment és la seva mobilitat i dinamisme, la seva capacitat de canviar ràpidament de pensament, assumint la forma dels objectes pensats. L'atenció mental és molt dispersa quan reposa simultàniament sobre molts d'objectes diferents. La dispersió fa que el focus de l'atenció perdi intensitat. La concentració en un sol punt augmenta el poder de penetració d'aquesta atenció, com el doll d'una mànega d'aigua en mode d'aspersor o com a raig concentrat. Igual que un raig fort d'aigua fa un forat a terra, però no el plugim d'un aspersor, de la mateixa manera el doll concentrat de l'atenció mental penetra molt millor en la naturalesa de l'objecte observat.

La ment és, doncs, l'instrument primordial per a la nostra percepció del món. Utilitzem constantment aquest instrument per aconseguir de l'exterior allò que el nostre desig interior ens dicta. Amb la ment tallem la realitat i l'afaiçonem segons les nostres tendències. L'entusiasta veu un món ple de llum i el deprimat s'anega en un mar de foscor. Conscientment i inconscientment, formem amb la ment el nostre univers, el món privat en què vivim, una realitat certament mental composta tant dels fets externs observats com de les interpretacions d'aquests fets. Donada la importància d'aquest instrument, sorprèn la poca cura que en tenim i els pocs exercicis que es fan per mantenir l'eina de la ment ben esmolada. Aquests exercicis són, bàsicament, de dos tipus: de concentració i d'atenció.

Els exercicis de concentració regulen el flux mental i el centren en un punt determinat. Els exercicis d'atenció s'ocupen d'observar la successió de pensaments que passen per la ment. No es tracta d'emetre judicis de valor respecte a aquests pensaments, sinó simplement de prendre nota del seu contingut i la seva natura: «això és un senti-

ment de còlera envers tal persona», «això és una idea respecte a tal tema», «això és un desig o un sentiment de por». Es tracta d'activar el testimoni intern, que no és ni un censor ni una mena de consciència ètica, sinó més aviat un observador silenciós i neutre, un espectador que és conscient de l'activitat mental i és capaç d'observar-la des d'una distància quasi estètica, sense identificar-se amb els processos mentals. L'esforç memorístic desenvolupa tant la capacitat de concentració com la d'atenció i, més enllà de la qüestió del valor que pugin tenir els textos memoritzats, serveix com a pedra per a esmolat el tallantó de la ment.

Sembla que hi ha una part de la modernitat que efectua un doble atac a la memòria: la destrueix com a recurs pedagògic i l'esborra com a contenidor cultural que es replica a través dels memes o dels samskares. En el primer cas, s'aconsegueix que els estudiants tinguin problemes a l'hora de memoritzar textos. En el segon cas, ens referim a la pèrdua de memòria històrica de què parlava Hobsbawm. En aquest cas, substituïm un univers cultural propi i una fondària històrica coralment sentida per un poble, per un univers poblat d'una munió de personatges efímers destinats a donar sentit a una actualitat mediàtica que acaba esdevenint l'únic horitzó cultural.

Fins a quin punt una tradició literària viu no només en els presatges plens de llibres, sinó també en les ments dels lectors que recorden els passatges d'aquesta literatura i l'han interioritzat? Malgrat que, habitualment, ens queixem del contrari m'atreviria a dir que actualment llegim massa, que pequem d'hàbits consumistes quan es tracta de llegir, que llegim de forma accelerada i que oblidem encara més ràpidament el que hem llegit, que un percentatge molt elevat de la informació que llegim no és mai ni interioritzada ni assimilada. La lectura esdevé un tast de llepolies, una afartada de llaminadures intel·lectuals, però no un veritable àpat de coneixement.

Caldria, potser, reivindicar la lectura lenta i repetida que fa que els mots, com flocs de neu, vagin dipositant-se suaument en el fons

de la memòria. Una lectura que no és només consum ràpid, sinó retenció pausada que permet la interiorització del text i la seva contemplació en la cambra fosca i sonora de la ment, una lectura que asaboreix el vincle secret entre el so i el significat de les paraules i que serveix com a defensa contra l'amnèsia de la cultura.

Notes sobre memòria col·lectiva i identitat literària

JULIÀ DE JÒDAR

I. Literatura i memòria

1. Diu Spinoza en l'*Ètica* (II, 18) que la memòria “no és sinó un determinat encadenament d'idees que comprenen la natura de les coses existents fora del cos humà, encadenament que es produeix en l'ànima seguint l'ordre i l'encadenament de les modificacions del cos humà”. Així, doncs, a la vista d'un cavall, la memòria portaria un soldat a pensar en la guerra, mentre que un llaurador pensaria en l'arada. I al narrador de la *Recherche* proustiana, el tast de la magdalena remullada en la culleradeta de te el porta a la seva tieta Leòncia i a un univers sencer –la seva infantesa a Combray. (Mentrestant, en la literatura catalana, els dònuts de l'esmorzar, oportunament posats a taula, l'han convertida en el berenar al cor –empedreït– de la ciutat.)
2. En *Parla, memòria*, la consciència del temps com a punt de partida de la comprensió del món, porta Nabòkov a dir que “en explorar la meva infantesa [que és el millor que hom pot fer després d'explorar l'eternitat] veig el despertament de la consciència com una sèrie d'esclats espaiats, amb els intervals entre ells que disminueixen gradualment fins que es formen blocs de percepció brillants, que forneixen a la memòria una presa esmunyedisca”. Vol dir que tot viatge a la infantesa implica la *recerca* d'una

- ocasió (“presa”) que, quan l’atrapes, ja no hi és (“esmunyedissa”), perquè és una *remembrança*, no pas un viure per primera vegada: un conèixer reconeixent, com diu Sergio Givone en relació amb el Pavese de *Dialects amb Leucó*. La infantesa consagra, segons el mateix Pavese, llocs on l’esdeveniment és “únic, irrepetible, fundacional”, perquè tot viatge amb la memòria és la recerca del teu lloc al món, que només pot aconseguir-se mitjançant aquells instants primordials, moments estàtics, imatges nítides que conformen els “universals fantàstics”. Es refereix al mite, la suspensió del temps, el grau zero de l’experiència.
3. Els poetes viatgen als mites per desvelar-los i aclarir-los, val a dir, per destruir-los. L’arrencada de “In memoriam” de Gabriel Ferrater (“Quan va esclatar la guerra,/jo tenia catorze anys/ i dos mesos...”) ja anuncia l’argument del poema: el mite de la Guerra Civil (dels adults) vist a través de l’experiència sensible (dels adolescents), que porta, no a través del pensament, sinó de la sensibilitat poètica, a una forma d’entendre el món –tot-hom que viu una guerra té por, i alguns més que d’altres. En “Infancia y confesiones”, Gil de Biedma, mitjançant tres artefactes verbals (“pequeño reino afortunado”, “costumbre de calor”, “propensión al mito”) deixa constància de l’emoció que li reportava l’entorn domèstic quan era petit –per cert, la mateixa que podia sentir el fill d’un estanquer, segons li comentava el mateix Ferrater a Gil de Biedma a propòsit de la publicació de *Compañeros de viaje*. Però també ens diu, aquell poema, que a l’hora de convertir aquella experiència en expressió poètica, el poeta es distancia de l’instant d’emoció i, en fer-ho, perd la innocència primigènia, esdevé presoner de la paraula: no hi ha reencantament ni desencantament, sinó una altra manera d’atènyer el logos. (“Dejarse atravesar por la palabra”, venia a dir José-Ángel Valente, em sembla que parafrasejant Keats.)
 4. No recordo on diu Faulkner, seguint Eliot, una cosa semblant a que el passat no existeix, i, si existís, es trobaria en el present. La novel·la, a l’igual que la poesia, pot utilitzar la memòria per retornar al mite, però amb la pretensió d’afirmar-se, enfront de la història, creant-ne un de nou, fins que la seva extensió en l’espai i en el temps en faci un tòpic, com assenyalava Joaquim Molas a propòsit de la “construcció” de la imatge literària de Barcelona. En el cas d’un novel·lista com Faulkner, el seu objectiu no consistiria tant en escapar un mite fundacional –el del Sud dels Estats Units–, per assolir un nou coneixement, sinó en aprofitar-lo per aixecar un altre –el comtat de Yoknapatawpha–, que condensa el de la pròpia infantesa perduda amb un nou logos: la narració de la derrota d’un país que ja era real i mític alhora en la saga dels Falkner sense u. Aquí, la qüestió rau en la utilització de les memòries (la individual i la col·lectiva) en la lluita contra l’oblit, o sigui, la mort, com a alçaprem per aixecar la identitat literària, bastida sobre el mite recreat, a la manera de l’esmentat protagonista de la *Recherche*, en competència amb la veritat històricament (col·lectivament) establerta i personalment (míticament) inacceptable. En aquest sentit, la memòria seria, en mans de la literatura, una eina de reivindicació d’un món individual inserit en un món col·lectiu que no li facilita la integració, i la versemblança històrica del projecte literari no seria gaire distinta d’una successió de moments encadenats pel mateix teixit narratiu, defensa i justificació última contra aquella “arrogància de la Història”, que, segons Günter Grass, “fixa, retrunyent, les seves dates”. (Per cert, que aquesta visió narrativa de baix a dalt, reivindicada per l’autor alemany, té un preclar antecedent en el patró de la novel·la picaresca, sempre que no oblidem –com feia notar Francisco Rico en *La novela picaresca y el punto de vista*– que Lázaro González Pérez, o sigui *Lazarillo de Tormes*, aprèn del cec la primera lliçó sobre la consciència de la soledat

i la necessitat d'afirmar-se contra la hostilitat del món, però per reinserir-s'hi al final del seu periple, un cop ben apresada la lliçó: "Huelgo de contar a Vuestra Merced estas niñerías para mostrar cuánta virtud sea saber los hombres subir, siendo bajos".)

5. La literatura convoca Ciceró al *Tirant* per no deixar caure en l'oblit "les gestes e històries antigues dels hòmens forts e virtuosos"; al cap d'uns dos-cents cinquanta anys, concretament el 1699, la història s'afirma en un memorial del Col·legi d'Advocats d'Edimburg: "Totes les nacions del nostre temps actuen de manera acordada amb el propòsit de rescatar les seves antiguitats de l'oblit; i recollint en catàlegs aquells manuscrits i antics monuments, això pot conduir a l'esclariment dels seus orígens i a establir les seves veritables històries". La literatura apel·la a l'individu exemplar, mirall de la comunitat; la història és reivindicada per individus no menys exemplars (una part d'allò que avui s'anomena "societat civil") en nom del poble. Fa uns quants anys, l'aleshores president del Comitè Olímpic Internacional, el senyor Juan Antonio Samaranch, deia a preguntes d'un periodista que calia tenir memòria i recordar què van significar els Estats Units en la consolidació del règim franquista. Pel que a la història dels pobles, és una veritat com un temple. Ara bé, això no fa del senyor Samaranch un ciutadà exemplar en qui contemplar-s'hi, encara que el periodisme, al cap i a la fi, una forma de la literatura, aspiri a ratificar-lo amb entrevistes prou eloqüents.

II. Veritat i memòria de ficció

1. Si la dictadura franquista hagués comparegut davant d'un tribunal internacional de justícia, Javier Cercas no hauria pogut escriure *Soldados de Salamina*. (Vaja, només l'hauria pogut es-

criure si, un cop condemnats solemnement els crims d'aquell règim i, doncs, restaurat l'honor i l'autoestima de la seves víctimes, l'escriptor hagués adoptat la figura del revisionista que nega legitimitat a la sentència –com els que neguen l'existència de l'Holocaust.) A propòsit d'això, paga la pena de recordar allò que diu l'historiador Ronald Fraser sobre la "memòria històrica": "No hi pot haver *una* memòria històrica, pel fet que la memòria és subjectiva, individual. Hi ha tantes memòries com supervivents hi ha de la contesa. A més, la memòria és selectiva, i quan es tracta de dades objectives, allunyades en el temps, no sempre és fiable. I finalment, la memòria d'esdeveniments passats s'ajusta segons les necessitats polítiques, socials o culturals de l'individu en el present. En altre paraules, el present influeix en el record del passat." D'aquí la facilitat amb què una *construcció literària* sobre un fet contingent, com l'esmentada *Soldados de Salamina*, s'ha pogut convertir per a tants lectors en *discurs intel·lectual* superador dels esqueixaments produïts per un fet històric com la guerra civil d'Espanya. La literatura fica el nas en els detritus d'allò que no s'ha dit, que no es pot dir, o que no es gosa dir, però, a hores d'ara, no sé si un escriptor anònim ja estarà escrivint la novel·la de les fosses comunes de cuneta per tal que la *comprensió* de la naturalesa humana ajudi a fer el dol col·lectiu, perquè l'individual ja l'ha fet cadascú a la seva manera i enmig d'un commovedor silenci.

2. Els historiadors solvents ja han donat materials de sobra a la justícia per iniciar un procés (que els equilibris polítics no permetran endegar fins qui sap quan) contra la dictadura franquista. A falta de justícia, és fàcil imposar sobre el passat una *memòria de ficció* a càrrec de tota mena de narradors, siguin novel·listes o pseudohistoriadors, que no permeti accedir a la *veritat* que, tard o d'hora, ens ha de permetre convertir aquella barbàrie en un

esdeveniment històricament contextualitzat i poder tancar-ne de debò les ferides. Una veritat que hauria d'estar lligada, com defensava Robert Musil, a la consideració de l'individu com a instrument de la cultura: "Saber, llibertat –no com a concepte polític, sinó psicològic–, gosadia, inquietud d'esperit, plaer investigador, franquesa, responsabilitat –si aquestes qualitats no recolzen en tothom, no apareixeran els talents particulars [...]. També hi ha de ser present l'amor a la veritat; i voldria esmentar-ho perquè avui dia no és gaire gran, i perquè allò que anomenem cultura no té, evidentment, com a criteri el concepte de veritat de manera immediata, però, tanmateix, cap cultura no pot descansar damunt una relació esmunyedissa amb la veritat".

Milan Kundera lamenta no haver disposat d'una gran novel·la que li permetés de combregar amb l'esperit de la renaixença txeca, però l'"ànima" d'un moment històric, plasmada en una obra de ficció, no és pas la veritat, sinó el resultat del xoc de la sensibilitat d'un escriptor amb la realitat que l'envolta. La veritat vol dir establir que, en el pla de la realitat verificable, *algú* va fer alguna *cosa* i saber extreure'n les conclusions pertinents. L'escriptor treballa sobre una abstracció de vida capaç de comoure'ns, però alhora defineix el terreny de joc propici al seu relat: s'entén, doncs, que si només llegim *La cartoixa de Parma* malament podrem saber amb certesa les veritables raons de la derrota de Napoleó a Waterloo, tot i el "component humà" que tragina el relat d'aquella batalla en la novel·la de Stendhal.

3. El juny de 2005 els responsables de les jornades per a la defensa de l'històric complex industrial de can Ricart, al Poblenou de Sant Martí de Provençals, amenaçat d'enderrocament pels plans municipals de reordenació del barri –avui, afortunadament, anul·lats en haver estat declarat "bé cultural" –van organitzar un acte sota el títol de "Patrimoni industrial i literatura",

al qual van tenir la gentilesa de convidar-me. No m'agrada gaire parlar de la meua obra, però, en aquest cas, he de dir que la invitació responia al fet que el tema de la desaparició del nostre món industrial i, doncs, d'una part fonamental de la història de les classes populars que hi són lligades, és la columna vertebral d'una trilogia novel·lesca que acabava d'enllestir. Poc que podien saber, els organitzadors de l'acte, que, en l'últim i aleshores encara inèdit volum d'aquella trilogia, els llocs on transcorria una part important de l'acció eren el barri del Taulat, nucli originari del Poblenou, i les platges situades entre el Camp de la Bota i les boques del Besòs. (Que la meua fixació amb el Poblenou tingui a veure amb el fet que el meu pare va treballar molts anys al desfigurat carrer de Sant Joan de Malta, i que la gent de Badalona estàvem molt familiaritzats amb els Quatre Cantons, només afegiria subjectivitat a un anecdotari insubstancial per al lector, però que, a mi, em va emocionar.)

Si, en comptes de reivindicar-los, l'Ajuntament de Barcelona hagués jutjat críticament els anys de govern de Josep Maria de Porcioles –l'anomenat "porciolisme"–, les autoritats que volien desfigurar can Ricart no haurien gosat ficar les mans al Poblenou amb un total menyspreu envers l'autèntica *memòria col·lectiva*, públicament expressada i encarnada pels seus dipositaris, representants de les classes populars, que no van dimitir del seu paper fins que no van aconseguir que l'ajuntament fes marxa enrere, i autèntics garants de la continuïtat històrica que el Poder fa com que ignora per reescriure-la o escriure-hi al damunt com en una *tabula rasa*. Ho diré d'una altra manera: si a l'ajuntament de Barcelona manessin les classes populars, cap regidor del Poblenou no hauria pogut avalar el pla de la seva reconversió en un districte tecnològic de la ciutat per la senzilla raó que ni s'hauria arribat a plantejar. Es pot dir, doncs,

que s'hi ha practicat un *mobbing* per poder ficar el bisturí dins el teixit històric del barri, un cop permesa la seva degradació a consciència. (Ara podríem discutir sobre el concepte de “classes populars” i sobre “historicisme industrial” i sobre “urbanisme”, però, com que tampoc és el lloc on parlar de “poder” ni de “democràcia” ni de “poders fàctics” ni de “tecnocràcia municipal” ni d’“especulació immobiliària”, deixarem aquí la qüestió.)

4. Allò que finalment volia remarcar és la pretensió d'alguns escriptors i d'algunes escriptores que, seguint les petjades de Javier Cercas, s'han posat a parlar de *recuperar* la “memòria històrica”. Greu error de perspectiva. Em fa particularment content que algú del meu barri em digui que, tot i ser una novel·la, he reflectit amb *versemblança* l'atmosfera de la postguerra en un barri industrial. Però si m'acosto, per exemple, als treballs del meu compatriota Joan Villarroja sobre la Badalona de la guerra i la postguerra, hi trobo la diferència que hi ha entre un jutge d'instrucció rigorós i competent de la causa col·lectiva de la Història i un prestidigitador ajudat per la inefable marmanera que és la Memòria –naturalment, “en nom de l'art”, que hauria de ser l'*única* veritat de l'escriptor.

III. Memòria col·lectiva i ficció: els xaves de Juan Marsé

1. Quan un escriptor situa la seva obra en una època i un espai concrets corre el risc de veure's reduït pels lectors ganduls a ser el cronista més o menys creïble de la *realitat*, a esdevenir una mena de vicari de la història a la menuda, perillosament amenaçat bé d'acabar al fons de l'immemorial sac d'ossos de la “memòria històrica”, bé de ser nomenat representant ofici-

al d'un temps i d'un país, amb dret de ser citat a tort i a dret o de ser recitat per alcaldes i regidors en bodes i funerals com un poeta nacional. Per fortuna, Juan Marsé, en rebre el premio Cervantes de las Letras Españolas, va cuitar a desmarcar-se de l'intent de convertir-lo en defensor oficial de la llengua castellana a Catalunya per part, justament, d'un lector gandul amb ínfulas de ministre de la Cultureta Espanyola –que també en tenen, d'aquest color, enllà de l'Ebre. D'igual manera, la pretensió de reduir l'obra de Marsé a una exaltació del “xarnego” enfront del “catalanufu” topa amb la petita, però singular i fonamental qüestió, que els seus antiherois populars ho són tot menys idealistes exemplars de cap causa que no sigui la pròpia supervivència, com el Pijoaparte de *Últimas tardes con Teresa* o el Java de *Si te dicen que caí*.

Amb tot això vull remarcar que, com tota obra d'art, la literatura de Marsé és irreductible, ja que està feta des d'una consciència lúcida de la relació complexa que hi ha entre realitat i ficció, que no permet reduccionismes interessats ni lectures ocasionals. En aquest sentit, només cal fixar-se en els dubtes de l'escriptor respecte de la seva legitimitat per usar els materials pertanyents a la memòria individual en benefici del seu relat de ficció, perquè sap que aquells materials estan farcits d'altres experiències, que poden ser vistes amb uns altres ulls, i que poden ser contades amb unes altres veus –són part de la *memòria col·lectiva*. Com remarca Todorov: “¿Cal descriure la comprensió ampliada del món humà, a la qual nosaltres hi accedim mitjançant la lectura d'una novel·la, com si fos la correcció del nostre egocentrisme [...]? ¿O bé com la descoberta d'una nova veritat de revelació, veritat que de totes totes han de compartir uns altres homes? La qüestió terminològica no em sembla pas de gran importància, sempre que s'accepti la forta relació que s'estableix entre el món

i la literatura, a l'igual que la contribució específica d'aquesta en relació amb el discurs abstracte. La frontera [...] separa el text d'argumentació no pas del text d'imaginació, sinó de tot el discurs narratiu, sigui fictici o veraç, atès que aquest descriu un univers humà particular distint del subjecte: l'historiador, l'etnòleg, el periodista es retroben, en aquest punt, del mateix costat que el novel·lista [...]: «Pensar i sentir posant-se al lloc de qualsevol altre ésser humà». Però les “altres veus” poden ser les dels co-protagonistes de la ficció enfront del seu narrador –intern o extern, o les dues coses alhora: això és el que li passa al Sarnita de *Si te dicen que caí* quan s'adona que els seus companys de trapelleres ja desconfien del poder reparador de les seves invencions, les “aventis”, enfront de la realitat viscuda per ells mateixos: “Lo hemos visto, lo hemos visto”, diuen els amics al Marsé-Sarnita, a punt de claudicar davant les imposicions de la vida. Perquè les criatures de Marsé han rebut massa calbots dels falangistes “camaradas imperiales” a compte de la “revolución de los luceros” i han vist masses “hombres de hierro, forjados en tantas batallas, soñando como niños”.

2. La descreença en el propi art funciona com a mecanisme de defensa de l'escriptor contra la usura del temps. A l'igual que el Sarnita-Ñito Faneca s'acomiada del drapaire Java, heroi d'“aventis” corromput i malamic, estès sobre la taula de disseccions del Clínic, entregant-ne les vísceres per accident (o no) als gossos del laboratori, el Marsé-esbudellador sap que haurà d'entregar la seva obra (de grat, i no per accident) a les queixalades del temps, que s'empassarà menuts i palpissos sense compassió. Contra la creença que la ficció pot disposar de cap mena de poder per restablir la memòria col·lectiva competint amb altres veus –com ara el relat dels historiadors–, al Marsé-narrador d'“aventis” per partida doble –en tant que nen que les

va imaginar i d'autor obligat a recrear-les pels dimonis que el roseguen– li cal sortir a la recerca d'un racó, dins el laberint de la seva closca sobreescalfada, per refer-se. I és ara quan l'escriptor pudorós, desconfiat de les armes de què disposa per aixecar el seu artifici, no té cap més remei que reivindicar el suprem poder de la imaginació per ser *veraç*, “l'única exigència legítima que podem demanar-li” per fer-nos anar més enllà, per fer-nos saber més, i per oferir-nos un aixopluc contra la despietada ferocitat de la vida mitjançant “una millor comprensió de la naturalesa humana a fi de transformar per dintre l'ésser de cadascun dels seus lectors”. Així, el derrotat Sarnita diu als amics que emprenen el dur camí d'acceptar que s'ha acabat el temps de la infància: “Mamones. Sólo creéis en lo que veis”, alhora que fracassen, com si en fossin mirall, els somnis infatils dels adults: les “aventis”, corrompudes i fixades per la literatura.

3. Reivindicar la ficció té com a conseqüència la soledat de l'inventor enfront de la seva obra. Prosseguint amb *Si te dicen que caí*, el seu lector es troba ficat directament en el laberint d'unes “Mil i una nits” de barriada, amb uns finals sempre demorats perquè el Marsé-Sherezade, que s'expressa a través de moltes veus i d'un sentiment de pèrdua que les unifica en el Sarnita-narrador d'“aventis”, sap que, en arribar a l'última pàgina, haurà de deixar les seves històries, fetes de restes de vides viscudes i revestides de parracs, a mercè del veredict del temps, que se les pot cruspir i pair i evacuar per fer-ne lloc comú, tòpic: “Una verdad como cualquier otra, oída demasiadas veces. Perfectamente posible y espantosa, aburridamente cotidiana y atroz”. Però també hi cap la possibilitat que el temps s'encarregui de fixar aquelles vides de ficció en record i memòria de “hombres de hierro, forjados en tantas batallas, soñando como niños...” si un nen concret, esdevingut lector, lluita, en representació de

tots els nens, contra la crua realitat de l'oblit i somia amb homes de ferro, forjats en tantes batalles, somiant com a nens... que somien amb homes de ferro, forjats en tantes batalles, somiant com a nens... Una història immortal i sense fi, transmesa de generació en generació, que significa el triomf de la literatura sobre les "aventis" digerides pel temps amb les vides que les van inspirar. Vet aquí l'aportació de la literatura a la memòria col·lectiva i a la identitat, a la creació dels llocs de memòria. En lluita contra la corrupció i l'oblit, l'escriptor està obligat a apostar per l'art contra la realitat, a fi de reconciliar-s'hi i contribuir a fer-la el menys estèril possible, contra l'erosió dels segles.

4. La descreença i la soledat enfront de la pròpia obra fan que l'escriptor senti por. En el cas de Marsé, es tracta de la por d'esdevenir forense dels sentiments de tota una generació, de la memòria col·lectiva dels seus, els trinxeraires del Guinardó, el lloc de la memòria originària. I ell, que s'ha salvat de la usura del temps i de la corrupció de la realitat pagant la condemna d'haver d'escriure de la pobra gent a punta de ploma, no vol emportar-se, té por d'emportar-se, amb la punta del bisturí de forense, la carn i l'ànima dels seus –que és la seva pròpia carn i és la seva pròpia ànima, la de la "historia reconstruida también con deshechos, aventurada por los intrépidos hijos de la memoria". D'aquí que cap dels seus amics, fascinats per les "aventis" –alliberadores respecte de la realitat, alhora que la corrompen–, sigui capaç de desvelar –com li passa al lector gandul, que s'estima més la lluentor fascinant de l'argument que l'aventura grisa del coneixement– l'inconfessable misteri del Sarnita, el seu amor per la Fueguiña com a dipositària de l'entrega incondicional al Java del mateix inventor de les "aventis", a qui els seus companys demanen, com el lector a l'escriptor, històries i més històries, desconexors que, en cada una d'elles, el Sarnita s'hi està deixant

la pell malalta –la desmemòria de si mateix, la transferència de les seves emocions, l'interrogant sobre el seu futur. D'aquí, també, la desfilada de disfresses, l'arrogància dels camuflatges que Marsé desplega a conveniència per forçar la desaparició d'ell mateix rere les màscares que farà cremar al drapaire Java –alter ego del lector murri, eximit d'identificar-se amb l'heroi romàntic, sempre disposat a traïr l'escriptor– a la foguera de Sant Joan. D'aquí, finalment, que, en el relat de l'última nit, la memòria de ficció descregui de la memòria de la vida.

IV. La identitat literària com a voluntat d'ésser: Porcel, entre el mite i el logos

1. Marc, el protagonista de *Solnegre*, la primera novel·la de Baltasar Porcel, afirma en un passatge de la mateixa: "Quan hom troba allò que és seu, que és part d'ell mateix, que li pertany d'abans de néixer ja, no ha de fer sinó fer-ho. No és veritat que hi hagi molts de camins i que l'home sigui una ombra que no sap mai quin ha de prendre". Aquesta proposició constitueix el primer manifest del caràcter dels personatges de Porcel en lluita per assolir la seva individualitat, a la manera preconitzada per Schopenhauer: "L'egoisme té unes arrels tan fondues, en cada home, que els motius egoistes són els únics amb què podem comptar de totes totes per excitar l'activitat d'un ésser individual". És una lluita sorda i fosca de l'individu per superar els drets ancestrals de l'espècie sobre ell ("la individualitat efímera") i per burlar les trampes de la naturalesa, que el voldria fer creure que actua en benefici propi, quan, de fet, només treballa pel bé de l'espècie. Aquest serà un tret distintiu i fonamental dels personatges masculins de Porcel i, en aquest camí, el Marc de *Solnegre* esdevindrà un antiheroi a la manera de *L'estrany* de

Camus, capaç de matar sense passió i sense objecte, però, en el seu cas, menat per la crida del poble, empès per la tribu que habita la terra que encara el manté subjecte, de la qual encara no se n'ha pogut anar per poder tornar-hi, un cop alliberat, a la manera de l'heroi de *La lluna i les fogueres* de Pavese: "He voltat prou pel món per saber que totes les carns són bones i d'un valor semblant, però és per aquesta raó que un se'n cansa i malda per arrelar-se, per fer-se terra i poble, per tal que la seva carn compti i durí una mica més que un canvi normal d'estació".

- 2 *La lluna i el "Cala Llamp"* representa la primera sortida a l'exterior de l'individu porcel·lià per afrontar la lluita amb l'espècie i fer-se un home del seu temps –i, per tant, del seu poble– a la manera de Chateaubriand: "El mal, el mal gros és que no en som gens, del nostre segle [...] El perill de la imitació és terrible. Allò que és bo per a un poble, rarament ho és per a un altre [...] Les nacions, com els rius, no remunten cap a les seves fonts [...]. Per ser un home del teu país, cal ser un home del teu temps".

Porcel encara no té elaborada, en *La lluna i el "Cala Llamp"*, una concepció sistemàtica del món i pren la del "realisme social", en la seva versió espanyola, a cavall de l'esbós caricaturesc i a estones del pintoresquisme costumista, fins que, amb els acaraments entre el patró Sallas amb Tomeu Croc i amb Tomeu Melsion, fa un retrat segur del mascle ("Si els demés no són veritablement els nostres germans, és que són llops"), en pugna per superar les limitacions imposades per l'espècie (l'ofici, la complicitat, la violència): "Allò era l'important, perquè, en la mar, un hom governa la seva pròpia bitàcola, i en terra, contràriament, es nota la soledat, una soledat immòbil, silenciosa, constant". La vida cobra sentit, i desplega la transcendència implícita en la cita esmentada de Pavese, a través de la relació agonista de l'individu amb la naturalesa i els ancestres: "La vida

consisteix en el que sempre és nou, el que ens fa vibrar constantment. La gent està morta, el món és un cementiri [...]. Tots els animals saben viure. Fan el que els dóna la gana, sense preocupar-se de res. Mentre que els homes volen a tot preu que els seus actes siguin eterns".

3. *A Els argonautes*, Porcel fa un pas endavant en la relació de l'individu amb el determinisme cec de la naturalesa i els lligams de sang de l'espècie: "Qualsevol tros de terra, que era, que sabia seva, el feia sentir-se segur, fins i tot físicament saludable. Mai, fins llavors, no havia conegut una sensació de plenitud com aquella [...] L'era, entre un camp de favar novell i un camí pedregós. I sense, sense gens de la vida d'ell que allí havia gaudit. Com si una part d'ell fos, i ho era, morta ja [...]. Ell moriria un dia definitivament, i aquell paisatge, aquelles parets seguirien igual." En aquesta novel·la, el contraban esdevé una experiència mística, un procés de purificació, on cada mariner –criatures fetes homes incomplets, a la deriva– surt a la recerca d'ell mateix i, acabat el viatge, ja no serà el que era, en haver posat en contacte, a cada etapa del trajecte, el seu present amb les emocions amagades: tots en seran l'U i l'U serà cadascú i tots alhora. De l'experiència sensible que, en el Pla de *Contraban*, esdevé descriptiva viva del paisatge ("Tot és pueril i saborós, una mica bàrbar, directe, cobert de sal i d'olors de fruit de mar, d'una presència exacerbada, violenta") o constatació de la crua realitat de la vida dels mariners ("Es necessita ésser tan pobre, tenir una vitalitat i un esperit d'aventura tan formidable per a entrar en aquestes petites tragèdies –terribles, obscures, desconegudes– de la miserable vida diària!"), Porcel en fa matèria novel·lística; al menysteniment de l'èpica per part de Pla –"a la navegació bona per no obtenir res" –amb el personatge d'en Baldiri ("Fou l'atzar? Fou la sort? Fou la prodigiosa capacitat d'orientació del

patró? No ho sé”), Porcel hi oposa l’exaltació del treball, l’accidentada però reeixida navegació d’en Leonard Juvera (“Quan jo sigui altre cop jo, que em vinguin amb mandangues, que m’hi vinguin...”). El pas endavant és una nova relació entre autor i lector: sí, a *Solnegre*, el narrador-protagonista perorava, solipsísticament, sobre la distància entre allò *viscut* i allò *narrat*, per tal d’acular el lector als límits establerts per l’autor en defensa pròpia (“Podria, també, llançar-me a un desenfrenat embull de paraules explicant els meus sentiments [...] però seria fals [...]. Tot el que pugui pensar ara referent a allò serà fals, perquè haurà estat producte de llargues reflexions posteriors”), a *Els argonautes* hi ha una revelació final, la identitat de buscador i buscat, la recerca d’analogies per part del lector, la unitat implícita d’autor i personatges, en un esperit universal que tot ho connecta.

4. A *Difunts sota els ametllers en flor* hi trobem l’escenificació del primer intent de Porcel de burlar el mite per entrar en la història i fer-se, com s’ha dit, un home del seu temps. Fins aleshores, i malgrat les aparences, a les seves novel·les no hi havia, pròpiament, herois, perquè l’autor n’era tots: d’aquí, la indiferenciació que el portarà a viure per ell mateix els avatars de la ficció –el gust per l’aventura, la sensualitat, el panteisme, tots els tòpics que han acompanyat la figura de Porcel. A *Solnegre*, Marc obria la porta a l’univers de l’autor perquè ens pogués mostrar les figuretes del seu retaule, mogudes al caprici d’ell; a *Difunts...*, el jo narrador intenta tancar la porta amb el passat: “Quanta passió, quant d’esforç en cada home, a cada minut [...] Pujo a les golfes amb una espelma. Entra la boira per les finestres mal tancades. Tot és mullat, fred, immersit en una fumositat suau, aquí dalt. Veig el munt de paperetes de l’oncle. Fan olor de podrit. Una rata s’enfila cap a les bigues [...] Tinc una sensació

d’inutilitat total; jo, l’ahir, tot diluït, en una buidor inacabable”; a *Cavalls cap a la fosca* encara trobem el protagonista assetjat pels fantasmes dels ancestres, immobilitzat pel subtil ordit del que estem fets i que ens lliga a l’espècie i al món, on el temps va i ve fins a tornar la realitat “somnambúlica, ficant-la en un espai fix i funeral sempitern”. Porcel s’ha fet seu el realisme màgic: “La realitat no sols era l’acceptat, l’existent segons els esquemes teòrics sobre els quals havien estat encabides les sensacions, tot plegat, en definitiva, una convenció, sinó també el que encara pogués ésser constituït, allò que s’esdevindria, i àdhuc el que no tindria mai lloc, però que havia estat formulat amb un rapt d’intuïció, o de voluntat, que les idees i les paraules eren tan objectivament sòlides com els fets i la matèria”, però la lluita del protagonista és contra aquells fantasmes del passat, contra els mites, fins a assolir el que sembla un triomf de la seva voluntat: “Sóc jo, que vaig als llavis i a les cuixes i als ulls de Zaida”. A la pèrdua del Jardí de l’Edèn, Porcel hi oposa la voluntat de fer-lo ingressar en el logos (v. les històries mítiques, les epifanies, enfront de la paperassa de documents, cartes, testimonis, etc., a *Difunts...*, *Cavalls...*, *Les primaveres i les tardors...*) i el retorn sistemàtic a la voluntat originària per evitar l’adolorida voluntat del subjecte: un retorn representat per l’oposició entre la Bella Casa mítica i les rònegues Cases Velles a *El cor del senglar*.

5. Com es pot comprovar en el pas de la Bella Casa, construïda pel rebesavi del pare del narrador-protagonista –el mateix Porcel, sense màscares–, a les Cases Velles, l’autor no crea, pròpiament, el “mite d’Andratx”, sinó que, a través de la literatura, emprén un camí de salvació personal intentant lligar mite i història (o logos, o filosofia), temps aturat i temps profà, poesia i prosa, fantasia i realitat... ¿Ho aconsegueix? Potser no. ¿Què significa la crida de l’oncle Baltasar Guillem, la seva resurrecció en el mateix Porcel-heroi-narrador, sinó el reconeixement dels tre-

balls perduts de la literatura, que malda per anorrear el dolor del món –el dolor com a manifestació del desacord intern del que és la voluntat esmicolada en una multiplicitat d'éssers, el dolor com a porta d'accès a la corporeïtat essencial de l'ésser humà–, que intenta assuaujar l'adolorida voluntat del subjecte davant la insignificança i la fotesa del món, per pair la derrota de l'intel·lecte (o de l'art) contra la ceguesa de la voluntat? La pregunta cabdal és perquè retorna al mite –o a la mitificació– amb la història –tan fluixa, d'altra banda– de l'oncle Baltasar i Pilar Massanella: malgrat la tirallonga de receptari (“comunió... natura... elements amb els elements... raó còsmica... foc i glaç... planetes... estacions de l'any”/ “energia superior... matèria contra matèria... matèria feta matèria”), aquí no hi trobem unitat mística o còsmica: tal vegada es tracta de l'exaltació del cos contra el dolor del món, tal vegada la raó, la imaginació, la voluntat, l'amor haurien de convertir-se en el món designat: “Sí, a les Cases Velles vivien passat i present com si fossin el mateix, les històries ancestrals també constituïen vivències quotidianes: repetíem els relats antics com tornàvem a menjar i dormir cada dia”. En canvi, ensopeguem amb la sobtada irrupció de la dimensió religiosa: “Sense un Súmmum i el seu Focus, sense que la Tenebra tingui un Significat, nosaltres quedem reduïts al que som: bestioles d'aquest món, elucubracions de la matèria”. D'aquesta manera, Porcel negaria la trajectòria vital del seu protagonista contra la cega determinació de la voluntat inconscient –i, ahora, contra la seva pròpia obra, que és, precisament, un intent de salvar-se, al marge de cap divinitat anterior a l'ésser, a través de la implacable lucidesa de l'ascesi estètica: “Ara sóc i som la singularització, una entelèquia i una realitat aïllades en l'espai i el temps. El cor d'un senglar en un estel, la solitud d'un mite, una força sense lligams aliens a ella mateixa [...] Sóc la meva mesura i la meva finalitat”.

Patrimonialitzar els espais? Primeres reflexions¹

CARME TORRENTS / PEREJAUME

Carme Torrents

La memòria teixeix fils molt prims que fan que es recordin unes coses i se n'oblidin d'altres.

Entenem per patrimoni la memòria històrica d'un lloc, els antecedents d'una cultura, el passat, l'herència col·lectiva d'un poble.

El valor patrimonial a un objecte li confereix, d'una banda, el pas del temps; però també el determinen els valors de la comunitat, del país. Allò que la comunitat preserva de l'oblit, i allò que amb el temps ens identifica i que ens fa diferents dels altres és el que esdevé signe d'un lloc i pren la consideració de patrimoni.

Qui tria el què ha de ser o no ser patrimoni?

En aquest procés, al meu entendre, intervenen molts factors que s'activen des del camp polític, econòmic i social amb una més o menys influència de grups intel·lectuals.

El redreçament de la cultura catalana al segle XIX és un clar exemple d'una operació política i econòmica. Es va posar en valor el passat medieval i es van restaurar edificis com el monestir de Ripoll, es va refundar la llengua i es van establir els eixos identitaris de la nostra cultura.

¹ Transcripció de la 4a ponència del I Seminari, 16 de setembre de 2005. Ponents: Carme Torrents, directora de la Casa-Museu Verdaguier de Folgueroles, i l'artista Perejaume.

Tradicionalment, però, la patrimonialització de determinats elements ha anat lligada també a la sensibilitat d'unes persones que defensen un lloc, l'estudien, el posen en valor i la seva constància permet, a vegades, que es conservi o rescatar-lo de l'oblit.

En el cas de la literatura ens movem en un terreny molt més subtil perquè els elements a patrimonialitzar pertanyen en gran part a l'esfera d'intangibles.

D'entrada, l'acte de llegir és encara un dels pocs actes privats que les persones desenvolupem en la nostra societat; una societat que s'ha tornat exhibicionista en tots els sentits, només existeix el que es veu, el que surt per TV.

La introspecció que demana la lectura fa que el lector vagi interioritzant uns paisatges que, sovint, vol contrastar amb la realitat. El lector que admira un autor determinat gaudeix observant els manuscrits de l'escriptor, veient la seva biblioteca o contemplant els llocs on l'autor treballava i escrivia anònimament. El lector té sovint la necessitat de passejar-se pels escenaris creatius i de contrastar el seu espai intern amb l'espai físic que va acompanyar l'escriptor. Són els lectors i els investigadors que van posant en valor els llocs ja sigui resseguint les traces vitals de l'autor o trepitjant els escenaris dels seus relats. Així, de la mà de la literatura i a través dels seus lectors, els grans escriptors deixen una empremta profunda en l'imaginari col·lectiu i els seus «llocs» reals o imaginats viuen al llarg dels temps i esdevenen immortals.

Amb motiu del recent traspàs de Jesús Moncada, l'alcalde de Mequinensa deia: «Gràcies a Moncada el català restarà prestigiats per sempre a la terra que el va veure néixer». I Vicent Partal hi afegia: «I Mequinensa, la Franja de fet, es reconeixerà en català durant generacions. A vegades la feina d'un home sol és d'una eficàcia immensa.»²

El geni d'un artista o d'un escriptor pot elevar una llengua d'un país i la memòria d'un lloc a l'esfera simbòlica.

2 VICENT PARTAL, *L'home de Mequinensa*, vilaweb 20.06.05

El patrimoni literari què engloba? Què pot englobar?

Tot allò que parla de l'autor, és a dir, dels aspectes humans que ens ajuden a entendre el personatge i tot allò que pertany a l'àmbit creatiu i ens apropa a l'escriptor i a la comprensió en el sentit ampli de la seva escriptura. Tots aquests elements reals i ficticis són susceptibles de formar part del patrimoni literari.

Entenem que l'esfera del patrimoni literari abasta des d'un lligall de manuscrits / mecanoscrits / ordinadorescrits, passant per la biblioteca de l'autor, les cases on va viure, els llocs on va estudiar, els cafès que freqüentava, un passeig matinal, un paisatge ja sigui vinculat a la seva vida o a la seva obra, etcètera.

Alguns lectors tenen un interès gairebé mitòman per veure la ploma amb la qual va escriure l'autor, les vistes des de la seva cambra, les fotografies de la seva família, etcètera. Aquesta «intromissió» en la vida privada de l'escriptor respon a una necessitat molt humana i primària de conèixer allò que ens iguala a tots. La curiositat per la vida privada de determinats autors porta sovint a la repetició de tòpics que, a força de transmetre's d'una generació a l'altra, van creant un anecdotari sovint molt tergiversat i poc fidel a la realitat. Els responsables dels llegats hauríem d'evitar la xafarderia i ser molt prudents a l'hora d'entrar a parlar de determinats aspectes personals dels nostres autors; en tot cas hauria de ser sempre, només, en benefici d'una major comprensió de l'escriptor. Perquè, per damunt de tot, hi ha d'haver l'obra de l'autor que és la que ens transmet valors humans i universals.

El patrimoni literari té, al nostre entendre, un comportament força diferent a altres béns patrimonials del Patrimoni Moble.

Com s'esdevé un element literari patrimoni?

Em pregunto: Què movia les generacions de mitjans de segle passat quan anaven a París i visitaven «Les Deux Magots» per imaginar-se Sartre i Simone de Beauvoir, i què mou les generacions d'aquest

principi de segle quan enlloc d'anar al cafè del barri llatí van als afores de París per veure el «Cafè» que surt a la pel·lícula *Amélie (Le fabuleux destin d'Amélie Poulain 2001)*.

Es van creant llocs simbòlics que de manera força espontània, a través de l'admiració continuada dels lectors, es van convertint en espais mítics d'una ciutat i entren a formar part de la memòria col·lectiva.

En altres casos, la densitat de l'obra literària i les referències reveladores d'un lloc fan que la seva evocació sigui indestruïble de la literatura i que la Fageda d'en Jordà ens remeti a *Maragall*, que el Montseny de la mà de *Bofill i Mates* esdevingui la *Muntanya d'Ametista* i l'Empordà es miri a través de *Pla*.

Els biògrafs tenen un paper destacat en la patrimonialització dels espais vitals dels artistes, perquè amb la voluntat de conèixer l'autor en ressegueixen la vida i els llocs vitals, els donen a conèixer i, per tant, els posen en valor. De les traces dels seus estudis se'n pot esdevenir la creació de les rutes literàries, actualment força esteses per la nostra geografia i la posada en valor de la casa/ cases de l'escriptor.

La creació d'un espai d'escriptor, és a dir d'un lloc pensat específicament per retre memòria a l'autor, és un procés complex en el qual poden intervenir molts elements.

Les primeres cases museu catalanes, nascudes com a lloc de memòria d'escriptor, foren la *Casa Museu Verdaguer de Folgueroles* i la *Casa Museu Verdaguer de Vil·la Joana a Vallvidrera*.

Aquestes cases varen néixer a la dècada de 1960 gràcies a l'esforç de la societat civil per preservar els llocs més destacats de la cultura catalana. En altres casos com la *Biblioteca Museu Víctor Balaguer* (segle XIX) és la voluntat del mateix autor que, en vida, crea les condicions adequades per preservar el seu patrimoni i la seva memòria. I actualment en tindriem exemples més recents com la *Fundació Brossa*, la *Fundació Palau*,...

En altres casos, com en la *Fundació Josep Pla*, conflueixen a principis dels noranta, per una banda la voluntat de l'autor –que en

vida deixà la seva biblioteca perquè se'n fes un us públic– i la voluntat d'estudiosos, editors i política que cristal·litzen en l'adquisició de la casa natal per convertir-la en centre d'estudi i difusió de l'autor.

Aquests recursos patrimonials, ja siguin per generació espontània com creats expressament per retre memòria a l'escriptor i a la seva literatura, confereixen un valor nou sobre el territori, l'impregnen d'una singularitat; en certa manera creen una marca del lloc.

En termes mercantils la força de la literatura sobre un territori és un valor afegit que té la qualitat de mantenir-se amb el temps. L'escriptor ens parla del lloc en un moment determinat i ens el fixa per sempre. Aquesta mirada aturada en el temps permet evocar la vida del lloc, els costums, la gent,... Un passat col·lectiu que uneix i identifica la col·lectivitat. En el món global que vivim hi ha una gran necessitat de singularitzar, de mostrar allò que és diferent i que ens distingeix de la resta.

La literatura a través de les indústries culturals cada vegada s'utilitza més com un recurs per projectar una mirada diferent d'aquells boscos, d'aquella ciutat, és una veu plena d'evocacions, és la veu de *Joyce* que parla de Dublín, és la veu de l'artista que dona prestigi a la ciutat irlandesa.

La mirada de l'escriptor sobre un territori deixa una forta empremta que fa que els habitants del lloc se sentin orgullosos de pertànyer a la col·lectivitat, els revesteix d'un fet diferencial que els identifica i, com dèiem més amunt, crea marca. El nom d'aquell lloc queda associat al nom de l'escriptor i aviat es converteix en un recurs fàcil de consumir; és a dir, se'ns obren les portes –per bé i per mal– al turisme.

El turisme, un recurs?

El turisme, com diu l'antropòleg francès Ives Michaud, és la primera indústria del món; diu que és una indústria que només acaba de començar i alerta ai quan tota la Xina viatgi. El creixement turístic

és una oportunitat per a la cultura, però cal tenir molt present que també consumeix, contamina i, al final, destrueix.³

Tots hem fet el turista i hem vist i patit com els autobusos no ens permeten fotografiar un monument com la Sagrada Família a Barcelona, o el Partenó Atenes, perquè tot l'edifici està envoltat de cues i atapeït de turistes. Potser se'ns fa difícil de comparar la realitat que tenim molts de nosaltres en els nostres centres patrimonials amb el turisme de masses que es planteja en aquests llocs considerats patrimoni de la humanitat. Però l'experiència de prop d'una dotzena d'anys a la Casa Museu Verdaguer em fa adonar que determinades coses han canviat en el camp del turisme i que, així com en un principi la Casa Museu Verdaguer era un mort que havia caigut a l'administració pública, poc a poc s'ha anat veient com un lloc que dóna prestigi al municipi i li ofereix unes potencialitats turístiques que no té cap altre recurs de la població. Tant és així que altres municipis de les rodalies, vinculats al poeta, estan treballant per adequar i fer visitables els seus recursos i explotar-los turísticament.

La marca Verdaguer Folgueroles, parlant en termes mercantils, és vendible i per això les Oficines de promoció econòmica i els Punts d'informació turística que creixen com bolets demanen «Productes Verdaguer». És a dir, l'obra de l'escriptor és concebuda, amb encert, com un recurs per al turisme cultural. Un recurs que té un cost relativament barat perquè no demana fer grans operacions immobiliàries per tenir terreny i fer un gran museu o recuperar unes ruïnes de l'oblit. Amb la rehabilitació d'un espai i la conservació del fons de l'autor acostuma a haver-n'hi prou.

Com que el turisme està àvid de propostes, si es dóna la circumstància que se celebra alguna efemèride de l'autor, algun esde-

³ Encontre professional *Noves polítiques per al turisme Cultural* (26, 27 i 28 de maig de 2005 a la Pedrera, a Barcelona, organitzat per Caixa Catalunya). Té un article molt interessant *El turisme com a indústria, la cultura com a turisme*, Revista Nexus, núm. 30, juliol de 2003.

veniment commemoratiu o alguna activitat extraordinària, la difusió i, per tant, el «consum turístic» és molt més gran. Els anys temàtics divulguen les coses de manera exponencial i amb pocs recursos pots sortir a l'aparador mediàtic.

Els centres que conserven el Llegat dels nostres Escriptors són molt diversos i parteixen de realitats molt diferents. En gran part, l'associació Espais Escrits ha tingut problemes per néixer perquè ens trobem davant d'una gran diversitat de personalitats jurídiques que van des de persones físiques a ens municipals, organismes autònoms municipals, fundacions, entitats d'àmbit nacional, associacions, etcètera. Aquesta diversitat, que per ella mateixa dóna una gran riquesa, comporta una necessitat de negociar i trobar confluències en la gestió digne del nostre patrimoni comú.

Ens trobem, per tant, que els llegats literaris estan cada vegada més a prop de formar part de la indústria cultural del país i al nostre entendre reclamen a crits que se'n faci una gestió acurada i amb criteri.

1. Els agents patrimonialitzadors han canviat

La posada en valor dels llocs, com dèiem més amunt, tradicionalment era una tasca dels estudiosos i els investigadors. Acostumaven a ser els motors principals de la conservació dels llocs de memòria literària. Els arxius, les rutes, les cases museu s'han creat i conservat, en gran part, gràcies a l'esforç dels estudiosos, dels lectors i dels erudits locals.

L'escenari, actualment, ha canviat sensiblement i ens trobem que hi ha altres agents que s'ocupen de desvetllar l'interès per un lloc de memòria literària. D'una banda hi ha els departaments de promoció econòmica que fan una anàlisi dels punts forts i els punts febles d'un municipi i, si troben un indret que ha estat vinculat a la Literatura, de seguida se'l miren com un recurs per a la dinamització econòmica, cultural i turística. Les veus de l'ecologisme, que veuen en el nostre patrimoni una eina capaç de somoure consciències i poden

ajudar a aturar la devastació dels escenaris naturals perquè la literatura parla de la bellesa de llocs sovint amenaçats.

Els centres educatius i els centres d'educació permanent, cada vegada més sensibles a les propostes educatives generades des dels museus especialitzats. El model del professor que es preparava la visita a partir dels seus coneixements tendeix a substituir-se pel professor que s'avé a propostes ja dissenyades des dels nostres centres.

Val la pena, doncs, aprofitar aquesta conjuntura per poder tenir més recursos per tirar endavant el nostre projecte patrimonial; però sense perdre de vista el rigor científic dels investigadors que, sovint, es mostren recelosos a fer un salt cap a la comunicació i mirar-s'ho des d'una perspectiva més divulgativa.

2. Assegurar la viabilitat del bé patrimonial

Aquest canvi d'escenari de què parlàvem fa que els polítics i la societat civil vegin cada vegada amb més bons ulls els centres destinats a la memòria dels autors i es creï la necessitat de destinar-hi recursos. És a dir, no es tracta ja només d'acontejar els investigadors sinó que un bon projecte pot justificar la inversió de diner públic per a aquella activitat. Aquesta posada en valor és una operació de prestigi per al municipi que, d'una banda, assegura la memòria de l'escriptor, el singularitza –és a dir, crea identitat– i potencia el turisme cultural. Però, alerta, cal saber-hi donar un enfocament respectuós amb el llegat; no podem estendre la nostra geografia amb propostes adotzenades i semblants en tots els autors. Cal ser molt prudents, si no, podríem trobar-nos embafats de versos arreu de la nostra geografia.

3. Perills de ser un recurs turístic: la banalització dels continguts

Quin perfil pot tenir el nostre públic potencial? Tradicionalment, els museus eren visitats per gent especialista, encuriosida per

un aspecte determinat; però actualment el consum cultural va per un altre cantó i la gent que s'apropa als museus és molt diversa.

S'apropa als nostres centres tant el públic lector com el no lector. Hauríem de satisfer aquell visitant que ve perquè sap que és un lloc d'interès cultural però no sap què hi ve a veure. El nostre encert està a trobar la manera de donar una informació que permeti diferents nivells de lectura, sense perdre el rigor i la qualitat. El benefici de tenir més públic no ens pot convertir en parcs temàtics. Els promotors turístics volen conquerir mercat, demanen productes, productes per consumir, consumir i llençar, efemèrides que quan neixen ja tenen data de caducitat. Si acceptem d'entrar en aquest joc cal tenir molt clar quines condicions estem disposats a pagar.

Hauríem de defugir, també, de la tirania del rànquing de visitants. El fet de no complir les expectatives quantitatives de públic no vol dir que la nostra proposta no sigui vàlida i, en aquest sentit, cal fer molta pedagogia tant als polítics com a la societat civil. La presència d'un centre cultural d'aquestes característiques pot ser una feina lenta i constant difícilment quantificable només per la quantitat de públic que el visita.

4. Contribuir a recuperar espais naturals i culturals

La natura, malauradament, ha esdevingut un bé fràgil i la seva existència sovint depèn de la possibilitat de patrimonialitzar-la, és a dir, que esdevingui un indret valorat socialment. Els defensors dels espais naturals troben en la literatura un bon aliat per assolir els seus objectius. Natura i cultura s'uneixen en la mirada de l'escriptor. Només cal deixar parlar els espais que traspuen memòria; l'obra d'un autor pot ser una bona eina per recuperar espais i boscos, per evitar que els camps es converteixin en solars. La veu autoritzada d'un escriptor, el llegat de la seva obra, pot desvetllar la sensibilitat i aturar el ciment, que no s'estengui encara més pel nostre territori.

Hem de saber aprofitar la sensibilitat de la societat en general per preservar els espais naturals i, alhora, els mots que ens els descriuen.

5. Motor d'activitats creatives

Els llegats dels autors permeten generar activitats creatives ja siguin vinculades al camp estrictament literari com a l'artístic.

Estem vivint uns moments en què hi ha una gran sensibilitat per la literatura oral; la proximitat de veu és un valor en alça. Si mirem la programació de les biblioteques, i museus de tot tipus, es fan recitals que donen veu a narradors i poetes; per tant, cal aprofitar aquesta tendència per fer parlar, des dels nostres centres, els nostres poetes.

També cal generar activitats creatives i procurar que l'obra del nostre escriptor es revesteixi d'actualitat; és a dir, procurar de donar una mirada contemporània a l'obra de l'autor defugint una visió romàntica i aturada en el temps; donar una mirada nova als autors de sempre. Es tracta de rellegir amb clau contemporània els nostres clàssics. La bona literatura accepta múltiples lectures.

6. Finalitat última

La tasca dels espais literaris s'hauria de basar en: Conservar, estudiar i donar a conèixer el nostre patrimoni literari. Ser, juntament amb els centres de patrimoni literari, un referent per als educadors. Junts hauríem de compartir la responsabilitat de desvetllar el gust per la lectura i assegurar la transmissió del llegat cultural dels nostres autors a les noves generacions.

Esdevenir, amb els espais de patrimoni literari, llocs d'acollida per a la gent de la comunitat en què vivim, la targeta de presentació per a la integració dels nouvinguts i un lloc atractiu per a les escapades culturals de la gent de dins i fora del país. No podem perdre de vista que la nostra tasca es basa, en definitiva, a llegir i fer llegir.

A tots ens uneix la memòria d'un creador, d'un artista, d'un geni de la literatura i hauríem de saber trobar un punt de «genialitat» en la gestió d'aquest patrimoni. Com a colofó a la meva exposició, voldria il·lustrar-vos la intervenció que va fer Perejaume en el terme municipal de Folgueroles, l'any 2002. Partint d'un territori segons ell molt

enverdaguierat va fer tres accions al terme municipal de folgueroles que queden recollides en el seu llibre *Els cims pensamenters*, pel qual dissabte li donaran el Premi Nacional d'Arts Visuals 2004.

Perejaume

La cosa és que el que deia la Carme jo ho subscric de dalt a baix. I tenim a les mans un problema; potser fins ara no érem conscients de la problemàtica que comportava tot el tractament del patrimoni i com la realitat sempre és molt tramposa. D'aquests termes sempre n'he parlat, i avui ho continuaré fent, des de l'estómac, no els he racionalitzat mai gaire. Jo, com tothom, he sentit veneració per certs indrets, em recordo molt de l'Aleixar quan Marià Manent encara era viu, o de Montroig d'en Miró, sobretot abans de patrimonialitzar aquests indrets, quan era una cosa poc coneguda i poc divulgada. Hi havia alguna cosa una mica religiosa, suposo que tots hem tingut una formació religiosa i aquests espais tenien una mena de relació amb llocs d'aparicions, llocs d'imatges trobades, llocs de culte; en definitiva, uns llocs en què hi ha una altra presència que els completa. Una estranya hibridació entre el que seria el topònim i el nom de l'autor que jo he treballat. Fins i tot aquí n'hi ha prova, a vegades hi he incorporat el meu treball i aleshores som tres en joc i encara es presta el discurs a ser més gras, més ufanós, en la mesura que hi ha un artista jove en relació a un altre artista anterior, i un lloc que intervé entre tots dos; aleshores, la confusió encara és més grossa. Quan la Carme em va dir de parlar sobre la patrimonialització dels espais vaig dir: –Sí, però posa-hi un interrogant.

L'interrogant és el que estem parlant ara aquí, com ha de ser això, quin grau de patrimonialització han de tenir aquests espais, fins a quin punt, etc. En el fons, el problema es descriu en un sentit tràgic. La vida sempre té aquest punt tràgic, la cultura mediterrània és

tràgica per naturalesa, i la tragèdia està en com aquest moment de signatura viva –que és el moment constitutiu d'aquests llocs–, de signatura inserida a la realitat mateixa –com una hibridació entre terra i obra– passa a ser un lloc feixuc de fulletons, de bibliografies, de cartells, aquest és el discurs del problema, de la tragèdia. Un lloc on d'altra banda, el protagonisme del que el va a visitar està molt circumscrit, molt limitat, a una oferta concreta que ja es troba una mica mastegada i resolta. Això genera un tipus de territoris nous, unes munes de petits països que han quedat com a paradigma de la creació literària i on sembla que es percebi una certa frisança de vida real. Uns llocs massa pinzellats per semblar-nos reals. De vegades, he observat arbres que creixen en aquests llocs i on sembla que creixen amb una presència de tanta abundància de literatura sobre seu, que li surten com una mica enrarits, una mica renocats, però és que tenen tanta presència a sobre de literatura, pobres, que es deformen, se li torcen les branques i tot. Ens passa que tot se'ns fa opac als humans. Segur que els nostres avis o besavis confiaven que el llenguatge era una cosa transparent que els servia per explicar la realitat; i ara tots veiem que el llenguatge és una cosa opaca i hi topem cada dia. És una cosa física, com un membre més del nostre cos.

També això i la patrimonialització, que en un principi semblava una realitat innocent, que ens la portava l'estima o l'apreciació o la valoració d'una determinada obra, doncs ara se'ns converteix en una cosa també opaca, en una mena d'obstacle. La Carme n'ha parlat, d'aquesta massa culturitzada terra que genera com un cultisme, un mot fora d'ús, un lloc que no té cap ús si no és aquest ús especulatiu dedicat a la badoqueria, a passar l'estona i genera aquesta mena de llocs embalsamats, que sembla que se'ls ha endurit l'aire de tanta lletra que duu aquest aire, en alguns llocs ensostrats per una capa de lletra que els aïlla de la resta del món. Llavors, aquesta relació d'autor i territori, com dues llavors una de les quals s'insereix a l'altre, i l'una fa créixer l'altra, doncs es converteix en dues realitats: una treu

rendiment de l'altra i, en treure's rendiment l'una de l'altra, s'obstaculitza aquesta possibilitat de créixer. La paraula rendiment ens situa –ella ha parlat del turisme– en el fet que la majoria d'autors que aquí estan patrimonialitzats, tant aquests autors com nosaltres mateixos en gran part, pertanyem a una cultura agrària. La cultura del segle XIX i el segle XX és netament agrària. Primer perquè aquí no hi havia una cultura acadèmica, no hi havia una cultura de Cort, i és una cultura queneix amb el país derrotat, una cultura covarda, llucada, molt amagada de llocs concrets, i d'aquí va començar a créixer amb un tipus de recurs i de funcionament mental fins i tot molt agrari. En tres aspectes que se m'acuden: el primer és el d'una cultura molt poc divulgativa, molt poc de cara a la galeria, una cultura molt lligada a aquesta idea del secret. Hi ha una llavor que, perquè fructifiqui, ha d'estar amagada una temporada i llavors, a la llarga, si Déu vol i plou, doncs ja farà fruit. És una idea molt llunyana al tipus de gestió del mercat actual. Però els orígens de la nostra cultura crec que van cap a aquests camins.

Un altre sentit agrari d'aquesta cultura és com aquesta cultura entenia que hi havia un rendiment literari de la terra. Ho tenien clar. I ho tenien tan clar que sovint hi ha moltes obres que fins i tot funcionen com a escriptures de propietat.

Hi ha un sentit –fins i tot en la pintura dels paisatgistes del XIX–, que la rúbrica és una mena d'escriptura de propietat visual d'un determinat territori, de manera que cada autor s'apropiava d'uns determinats indrets i això generava unes escriptures de propietat visual d'aquests indrets. Això va ser d'ús corrent; des de Mir, Vayreda, cadascú tenia el seu paratge o tenia el cultiu propi i allà anava fent. I això era tan viu entre ells que em vaig trobar una cosa d'en Rusiñol que és perfecte perquè ho explica d'una manera fantàstica. En Rusiñol estava pintant a Olot i, és clar, no tocava això. I pobre, a més a més, se li va aparèixer enmig del quadre en Vayreda i llavors ell diu: «fou allí, al mateix lloc que el vaig veure, com qui diu a casa seva mateix, tenint

per fondo algun dels seus quadres. Ell arribava amb un amic, jo pintava i em volia fer l'efecte a mi mateix que jo era un intrús, pintant sense el seu permís los seus arbres i los seus núvols; que me'n recordo molt bé que per un instint natural, vaig tancar la capsa de pressa, com si estés envergonyat que em trobés descobert en un paisatge que era seu per conquesta del talent.». En Pla també ho diu moltes vegades, això. He trobat una cosa que ho diu respecte a en Ruyra; diu: «és inútil, en aquest mar de Blanes, m'és impossible de separar-ne la millor literatura de Joaquim Ruyra. De vegades sento que n'estic tan impregnat que no podria escriure'n ni una ratlla personal sense lliscar el ridícul. Esgotà la matèria d'aquest paisatge, l'arrasà». Per tant, Ruyra hi té drets i ningú més n'hi pot tenir sobre aquell paisatge. Això és molt agrari, aquestes qüestions de propietat de la terra en termes definitius. Us he parlat d'aquesta idea del secret, de la llavor, de la propietat de la terra. I encara una tercera idea que és aquesta idea recol·lectora de recollir la sembra i apilar-la al graner. I aleshores Barcelona funciona com un gran graner; i totes les generacions de cultura sempre han estat uns grans recol·lectors, perquè la gent de cultura sempre tenim la sensació que les coses es perden i som els encarregats que perdurin per sempre més i sempre hi ha o bé algun aspecte de la llengua que es perd, o algun registre del paisatge que es perd, i hem de ser nosaltres els encarregats de donar testimoni per a les generacions futures... que també és impossible això, perquè si ara ens haguéssim de fer càrrec del que era la pagesia catalana llegint lo Víctor Català o Marià Vayreda, algunes pistes ens donen, però segur que és una idea ben esbiaixada. Vés a saber com era la pagesia del segle XIX, però la que tenim és aquesta. Torna a ser una altra opacitat més de les que us parlava al principi. Però sí que funciona aquesta cosa de recol·lecta i aquesta recol·lecta aquí a Catalunya era molt esforçada, perquè anaven tots de braç: tant la cultura més creativa que seria Riba, Brossa –aquest senyor encara recull–, els folkloristes, l'Amades –que recullen d'una altra manera. N'hi ha que tallen la tija amb molt de compte i la guar-

den, i n'hi ha que tallen la tija i en fan un nus i també la guarden fent un nus; o sigui que tant li fa si és gent que transforma els materials de recollida, com si és de la que intenta preservar-los i guardar-los en arxiu. Però en aquest cas, folkloristes i creadors van de la mà.

Verdaguer és un exemple clar d'un escriptor que és, alhora, recol·lector i folklorista; tot alhora. Però aquesta idea de recol·lectors també és molt propera a aquesta cultura agrària. Ho dic perquè estem en aquest context de la nostra cultura. Nosaltres encara vivim en un alt grau en aquest paratge de funcionament agrari de les coses i, en canvi, ens trobem una realitat terciària que té unes altres expectatives, que pretén un rendiment promocional de les coses, cara a un públic que ha de venir, un públic que no sé d'on és. Sempre hi ha aquesta imatge del públic. La Carme deia de treballar amb públics propers; això que és tan obvi; doncs no, treballem tots amb un públic que ha de venir i no sabem mai d'on, un públic llunyà, amb uns *païos* de tres metres, rossos deuen ser, que ens han de salvar de tot. Aleshores, qualsevol poble d'on sigui, quan fa un centre cultural, no pensa en els veïns. Vindrà una gentada i no se sap d'on ha de venir, però sempre ha de venir de molt lluny. Per comptes de pensar en el públic més immediat, en els amics o en els qui tens allà. Però això és una manera de generar mercat, de generar circulació en el món; aquesta realitat que entén els béns culturals com un capital productiu. Jo em vaig adonar d'això en un discurs, que em sembla que era d'en Vila-joana, que l'any Verdaguer va dir que en Gaudí i en Verdaguer eren dos actius de la cultura catalana. Això fa mal, sentir això de dos actius. De vegades s'usen termes de futbol aplicats a la cultura. Però termes del món del mercat aplicats a la cultura és d'una violència... Però és ben bé això, són dos actius. I des del món de la cultura hem estat molt ingenus, hem mostrat molt poques prevencions cap al rendiment turístic. Suposo que moltes vegades a fi d'obtenir-ne diners, doncs, és igual, ja va bé. I ara comencem a trobar-nos amb un problema que s'ha fet evident.

La Carme parlava de l'ecologia. Els autors també són limitats. Gaudí o Brossa són tan limitats com l'aigua, se'n pot treure un rendiment, però s'esgota si és excessiu. Si tot el dia vas parlant de Brossa al telenotícies, hi ha un moment que l'autor s'esgota. Gràcies a Déu, Gaudí té molt d'estómac i pots anar tallant i sempre té un punt de misteri, però si continuéssim quatre anys de Gaudí seguits, doncs no en quedaria. Jo no tinc gaire més coses a dir-vos, perquè no està resolt això. Vaig ésser aquest estiu en un lloc que em va fer pensar una mica en tot això, a Ceret. Vaig estar al museu de Ceret. Hi havia una exposició sobre Guerain i Matisse, molt ben feta, i era una idea ben sofisticada de la relació aquesta entre turisme i patrimoni. Allà s'acabava exposant, tal i com estava presentat, no Matisse i Guerain sinó Matisse, Guerain i Cotlliure, perquè hi havia més imatges de Cotlliure que no pas de Guerain i Matisse. Hi ha unes fotografies immenses; els originals de Matisse són unes peces molt petites. Hi havia unes ampliacions espectaculars del Cotlliure de l'època, amb els pescadors, les barques, etc. Contínuament pensaves si era una promoció de Cotlliure, o una promoció de Matisse o qui jugava a favor de qui; quin sentit tenia donar tants recursos del moment? Com no ratlla això l'anècdota. Com si anéssim al Prado i haguéssim de posar Sant Joan de la Creu i un sant místic penjat al costat. Si ja tens l'obra al davant, no cal posar aquest referent al costat del punt de partida de l'obra, i allà era un element molt sofisticat de com es retroalimenta tot tipus d'especulacions turístiques. Com, ara, l'art treballa pel ram de la gastronomia, pel ram de la construcció, en fi... I com veieu, porto els deures molt poc resolts. No sé quin punt podem trobar, quin punt som capaços de trobar per ser comunicatius amb l'obra de l'autor i en quin punt hem de ser banals amb aquesta obra de l'autor. És el problema i aquí estem.

Carme Torrents: Penso que podríem obrir el torn de paraules. És interessant també parlar una mica del que s'ha dit anteriorment. Si algú vol dir alguna cosa, ara tenim l'autor aquí. I la signatura de Verdaguer, malgrat les crítiques, s'ha patrimonialitzat i la gent se sent orgullosa que el torrent de folgueroles escrigui Verdaguer.

Francesc Parcerisas: Només volia dir que potser caldria pensar en una frontera qualitativa, una frontera de mesura. És a dir, fins a quin punt, com, en termes ecològics o d'extracció de l'aigua, què és el que es pot acceptar com a tolerable. Perquè el patrimoni pot donar de si per acollir una xifra «X» i no més enllà. I que aquesta xifra «X» sigui sostenible, i saber també quin és el límit mínim, perquè per sota d'aquest límit mínim, aleshores no és viable econòmicament com a producte o institució i per damunt d'una xifra hi ha sobreexplotació. A la Sagrada Família o al Parc Güell hi és visible. No existeixen perquè has de fer sis mesos de cua i demanar el tiquet al Japó abans de poder-hi entrar. Per tant, jo no sé si és holograma o encara hi ha pedres de debò o hi ha apartaments que es paguen a 6.000 euros una nit per poder dormir dins les cúpules. I és molt possible que sigui així. Si fos així, cap de nosaltres no ho sabria i, d'altra banda, seria molt espectacular. Estaria molt bé que ho fos. Hi ha un moment d'aquesta sobreexplotació: a la casa Batlló, anàvem a fer unes anàlisis. Doncs avui tampoc no existeix perquè has de fer una cua que és impossible. Per tant, hauria d'existir una frontera quantitativa, no qualitativa, per veure fins on això és possible. No només amb el turisme de masses, també amb les escoles, etc.

Jo volia saber també de la Brigitte, d'aquestes residències, la part de l'art contemporani, com se'n fa la selecció, quines són les condicions, quina és la viabilitat perquè aquesta obra nova incisa sobre un terreny antic tingui divulgació. Si queda dipositada allà, en aquest cas ha de quedar-se allà, però en altres circula? Perejaume mateix, sobre Folgueroles, n'ha fet més; aquesta queda. Suposo que els claus també.

Brigitte Benneteu: Responc com són les residències d'escriptors i artistes. Els artistes o els escriptors fan, regularment, peticions, i estic en relació amb el Centre Nacional i el Centre Regional de Lletres a França per fer una selecció d'autors que se'm proposen. S'ha decidit de treballar amb artistes de la regió per qüestió de comoditat i de pressupost, encara no tenim partida específica per a aquestes animacions de residència, i quan no tenim lloc per acollir aquesta persona, ens adrecem a hostatgeries de la localitat. La qüestió que em poso, justament, és si és interessant per a les cases d'escriptors tenir un lloc per acollir les persones, o si s'ha de continuar mantenint la relació amb la gent local, perquè el treball que he fet amb la població fa que respongui a la residència. Els donem a triar entre la casa i el poble; aquesta darrera opció és la que més ens agrada encara que sigui una mica més cara. El lligam es manté entre la població i el lloc. Perquè es parla d'escriptura, de paisatge literari, però això és una qüestió de professionals. No és evident del tot que la gent que viu, avui, en aquest paisatge el visqui com a paisatge literari. És el seu lloc, és el seu lloc de vida. No el podem pas patrimonialitzar en permanència ni literalitzar-lo i fer-ne només literatura, perquè tenim un paper d'ordenació del territori, un paper d'ordre polític i un paper de ciutadà. Perquè aquesta paraula, a França, vol dir moltes coses, encara [...]

Un museu sobre Catalunya obert al món

El projecte del nou museu nacional d'història, arqueologia i etnologia de Catalunya. El lloc del patrimoni literari

JUSÈP BOYA I BUSQUET

A l'alba del segle XXI, el Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació de la Generalitat de Catalunya enceta i desenvolupa el procés de creació d'un nou Museu nacional d'història, arqueologia i etnologia de Catalunya. La creació d'una institució d'aitals característiques constitueix una de les principals propostes del Pla de Museus de Catalunya, elaborat i presentat per l'esmentat departament el mes de novembre de l'any 2007, amb l'objectiu de reordenar i reequilibrar el mapa museístic nacional i, alhora, dotar el país d'un teixit d'institucions museístiques sòlides i dinàmiques, que, disposant dels recursos necessaris, puguin desenvolupar d'una manera eficaç la seva missió de recerca, conservació i difusió del patrimoni cultural del país.

En la seva formulació inicial, i d'acord amb el pla esmentat, el nucli fundacional d'aquest nou equipament museístic i cultural d'àmbit i vocació nacional, que abastarà el coneixement de les diverses ciències socials i potenciarà els discurs transversal sobre el passat català des de múltiples mirades, estarà integrat pels actuals museus d'Història i d'Arqueologia de Catalunya. El nou museu, a més, disposarà d'un sistema de xarxes temàtiques formades per museus

i jaciments arqueològics, museus d'història i monuments i museus d'etnologia.

Tot i estar dedicat preferentment a la conservació de la memòria i de la història del nostre país i, en conseqüència, a promoure i enfortir els coneixements històrics de la seva ciutadania, el nou museu ha de ser també una finestra de Catalunya al món, des d'on projectar la seva cultura, història i imatge. Al mateix temps, ha de servir per presentar a casa nostra d'altres realitats històriques i culturals i promoure un fecund i necessari diàleg intercultural, que respongui als nous reptes que la globalització i els nous fluxos migratoris plantegen a la nostra societat. Serà, doncs, un museu sobre Catalunya obert al món.

De la necessitat del museu

A la base de la decisió de crear el nou museu cal situar-hi la voluntat del Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació de la Generalitat de donar una resposta a quatre reptes o problemàtiques museístiques d'especial rellevància, especialment des de la perspectiva de garantir una gestió econòmica sostenible per al conjunt dels museus nacionals del país.

Així, i en primer lloc, el nou museu neix com a resposta al problema de les limitacions i deficiències en equipaments i serveis que afecta les actuals seus centrals del MAC i del MHC a Barcelona, tot impeding-ne l'imprescindible creixement espacial i, alhora, pertorbant i comprometent seriosament les possibilitats d'increment de la seva rendibilitat cultural i de la seva projecció pública. Aquesta coincidència de problemàtica i, alhora, la impossibilitat de ser resolta satisfactòriament per separat, tant des del punt de vista tècnic com econòmic, han suposat un primer factor per plantejar-se la possibilitat de reunir ambdós museus en una nova i

única seu, més gran i funcional, i, alhora, arquitectònicament més atractiva.

D'altra banda, la unificació de les seus centrals dels dos museus soluciona, també, el problema de l'actual coincidència parcial dels discursos de les seves exposicions permanents, en la mesura que ambdues aborden la prehistòria, protohistòria i història antiga del territori català (en el cas del MAC mitjançant objectes originals i amb referències a altres territoris peninsulars propers, i en el del MHC, des d'una òptica centrada exclusivament en el territori administratiu català i essencialment a través de facsímils, *attrezzo* museogràfic i mitjans audiovisuals).

En segon lloc, la decisió de crear el nou museu constitueix també la resposta a la necessitat de dotar el país d'una institució que, a més del patrimoni històric i arqueològic, treballi també per la recerca, conservació i difusió del seu patrimoni etnològic. En aquest sentit, es pot dir que el projecte atorga també a la nova institució els objectius i les funcions d'un hipotètic museu nacional d'etnologia de Catalunya, la creació del qual s'ha plantejat diverses vegades durant els últims vint anys, sense que, per motius tant museològics com econòmics i institucionals, hagi arribat mai a fer-se realitat.

Certament, una integració de les funcions i perspectives tradicionals d'un museu etnològic amb les pròpies d'un museu d'arqueologia i, alhora, d'història, comporta plantejar el nou museu essencialment com una institució amb una pregona vocació interdisciplinària i una concepció ampla i oberta del patrimoni cultural. Per aquest motiu, tot adoptant un terme emergent en el camp de la nova museologia contemporània, el nou museu es va qualificar dins del Pla de Museus com un "museu de societat", entenenent per tal una institució patrimonial que s'atorga com una de les seves principals missions la de construir i presentar un relat accessible a tothom sobre el passat, el present i, fins i tot, el futur de Catalunya, essencial-

ment a partir de les contribucions de les diverses ciències socials i humanes¹.

En tercer lloc, la proposta de creació del nou museu es vincula també a l'objectiu d'aconseguir una major i més eficaç dinamització dels museus d'arqueologia, etnologia i història del país, tot estructurant xarxes estables de cooperació que els integrin i, en conseqüència, facin possible una millor coordinació i un més ample ressò de les seves activitats. D'altra banda, el caràcter i la vocació interdisciplinària de molts d'aquests museus, especialment aquells que poden qualificar-se de museus de territori o d'història local i comarcal, esde-

1 El concepte de "museu de societat" emergeix amb força, especialment en la literatura museològica francòfona, d'ençà del començament de la dècada dels noranta del segle XX. Com assenyala la historiadora Nina Gorgus, inicialment el concepte constitueix "l'apel·lació imprecisa de museus centrats en l'etnologia, la història i l'arqueologia industrial, museus que abans eren agrupats sota el nom de museus d'etnografia o de civilització, i que a Alemanya s'acostumen a denominar *kulturhistorische muséen*". Tanmateix, alguns museòlegs com el francès Jean Claude Duclos en restringeixen l'aplicació només a aquells museus que es caracteritzen pel fet d'interessar-se "pels homes en societat i per les relacions que entretenen amb el seu medi", tot practicant "una museografia del temps i de l'espai, amb el desenvolupament com a objectiu, la interdisciplinarietat com a instrument i la participació de la població com a motor". Altres teòrics i estudiosos del tema insisteixen també en l'interès per la contemporaneïtat com un dels trets més característics de l'activitat d'aquesta tipologia de museus. Actualment, el concepte també acostuma a aglutinar i és reivindicat pels emergents "museus de civilització" o "museus de les cultures del món". Així, el mot finalment ha designat una ampla família o tipologia de museus de ciències socials i humanes, que es caracteritzen sobretot per la seva orientació i pràctica interdisciplinària i que paren una atenció especial a les preocupacions, els problemes i les necessitats de les societats contemporànies que en constitueixen el marc i l'entorn. Sobre aquest concepte, la seva evolució i la seva dimensió contemporània, vegeu: Nina Gorgus. *Le magicien des vitrines. Le muséologue Georges Henry Rivière*. Édition de la Maison des sciences de l'homme. París, 2003, pàg. 273; Duclos, Jean Claude. *De l'ecomuseu al museu de societat*. Dins *Aixa*, núm. 10, 2001; Desvallées, Andrée. *La muséographie des musées dits de "société": raccourci historique*. In *Musées et sociétés. Actes du colloque national Musées et sociétés. Mulhouse-Ungersheim*, juny del 1991. *Répertoire analytique des musées. Bilans et projets 1980-1993*, París, 1993, pàg. 130-136.

vé també un factor que estimula la decisió de col·locar al capdavant d'aquestes xarxes una única institució, de plantejament i vocació decididament interdisciplinària i transversals com la que es planteja en aquest document.

Finalment, el projecte suposa, també, la via escollida pels redactors del Pla de Museus per tal de donar compliment a l'acord del Parlament de Catalunya del 30 de setembre de 2004, que instava el Govern a "*redefinir la funció del Museu d'Història de Catalunya, de manera que adopti la consideració de museu nacional i desenvolupi funcions de coordinació dels museus i centres d'interpretació que hi ha a Catalunya sobre el mateix àmbit*". D'acord amb aquesta directriu, cal assenyalar que aquesta redefinició no s'ha de limitar a un canvi en la naturalesa jurídica i en l'organització del museu, per fer-ne un organisme autònom amb rang de museu nacional, sinó que també ha d'abastar el nombre i els objectius de les seves funcions actuals. Així, sense deixar de banda la seva funció original de centre de difusió de la història de Catalunya, es tracta de redefinir-ne i activar-ne el rol i les funcions com a centre de recerca i, sobretot, de conservació de col·leccions il·lustratives de l'evolució històrica del país: en definitiva, es tracta de convertir el MHC en un vertader museu o, si més no, en un museu complet.

Apostant per la innovació i la creativitat: una visió del nou museu

Fer un museu de nivell i qualitat internacional, símbol de l'aposta de Catalunya per la innovació i la creativitat, capaç d'esdevenir un potent instrument de memòria crítica de la societat catalana, de mediació i democratització cultural i, alhora, de trobada i diàleg intercultural: aquesta és, en poques paraules, la visió que anima i inspira el procés de definició, disseny i implementació del nou museu, que en perfila l'objectiu últim i que en fonamenta i justifica la raó de ser.

Qualitat. Nivell internacional. Innovació. Creativitat: els mots volen interpel·lar i condicionar no únicament el procés de disseny de la forma del futur museu (l'edifici i els seus equipaments), sinó també del seu concepte (els objectius, els principis i els valors) i la seva activitat (els programes i els serveis). Constitueixen les primeres fites que tracen el full de ruta que cal seguir. Esdevenen la mesura de l'exigència d'una Catalunya que, amb la creació i posada en marxa d'institucions que responen a aquests paràmetres, aposta per avançar decisivament cap a una societat del coneixement, amb l'objectiu d'esdevenir-ne un exemple de referència internacional.

Símbol i aposta d'una Catalunya que es pensa i es vol com una societat innovadora, el nou museu ha de ser capaç, també, de respondre al repte d'ubicar-se a Barcelona, una metròpoli amb una rica i diversa oferta museística i patrimonial i, alhora, amb una merescuda reputació internacional de ciutat d'art, d'innovació i de creació artística i cultural.

A causa d'aquesta ubicació, el museu haurà de moure's necessàriament dins un context cultural altament exigent i competitiu. Privat d'unes col·leccions excepcionals o, si més no, amb una reputació de tals a escala internacional, el museu té unes possibilitats d'èxit menys evidents per arribar a convertir-se en una institució de referència internacional i, alhora, en un centre capaç d'atreure i, el que és més difícil, de fidelitzar el més ample ventall de públics possible, si, d'entrada, no es planteja com un projecte ambiciós i innovador, capaç de trencar motlles i, el que és més important, d'escoltar i d'adequar-se a les noves necessitats de la societat catalana contemporània.

A l'horitzó del projecte, com a font d'inspiració i estímul i, alhora, com a mitjà i oportunitat de contrast, se situen nombrosos exemples d'institucions museístiques d'arreu del món recentment construïdes o remodelades, que, sigui per la seva originalitat de discurs, per la seva arquitectura, per la seva museografia o per una conjunció afortunada i original de les tres dimensions, han arribat a con-

vertir-se en institucions de referència en el camp de la museologia contemporània.

Tanmateix, el projecte català es planteja amb la voluntat de trobar una veu i una personalitat pròpies. Per aconseguir-ho, la tradició museogràfica del país esdevé un sòlid fonament i referent i, alhora, un ingredient imprescindible. Perquè, cal insistir-hi, el projecte no fa taula rasa del passat, ans el contrari. Així, el nou museu no sols incorpora les col·leccions que conserven i exposen a Barcelona tant el Museu d'Arqueologia de Catalunya com el Museu d'Història de Catalunya, sinó també el seu capital científic i, per extensió, la seva experiència de treball. El nou museu, doncs, no es planteja com una ruptura amb el passat, sinó com una necessària innovació, una relectura, una adequació de vells models museístics a nous temps, necessitats i circumstàncies, i això a partir d'una síntesi equilibrada entre tradició i modernitat.

En els seus plantejaments, el projecte té també molt present la idea que un museu és fonamentalment un instrument amb el qual, en un moment donat, una societat es dota per tal de portar a terme un projecte de construcció i difusió de la seva memòria col·lectiva, d'acció social i educativa i, per extensió, de cimentació de la seva cohesió i solidaritat social interna. Des d'aquest punt de vista, es pot afirmar que el nou museu es planteja com un equipament amb una triple missió i vocació: ser un alt "lloc de memòria" de la societat catalana contemporània, ser un espai per a la trobada, el debat i la reflexió ciutadana i, alhora, ser un instrument per a la informació, l'aprenentatge, la sensibilització i el gaudi tant dels membres d'aquesta societat com dels seus visitants ocasionals.

Així, a l'hora de configurar i explicitar la visió del nou museu, als conceptes seminals de qualitat, innovació i creativitat suava esmentats s'hi afegeixen també els de mediació i democratització cultural. I és que el nou museu es pensa i es vol essencialment com un museu comunicador, obert i accessible, plural i popular: en definitiva, com

una institució centrada en les persones, respectuosa amb la seva diversitat i interessada a conèixer les seves necessitats, expectatives i opinions, amb l'objectiu de poder adequar-s'hi i respondre-hi millor.

Explicar Catalunya, comprendre el món

D'acord amb el seu projecte museològic, el nou museu es dona com a missió:

“Promoure el coneixement de la història i la cultura catalanes, i, en la mesura que es pugui, també d'altres pobles i cultures del món, amb l'objectiu de desenvolupar i reforçar la consciència històrica dels ciutadans i ciutadanes del país, contribuir al seu desenvolupament i gaudi cultural, fomentar i afavorir el diàleg intercultural i, a través d'ell, la cohesió social interna, i, alhora, aconseguir una major projecció de la història, la cultura i la imatge de Catalunya arreu del món”.

D'aquesta manera, el museu se situa a la cruïlla d'un museu d'història nacional i, al mateix temps, d'un museu de civilització², o, millor encara, d'un museu de l'experiència humana d'abast i vocació universal.

2 El concepte de “museu de civilització” emergeix al Canadà durant la dècada dels vuitanta del segle XX, amb la creació i posada en marxa dels projectes del *Canadian Museum of civilization* d'Ottawa-Hull i, especialment, del *Musée de la civilisation* de Quebec. Durant la dècada següent, aquest concepte i model són exportats a Europa i, en major o menor grau, inspiren els projectes de nous museus que s'autoqualifiquen com a tals, com ara el *Musée du Quai Branly* a París o el *Musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée* a Marsella. Tant en els museus canadencs com europeus, el concepte de “civilització” és utilitzat en la seva dimensió historicoantropològica més contemporània, és a dir, com a sinònim de “cultura universal” o “cultures del món”. Sobre aquesta qüestió vegeu: X. Roigé i Ventura. *Del museu etnològic al museu de societat*. In *Mnemòsine. Revista catalana de museologia*. Barcelona, 2008, pàg. 19-42.

“Explicar Catalunya, ajudar a comprendre el món”: aquest podria ser el *leitmotiv* de la nova institució. Ambdues perspectives, com mostra l'experiència de nombrosos museus similars d'arreu del món, no tenen per què ser incompatibles. D'altra banda, el seu encreuament és, a més, sempre interessant i enriquidor.

Explicar Catalunya: el nou museu ha de servir per donar a conèixer la història de Catalunya al llarg del temps, és a dir, la història de les societats i els grups humans que, des de la prehistòria fins als nostres dies, han viscut i viuen en l'actual territori català, i això tant des del punt de vista polític com econòmic, social o cultural.

Tanmateix, el museu no pot ni vol ignorar que l'espai històric, lingüístic i cultural català desborda les actuals fronteres administratives de Catalunya.

En conseqüència, es pot dir que el discurs del nou museu i, per extensió, el seu àmbit geogràfic d'interès, han d'abastar tant la història del territori de la Catalunya administrativa contemporània com la història de la mateixa nació catalana, aquesta última entesa com a formació històrica, política, social i cultural sorgida a l'edat mitjana, les fronteres de la qual desborden, en el temps i l'espai, les de l'actual territori català.

D'altra banda, i dins d'aquest marc geogràfic, cronològicament variable, l'àmbit d'interès temàtic del museu s'obre a tots els camps i les perspectives d'estudi possibles, del polític al social, de l'econòmic al cultural, de l'artístic a la història de les mentalitats i de la vida quotidiana.

I a fi d'abastar un ample espectre del camp social, amb l'objectiu de comprendre millor el funcionament d'una societat, la mirada i la pràctica del nou museu han de ser necessàriament interdisciplinàries, per tal com han de sol·licitar la suma i, en la mesura que puguin, l'encreuament de les recerques i els coneixements acumulats no únicament per les tres disciplines troncales de la institució (història, arqueologia, etnologia), sinó també per la resta de les ciències socials i humanes.

Ajudar a comprendre el món: el nou museu vol ser també, amb caràcter subsidiari i complementari, un museu de civilització, de les cultures del món o, si es vol, de l'experiència humana, i això en la mesura que vol inserir la història catalana dins d'un marc geogràfic molt més ample, sovint a escala europea i, excepcionalment, també a escala universal i, alhora, interessar-se per altres realitats històriques i culturals arreu del temps i de l'espai.

D'entrada, el fet d'abordar la prehistòria i la història antiga de l'actual territori de Catalunya ja l'obliguen i el predisposen a adoptar una visió i una perspectiva àmplies, que planegen sobre un àmbit geogràfic que, necessàriament, desborda les actuals fronteres catalanes i, successivament, pot abastar els territoris propers tant de la Mediterrània occidental com del continent europeu i, fins i tot, de més enllà.

D'altra banda, la pràctica d'una dialèctica local/global permet una millor comprensió i visibilització de la personalitat històrica i cultural catalana, dels trets específics que la individualitzen i, alhora, dels elements comuns que té amb altres pobles i nacions, especialment de l'entorn geogràfic i cultural més proper.

Finalment, l'obertura i l'interès per la història d'altres cultures i civilitzacions arreu del temps i de l'espai possibiliten que el nou museu esdevingui també una caixa de ressonància de l'activitat de recerca de nombrosos investigadors catalans en el camp tant de la història com de les altres ciències socials: és el que podem anomenar la "mirada catalana sobre el món", la contribució del nostre país al coneixement universal.

Un centre de recerca, conservació i difusió patrimonial amb vocació interdisciplinària

En l'exercici de la seva missió, el nou equipament es configura fonamentalment com un centre de recerca, conservació i difusió del

patrimoni arqueològic, històric i etnològic de Catalunya. Com a tal, té el mandat d'assumir les funcions següents:

- a) Conservar, augmentar, documentar i difondre les col·leccions de titularitat nacional, representatives de la història, el patrimoni i la cultura catalanes, que configuren el seu fons patrimonial i n'esdevinguin l'actiu més important.
- b) Desenvolupar, impulsar i col·laborar en recerques, exposicions i accions de divulgació que possibilitin un millor coneixement de la història, el patrimoni i la cultura catalanes, i això tant a escala nacional com internacional.

D'altra banda, com a museu que, de manera subsidiària i complementària, s'interessa també per l'experiència i la diversitat cultural humana, tot fent un èmfasi important en la dimensió mediterrània i europea, el museu pot també:

- c) Realitzar o col·laborar en recerques, exposicions i accions de divulgació que abordin altres realitats històriques i culturals arreu del temps i de l'espai, tot aportant-hi una mirada pròpia.
- d) En determinades condicions, definides per la política de col·leccions del museu, adquirir i conservar, amb finalitats d'estudi i exposició, objectes i documents provinents i representatius d'altres orígens geogràfics i culturals.

En conseqüència, la missió i el mandat del museu li atorguen totes les funcions tradicionalment pròpies d'aquesta mena d'institucions culturals: recerca, col·lecció, conservació, exposició, difusió i educació. Tanmateix, cal assenyalar que aquestes funcions no es conceben mai com a funcions independents i desconnectades, ans el contrari. En conseqüència, hi ha sempre una interdependència, un encadenament processual entre totes elles, la finalitat última del qual és sempre la restitució a la societat del patrimoni col·lectat i conservat i, per extensió, del coneixement constituït a l'entorn d'ell.

D'altra banda, més que una funció específica, l'activitat educativa esdevé una dimensió o un eix transversal que, en tot moment, ha d'inspirar, impregnar i emmarca les funcions d'exposició i de difusió desenvolupades per la nova institució.

A d'aquestes funcions tradicionals de tota funció museística, el Pla de Museus de la Conselleria de Cultura i Mitjans de Comunicació, n'hi afegeix una de nova: en tant que museu de titularitat, àmbit i vocació nacional, la nova institució ha de coordinar i donar suport als museus locals i territorials del país que s'hi vinculin. Aquesta vocació se servei arreu del país és tant forta i pregona, que, àdhuc, ha determinat la creació de sengles xarxes de museus d'etnologia, d'arqueologia i d'història molt abans que es col·loqui la primera pedra de l'edifici del nou museu.

Un equipament cultural viu i dinàmic, obert a tota la societat

La definició de museu aprovada per l'ICOM, que, fil per randa, adopta la Llei de museus de Catalunya de 1990, posa l'èmfasi a assenyalar la vocació de servei a la societat que ha de caracteritzar tot museu, declinant-la en la doble perspectiva de recurs per a la conservació i difusió del seu patrimoni cultural (i, per extensió, de la seva memòria col·lectiva), i per a la formació, l'aprenentatge, la delectació o el gaudi dels seus ciutadans i ciutadanes.

En conseqüència, com a institució de titularitat pública d'àmbit i vocació nacionals, el nou museu reconeix el conjunt de la ciutadania catalana com el primer i principal destinatari potencial de la seva activitat. Des d'aquesta perspectiva, el museu es configura com un servei públic de qualitat, obert a tots els ciutadans i ciutadanes del país, i aquesta condició ha d'inspirar i guiar tant la configuració dels seus equipaments i serveis com el disseny i la implementació dels

seus programes i activitats i, fins i tot, dels seus horaris d'obertura i de la seva política de preus.

D'altra banda, la condició de servei públic implica també que el museu ha de vetllar especialment per promoure i facilitar l'accés als seus programes i instal·lacions, tant a escala física com intel·lectual, a aquells segments i col·lectius socials més desfavorits, amb més baixos hàbits de consum cultural o amb qualsevol discapacitat física o psíquica que pugui dificultar-ho.

Sobre aquest horitzó o teló de fons perceptiu i irrenunciable, el museu ha de construir una política d'atracció i de fidelització de públic el més ampla i oberta possible. Per tal d'assolir aquest objectiu, dos instruments prenen una importància cabdal: d'una banda, el recurs constant als estudis i les avaluacions de públic com a eina per conèixer la tipologia, les necessitats, les expectatives i el grau de satisfacció dels seus usuaris reals i potencials (i per extensió també dels que podem qualificar com els seus "no públics"); de l'altra, el disseny i la implementació d'una oferta museogràfica i d'activitat cultural adaptada a aquesta diversitat d'usuaris potencials.

Així, seguint l'estela i aprofitant de l'experiència de nombrosos museus d'arreu del món amb objectius i principis d'actuació similars, el nou centre vol depassar l'imatge i les funcions tradicionals d'un museu, per assumir noves funcions lligades tant a la transmissió del saber i el debat científic i intel·lectual, com a l'expressió de la creativitat artística i a l'oci i gaudi de la ciutadania.

L'oferta expositiva del nou museu

En el nou museu nacional, la funció expositiva ha d'esdevenir el principal element d'atracció per als visitants i, alhora, el principal motor de tota l'activitat institucional. L'objectiu es convertir el nou equipament en un centre expositiu dinàmic i de referència, tant a ni-

vell nacional com internacional, capaç d'oferir una programació expositiva diversa, original i canviant, susceptible d'interessar i respondre als interessos, necessitats i expectatives del més ample ventall de públics possible. D'alguna manera, es pot dir que més que no pas a ser visitat, el museu aspira a ser freqüentat.

Per tal d'assolir aquest objectiu, el futur centre disposarà de tres grans exposicions de caràcter estable. La primera d'elles, i presumiblement la més gran, estarà dedicada a presentar una síntesi de la història de Catalunya des de la prehistòria fins al nostres dies. Al seu torn, la segona mostra abordarà el tema de la diversitat cultural humana, arreu del temps i de l'espai, en funció de les col·leccions potencialment disponibles. Pel que fa a la tercera exposició estable, el seu dispositiu museogràfic, amb un alt contingut audiovisual, servirà per acostar als visitants a la diversitat dels paisatges catalans, a partir d'una mirada construïda no únicament a partir de la història, l'arqueologia i la etnologia, sinó també de la geografia humana, l'ecologia natural i cultural i, fins i tot, la història de l'art i la literatura.

Les mostres estables seran evolutives i adaptables, és a dir, podran canviar en el temps, totalment o parcial, per tal d'integrar noves adquisicions, noves problemàtiques i punts de vista, noves tecnologies o noves estratègies museogràfiques, reactivant periòdicament la seva capacitat d'atreure públics. D'altra banda, compartiran també una pregona vocació divulgativa, en la mesura que oferiran una síntesi dels continguts essencials o més importants sobre les temàtiques que s'exposen i, sense perdre el rigor científic necessari, s'adreçaran a un ample ventall de públics, tot oferint nivells de lectura diversos. A més, el seu concepte museogràfic serà elaborat sempre per un equip de comissaris de caràcter i sensibilitats molts plurals, que integrarà prestigiosos especialistes en els temes abordats i, alhora, els diversos conservadors i conservadores de la institució, responsables de les seves col·leccions.

L'oferta expositiva del centre es completarà amb una important i dinàmica política d'exposicions temporals (com a mínim quatre mostres de presentació simultània, renovables cada tres o sis mesos). Aquestes exposicions tindran una temàtica, una superfície, una durada i uns llenguatges expositius molt diversos, amb l'objectiu d'oferir una imatge dinàmica i, en conseqüència, poder atreure el més ample ventall de públics possible. Moltes d'elles tindran també una dimensió virtual.

Els temes d'història i cultura catalanes n'esdevindran un dels principals eixos temàtics, però no pas l'únic. Així, el museu programarà també mostres dedicades a d'altres pobles i cultures del món, i, fins i tot, a temes d'abast universal. D'altra banda, les problemàtiques socials de més rabiosa actualitat, o els temes històrics en connexió amb les mateixes, constituïran també un criteri de programació. Finalment, el museu fomentarà també la producció de mostres que possibilitin el diàleg entre l'art i la història, posant els seus espais i recursos a disposició dels creadors contemporanis que treballin o vulguin treballar amb aquest objectiu.

A través d'aquestes mostres, el museu visualitzarà i restituirà a la societat el resultat de les seves polítiques de recerca i de col·lecció. D'altra banda, l'activitat museogràfica de la nova institució servirà també per fer arribar la seva acció arreu del país, tot adaptant algunes d'aquestes mostres per fer-les itinerants i posant-les a disposició dels museus i les institucions interessades d'arreu del país, en especial els pertanyents a les seves xarxes de museus vinculats.

Finalment, el museu comptarà també amb un espai museístic destinat i pensat especialment per al públic infantil, l'anomenat "museu del nen", i amb diversos "espais descoberta", o espai per a activitats d'educació no formal, amb una forta orientació participativa i grupal, oberts a totes les edats.

El patrimoni literari català en el si del nou museu: alguns eixos de reflexió

D'ençà un temps, s'està produint al nostre país un fenomen d'emergència de nous conceptes i camps d'actuació patrimonials, i, paral·lelament, de revalorització i de replantejament, en algunes ocasions tot eixamplant les seves fronteres, de conceptes i camps patrimonials que, si bé ja existien, no havien arribat a assolir mai una centralitat, o, si més no, una gran rellevància, en les polítiques públiques de patrimoni cultural. L'anomenat "patrimoni literari" n'és un d'ells.

Certament, tant a casa nostra com arreu del món, la consciència de l'existència, de l'interès i de la transcendència d'aquest patrimoni és relativament antiga, com palesen tants llegats documentals, lligats a la vida i obra de nombrosos escriptors i escriptores del país, conservats, al menys des de finals del segle XIX, en les seves biblioteques, arxius i museus, i, en menor mesura, els diversos museus i, sobretot, cases-museu dedicats a la seva memòria que s'han anant creant i obrint arreu del mateix.

Tanmateix, al menys dins les polítiques museístiques catalanes contemporànies, el patrimoni literari, o, si més no, la part del mateix que conformen els béns i institucions culturals suara esmentats, no ha assolit encara el mateix grau de consideració i, per extensió, d'inversió pública, de que gaudeixen altres àmbits o sectors patrimonials més consolidats i reconeguts, com ara el patrimoni artístic, el patrimoni arqueològic o el patrimoni monumental. Cal assenyalar, però, que aquesta posició i consideració subordinada o, si més no, secundària del patrimoni literari és pròpia també d'altres sectors patrimonials no tradicionals o, si es vol, de més recent conceptualització, com ara el patrimoni etnològic o el patrimoni industrial, són molt complexes.

Les raons d'aquesta situació són molt complexes. Per començar, es probable que al nostre país encara domini una concepció de patrimoni històric i cultural de visió i abast relativament limitats,

que, en bona mesura, pot relacionar-se amb els interessos i horitzons disciplinaris específics dels sectors i perfils professionals que, tradicionalment, han estat i són majoritaris en la gestió les institucions patrimonials del país, com ara els arqueòlegs i, sobretot, els historiadors de l'art. D'altra banda, com ja hem assenyalat, no cal oblidar tampoc que, a casa nostra, la cura, gestió i valorització del patrimoni literari ha estat tradicionalment i prioritària atribuïda a les biblioteques i als arxius. En última instància, i sense voler ser exhaustiu en l'anàlisi de les causes potencials d'aquesta situació, caldria esmentar també la manca de pes i de centralitat, per no dir d'interès, que, malauradament, la lectura i la literatura semblen tenir i ocupar en el si de la societat catalana contemporània.

En aquest context, i com a museu de societat, cal dir que el nou museu d'història, arqueologia i etnologia de Catalunya vol assumir i vehicular un concepte ample i obert del patrimoni: així, en el pla teòric, res del que té a veure amb la vida dels homes i de les dones en societat li ha de ser estrany. Des d'aquest punt de vista, doncs, el museu s'ha d'interessar tant pels temes, conceptes, objectes i pràctiques que configuren els sectors més tradicionals o convencionals del patrimoni històric i cultural, com per aquells béns culturals integrats dins dels qualificats com a "nous patrimonis" o, si més no, com a "patrimonis revisitats", entre ells el patrimoni literari.

Així, dins la nina russa del patrimoni històric i cultural català, el patrimoni literari, i, en conseqüència, totes les seves expressions materials i immaterials possibles (obres, objectes personals, espais de treball i vida, paisatges de referència d'escriptors i escriptores catalanes, i, potser moltes altres coses vinculades a ells), haurien d'interessar sense recança a la nova institució nacional, i, en conseqüència, trobar-hi un espai en les seves polítiques i programes, tant de recerca com de col·lecció, difusió, i exposició.

Tanmateix, un concepte de patrimoni tant ample i obert com la que el nou museu vehicula, comporta per aquest un greu perill

de “bulímia museística”, i, en conseqüència, d'incoherència o d'ino-perància, quan no de concurrència i, fins i tot, d'enfrontament amb d'altres museus o institucions patrimonials del país amb missions i àmbits temàtics propers o similars, tant d'àmbit nacional com territorial i local.

Dit d'una altra manera, tot el que podria ser col·leccionat i exposat no pot ser-ho, no per que no sigui patrimonialment rellevant, sinó per que tota acció patrimonial exigeix i posa en solfa uns recursos tècnics, econòmics i humans determinats, que, sovint, són limitats, i, d'altra banda, per que possiblement ja existeixin d'altres institucions que s'atorguen i volen assumir responsabilitats en la conservació i valorització d'un determinat sector del patrimoni.

Sense suposar-ne la solució definitiva a aquest problema (solució que probablement no existeix), l'aplicació de dos principis o mètodes de treball pregonament interconnectats pot constituir un antídote, més o menys eficaç, per no caure en la bulímia museològica abans esmentada, o, si més no, per reduir-ne l'impacte negatiu en l'activitat i en els pressupostos del museu: d'una banda, el principi de la interdependència de funcions museístiques; de l'altra, el de l'acció concertada.

D'aquest dos principis, el primer implica que el museu no desenvolupi mai cap acció o programa de col·lecció que no s'hagi planificat prèviament, i, a més, que no vagi acompanyat del corresponent programa de recerca, documentació, difusió, i a l'inrevés. D'altra banda, i dins el marc genèric que estableix la missió del museu, la definició d'aquest programa d'actuació, i en especial a nivell d'adquisició de col·leccions, està estretament condicionada tant per la natura i l'abast de les col·leccions inicialment disponibles, com per l'abast temàtic i cronològic del discurs que es vol vehicular a través de les seves exposicions permanents.

En quan al segon principi, el criteri a seguir és el d'impulsar un treball continu i generós de coordinació i concertació amb altres mu-

seus i institucions potencialment concurrents. Així, per exemple, en el cas que ens ocupa del patrimoni literari català, aquesta concertació implicaria necessàriament la recerca per part del nou museu d'un consens i, per extensió, l'establiment d'un programa d'acció comú, amb un ample ventall d'institucions amb vocació i responsabilitats patrimonials, des de l'Arxiu Nacional de Catalunya fins a la Biblioteca de Catalunya, passant pels nombrosos museus i arxius locals i comarcals, i, sobretot, per les diverses cases-museu d'escriptors i escriptores que hi ha arreu del país. I, probablement, per a ser més efectiva, aquesta acció concertada s'hauria d'emmarcar dins d'una política nacional de documentació, conservació, difusió i exposició del patrimoni literari català.

En conseqüència, potencialment capacitat i legitimat per fer-ho, i malgrat ser l'últim arribat en el camp de la recerca, conservació i difusió del patrimoni literari, el nou museu nacional d'història, arqueologia i etnologia de Catalunya haurà de definir les seves responsabilitats i objectius en aquest sector des d'una perspectiva i una posició de complementarietat i subsidiarietat respecte els museus i institucions suara esmentades.

Certament, el que acabem d'exposar no implica de cap manera que, si més no, el nou equipament no dediqui un lloc preferent a la literatura catalana en la seva política d'exposicions, ans el contrari: al marge de les exposicions temporals i dels actes de difusió de temàtica literària que es puguin organitzar, la gran mostra estable del futur museu dedicada a presentar una síntesi de l'història de Catalunya a través del temps, haurà de dedicar, dins els àmbits cronològics respectius, un espai preferent a la vida i l'obra del seus més reconeguts escriptors i escriptores, incorporant, si s'escau, béns culturals originals que les il·lustrin.

Finalment, i amb el mateix esperit i objectiu, cal recordar que una de les funcions del nou museu serà donar suport tècnic i coordinar els diversos museus locals i comarcals vinculats al mateix a través

de les diferents xarxes temàtiques actualment existents, o, si s'escau, que es puguin ampliar o crear de bell nou en el futur. En la mesura en que aquests museus atorguin també un lloc al patrimoni literari català en els seus programes d'actuació, el nou museu nacional podrà també contribuir, si més no d'una manera indirecta, a la seva merescuda i necessària conservació i valorització, i, en definitiva, a la seva restitució a la societat, que és l'últim i més noble objectiu del treball patrimonial.

A la recerca d'un model europeu de xarxes de patrimoni literari¹

CARLOTA TORRENTS

Aquest és el resum de l'informe "El Patrimoni literari a Europa" encarregat per la Institució de les Lletres Catalanes i presentat en el marc del III Seminari de Patrimoni Literari. El document original que ocupa més de cent pàgines s'ha reduït aquí a mitja dotzena. Hi falten, és clar, molts projectes analitzats en el document així com descripcions il·lustratives d'exemples i models que s'han trobat i dels quals només es n'indica l'adreça. Els països analitzats són Alemanya, Anglaterra, França, Itàlia, Països Baixos, Dinamarca, Irlanda, Suècia, Noruega, Àustria, Portugal. En aquestes pàgines que segueixen només hi ha els casos i els països més destacables pel cas que ens ocupa. Tanmateix als Països Baixos (que aquí no en surt cap exemple) és un país que gaudeix d'un gran programa de foment de la Lectura enfocada, principalment, als més petits.

S'han trobat models globals governamentals i iniciatives privades singulars. Entre un extrem i altre, iniciatives petites, grans, amb més voluntat que eficàcia o amb molta imaginació.

Al final s'ha optat per quatre models que englobarien els diferents sistemes d'organització del Patrimoni Literari analitzat.

(Una digressió: el sintagma Patrimoni Literari no és habitual a Europa, on es tendeix a parlar només de Patrimoni o de Patrimoni cultural).

¹ Aquest informe es va tancar a data de 2 de novembre de 2007.

1. El model francès, o el model institucional
2. El model alemany o el model mixt entre privat i institucional
3. El model italià, o la iniciativa privada
4. El model anglès o l'intent de mantenir la llibertat dins d'un ordre
5. Els no models o les iniciatives més interessants trobades a Internet.

1. El model francès, o model institucional

Federation des maisons d'écrivains

A França el patrimoni literari està molt ben organitzat. La iniciativa institucional des del Ministeri de Cultura ha dut la iniciativa amb la Federation des maisons d'écrivains (<http://www.litterature-lieux.com/>). La política de la FME és no excloure cap casa d'escriptor encara que sigui una iniciativa privada. Així, la base de dades és molt completa (potser poc actualitzada) i la informació arriba a tothom.

D'entrada el nom del web i el de la Fundació no són el mateix, quan semblaria el més lògic, i que sigui així no és gratuït. Així, a la definició quan expliquen què són fan tres distincions. Què és la casa d'un escriptor? Què és un lloc literari? I Què és el Patrimoni literari.

Què són?

Qu'est-ce qu'une maison d'écrivain ?

Une maison où est né, où a vécu plus ou moins longtemps, où a écrit un auteur; ce n'est pas forcément sa maison natale, ni celle où il a passé la majeure partie de sa vie, beaucoup d'écrivains ayant été d'incessants voyageurs.

Qu'est-ce qu'un lieu littéraire ?

Une maison d'écrivain, un lieu fictionnel nommé ou inventé par l'auteur et situé dans un pays réel, un lieu de vie tem-

poraire qui a compté dans l'œuvre d'un écrivain, un lieu où sont conservés des manuscrits littéraires et des livres possédés par l'auteur, un musée littéraire évoquant la mémoire et l'œuvre d'un écrivain.

Qu'est-ce qu'un patrimoine littéraire ?

Les manuscrits, travaux préparatoires, notes et correspondances (envoyées et reçues), épreuves corrigées, éditions originales d'un auteur forment son patrimoine littéraire.

Des del directori de les cases museu es pot distingir amb una petita icona qui forma part de la Fédération i qui no, de manera que l usuari té a mà tot el registre (<http://www.litterature-lieux.com/portail.php>)

Totes les cases associades a la Fédération tenen el propi caràcter i són independents quant a organització, activitats, política d'espais i fins i tot de la memòria. La pàgina web respon més al caràcter de l'escriptor que no pas a un disseny preestablert, encara que en alguns casos siguin encara molt poc dinàmiques.

Hi ha exemples molt diferents, des dels que formen part de la Fédération (la casa de Descartes <http://www.ville-descartes.fr/> o la de Jules Verne: <http://www.jules-verne.net>) als que no (Margarite Yourcenar <http://www.chz.com/museeyourcenar>, cas independent de la Fédération). Altres que tampoc en formen part però que a més són singulars:

Terres d'écrivains (<http://www.terresdecrivains.com>)

El seu objectiu és: «*promouvoir la littérature et l'écriture, en particulier en apportant une meilleure connaissance sur les écrivains et les auteurs, sur leurs œuvres, sur leur vie et les lieux qu'ils ont marqués par leur présence ou leur imagination*» (extret de l'article 2 dels estatuts).

És una pàgina on ofereixen en línia tota mena d'itineraris per ciutats franceses, temàtics o no. D'un sol escriptor o més d'un, d'un

café, d'un hotel, d'un jardí... espais amb els quals s'ha relacionat un escriptor.

El cas Voltaire

Amb tres espais relativament interrelacionats i tots interessants i complementaris:

- Voltaire al Chateau Cirey (a Haute-Marne): www.visitvoltaire.com/index.html
 - Voltaire a Ferney (on la ciutat viu volcada en la figura i són tres webs diferents):
 - <http://fondation-voltaire.net/>
 - <http://societe-voltaire.org/>
 - <http://www.ferneyvoltaire.net/en/index.php>.També sobre Ferney hi ha un petit apartat en una interessant pàgina que pels interessats en arquitectura val la pena visitar: <http://www.astoft.co.uk/ferney.htm>
 - Voltaire au Délices: http://www.ville-ge.ch/bge/imv/voltaire_delices/voltaire.html
- La Fundació Voltaire a la Universitat d'Oxford: http://www.voltaire.ox.ac.uk/www_vf/default.ssi

2. El model alemany o model mixt entre privat i institucional

A Alemanya el patrimoni literari està molt ben estructurat, però si intentes buscar alguna casa en concret no ho posen fàcil. No tradueixen les pàgines de portals petits, però, sobretot, no tradueixen els grans portals que concentren tota la informació:

- a) www.alg.de: sigles de l'arbeitsgemeinschaft Literarischer Gesellschaften und Gedenkstätten (www.alg.de): L'ALG és una

entitat coordinadora de 209 societats, museus i monuments literaris. A més, és una plataforma per a l'intercanvi d'informació, gestiona el contacte entre totes les parts interessades i representa els seus integrants en públic.

- b) www.literaturlandschaften.de i www.deutsche-literaturlandschaften.de: Darrere aquest nom hi ha un segell editorial. Des de 1992, cada any treu una publicació que recull espais d'Alemanya que tenen alguna relació, per petita que sigui, amb algun escriptor o escriptora en llengua alemanya, o amb alguna de les seves obres.
- c) www.literaturhaeuser.de: Literaturhaeuser (cases literàries) és un espai virtual que engloba vuit cases literàries físiques repartides pel territori alemany i Àustria. El portal informa sobre els esdeveniments literaris a Alemanya i Àustria. Es defineix ell mateix com a «punt de trobada d'escriptors, editors, traductors, lectors, llibreters, creadors culturals, periodistes i el públic en general interessat en la literatura per a dialogar i bescanviar interessos».

Per ells patrimoni ho és tot i bon exemple d'això són el que ells anomenen paisatges literaris. El mapa dels paisatges literaris, on trobem indicats des de la casa de Goethe fins a una placa commemorativa passant pel lloc d'encontre d alguns escriptors. (<http://www.deutsche-literaturlandschaften.de>)

3. El model italià o la iniciativa privada

I Parchi Letterari

El model d'iniciativa privada sense finalitat de lucre <http://www.parchiletterari.com/>

Críteris:

- Una unitat global de totes les cases o espais.
- Cal restaurar el mínim però necessari.
- Cal no canviar mai la llengua de l'escriptor i fer-la arribar al públic de la millor manera.
- El paisatge propi cal cuidar-lo i estimar-lo.
- Que els programes no han de ser massa ambiciosos per ser bons.
- És millor abans fer una lectura a l'espai que no pas moltes reunions d'experts.
- A la llarga cal autofinançar-se.
- Cada soci paga 2.500 € l'any.

Altres propostes:

Parchi Letterari di Sicilia: (<http://www.sicilyontour.com/index.htm/>): Una proposta sense ambició, que no enganya i molt pràctica de cara al turista.

O bé les cases-museus del Ministeri o d'altres institucions:

www.casacarducci.it/htm/home.htm

www.casadigoethe.it

www.keats-shelley-house.org

4. El model anglès o l'intent de mantenir la llibertat dins d'un ordre

- A Anglaterra hi ha molt patrimoni literari i molt d'interès.
- El model individual de cases-museu és molt variat.
- Les societats literàries al voltant d'un escriptor mantenen un paper actiu en la difusió permanent dels autors. No sempre vinculades a les cases-museu però en la gran majoria hi mantenen relació.

- Els clubs o cercles d'amics. Organitzacions menys acadèmiques i més populars, encara que no per això menys importants en la xarxa de manteniment de la figura d'un autor.
- Normalment hi ha una bona xarxa de *links*.
- En totes les cases museu s'hi poden adquirir (en la majoria a través d'Internet) un vast catàleg de *souvenirs* que van des de la clàssica postal a les més originals tovalles de *tweed* escocès. A Anglaterra hi ha massa patrimoni perquè sigui subvencionat al 100%, i conscients d'això les cases-museu busquen alternatives ben originals: des de llogar la casa a tercers (per presentacions de llibres o per casaments) fins a fer visites nocturnes especials.
- Han creat un xarxa: www.lithouses.org
- Serveix d'aglutinador
- No hi ha estatuts
- No hi ha obligacions
- Una quota de 10£

Alguns exemples:

Les cases de la National Trust. La Fundació sense finalitat de lucre compta entre una de les seves múltiples tasques la de preservar el patrimoni. Per això compten amb algunes de les cases dels escriptors anglesos de més renom. No obstant això, les cases mantenen una certa independència organitzativa unes de les altres.

Thomas Hardy. Casa del seu naixement:

<http://www.nationaltrust.org.uk/main/w-vh/w-visits/w-findaplace/whardyscottage.htm>

I casa on va viure: <http://www.nationaltrust.org.uk/main/w-vh/w-visits/w-findaplace/w-maxgate.htm>

Rudyard Kipling:

<http://www.nationaltrust.org.uk/main/w-vh/w-visits/w-findaplace/w-batemans.htm>

Beatrix Potter

<http://www.nationaltrust.org.uk/main/w-vh/w-visits/w-findaplace/w-hilltop.htm>

Georges B. Shaw:

<http://www.nationaltrust.org.uk/main/w-vh/w-visits/w-findaplace/w-hawscorner.htm>

Wordsworth:

<http://www.nationaltrust.org.uk/main/w-vh/w-visits/w-indaplace/wwordsworthhouse>.

Virginia Woolf:

<http://www.nationaltrust.org.uk/main/w-vh/w-visits/w-findaplace/w-monkshouse/>

Un altre cas significatiu és el de l'escriptor Charles Dickens: d'una banda compta amb una de les cases-museu més ben organitzades: www.dickensmuseum.com i de l'altra, del recent parc temàtic sobre Dickens <http://www.dickensworld.co.uk>, dedicat al públic infantil amb recreació del Londres de Dickens.

El patrimoni dispers de William Shakespeare

Malauradament el nom de Shakespeare és massa atractiu perquè els anglesos l'hagin pogut salvar de caure en l'ús i abús de les pàgines web comercials. Per això Shakespeare té el seu nom atribuït a Bed&Breakfast (com Dante, o Keats o Petraca...), o a qualsevol espai residencial o com Petraca que també li han pres el nom...

La iniciativa: <http://houses.shakespeare.org.uk> que engloba les cinc cases on Shakespeare ha sorgit de la Shakespeare Birthplace Trust: <http://www.shakespeare.org.uk/content/view/41/41/> que intenta unificar les 5 cases d'on es té constància que hi va viure l'escriptor. És una fundació sense finalitat de lucre. Les cases de Shakespeare formen part de la LitHouses.org.

Altres cases. Alguns dels exemples a continuació formen part de les LitHouses, d'altres són cases que han tirat endavant per iniciativa de la Societat de l'escriptor, l'ajuntament, l'associació d'amics o de l'Arts Council.

Altres escriptors amb més d'una casa

Hi ha uns quants escriptors anglesos que com Andersen o Goethe no van parar mai quiets. En la insistència britànica de salvar el patrimoni literari es produeixen casos com el de Johnson, Austen, Burns o Wordsworth. En alguns casos, encara que sense fer-se la competència oberta, s'ignoren unes de les altres.

Tres exemples entre molts d'altres.

Jane Austen:

<http://www.chawton.org> (segurament la iniciativa que millor fa els honors a l'escriptora i potser el projecte més interessant que aquí ens ocupa).

<http://www.jane-austens-house-museum.org.uk/>

<http://www.janeausten.co.uk/index.ihtml>

<http://www.astoft.co.uk/austen/index.htm>

Virginia Woolf:

<http://www.charleston.org.uk/> La casa dels artistes de Bloomsbury llogada per A. Bell.

<http://www.nationaltrust.org.uk/main/w-vh/w-visits/w-findaplace/w-monkshouse/> la casa de les afores de la ciutat de la National Trust on Woolf desconnectava.

<http://hubcap.clemson.edu/~sparks/TVSeminar/dallwalkmap.html> Unes rutes londinenques pensant amb *Mrs. Dalloway*.

<http://www.tate.org.uk/archive/journeys/bloomsburyhtml/>
Un bon document sobre els de Bloomsbury

Wordsworth:

<http://www.wordsworthhouse.org.uk>;

<http://www.nationaltrust.org.uk/main/w-vh/w-visits/w-findaplace/w-wordsworthhouse.htm>

http://www.wordsworthlakes.co.uk/Wordsworths_Lake_District_Lover.htm

Samuel Johnson:

És l'exemple dels que demostra una voluntat d'intercomunicació entre les cases d'escriptors:

La Casa de naixement de S. Johnson: <http://www.lichfield.gov.uk/sjmmuseum/>

La casa S. Johnson a Londres: <http://www.drjohnsonshouse.org/>

La societat anglesa de S. Johnson: <http://www.lichfieldrambler.co.uk/>. A més de l'americana, l'australiana i la del centre dels Estats Units

La Col·lecció Johnson a la Biblioteca de Birmingham:

<http://www.birmingham.gov.uk/artslibrary.bcc>

La pàgina del Tercer Centenari del naixement de Salumen Johnson 2009: <http://www.johnson2009.org/>

5. Els no model o les iniciatives més interessants d'internet des dels països més petits

Noruega: El Cas Ibsen

www.ibsen.net és el macroweb que acull i centralitza tot allò que gravita al voltant de la figura d'aquest escriptor: informació sobre la vida i obra (divulgativa i científica), activitats i esdeveniments, un calendari actualitzat a diari de les representacions de les seves obres arreu del món, un fòrum, un concurs de preguntes o notícies procedents de diversos mitjans arreu, per exemple.

1)



The screenshot shows the website 'ibsen.net' with a search bar and a calendar of performances. The search bar is labeled 'Notícies i anuncis d'activitats d'Ibsen'. The calendar is labeled 'Es poden buscar tots els espectacles arreu del món de les representacions d'Ibsen'. The calendar shows dates and titles of performances, such as '12.01.2012' and '13.01.2012'.

3 idiomes: suec, alemany i anglès

Es poden buscar tots els espectacles arreu del món de les representacions d'Ibsen

Calendari dia a dia dels espectacles

2) La informació sobre vida i obra és molt completa. Només s'ha d'entrar en cada una dels apartats per comprovar-ho. No tots són en anglès.

Però hi ha des d'obra pròpia a obra d'investigadors, biògrafs, etc. També hi ha tota una font important dels textos d'Ibsen en noruec. Com que Ibsen està exempt de drets d'autor, www.Ibsen.net ha penjat tota l'obra a la xarxa.

3) Diversos centres:

– **Centre for Ibsen Studies (Senter for Ibsen-Studier)**: Centre d'estudis dedicat a impulsar i coordinar la investigació nacional i internacional entorn de l'obra d'Ibsen.: <http://www.hf.uio.no/ibsensenteret/>

– **Ibsens writings (Henrik Ibsens skrifter)**: Nova edició crítica i comentada de l'obra completa d'Ibsen. Finançat pel Ministeri de Recerca i Investigació en col·laboració amb diverses universitats i centres d'estudis superiors. www.ibsen.uio.no

- **The Ibsen s Bibliography (Den internasjonale Ibsensbibliografen):** És una base de dades de tota la bibliografia de i sobre l'obra i la figura d'Ibsen amb 20.000 entrades i disponible a internet. La informació comprèn material en format de llibres, capítols, articles, dvd, videos o audio. Web: www.nb.no/baser/ibsen. De fet és un accés directe del web de la **Biblioteca Nacional de Noruega (The National Library of Norway):** la institució que compta amb la col·lecció més gran del món de material sobre Ibsen Recordem que www.ibsen.net té la seu editorial en els espais de la Biblioteca Nacional.
- **Skien the town of Ibsen s birth:** les activitats organitzades per la casa museu de Skien amb un enfocament cap als infants i els joves ja que Ibsen hi va passar la infantesa. www.henrikibsen.no
- **Ministeri d Afers Exteriors:** el 2006 va crear un portal d'internet per a 91 països en 18 llengües per difondre l'obra d'Ibsen. Va ser una iniciativa del Ministeri en col·laboració amb el comitè encarregat d'organitzar l'any Ibsen el 2006 (iniciativa impulsada i coordinada per Ibsen.net).
- **Ibsen UK 2006:** és una iniciativa d'Anderson Jones Associates per celebrar el centenari de la mort d'Ibsen el 2006. www.ibsenuk2006.com/
- **Ibsen stiftelse (Ibsen Foundation):** És una fundació privada, independent i sense ànim de lucre fundada el 2002 amb finançament privat dedicada a promoure l'obra d'Ibsen des de la vessant de les arts plàstiques, la dansa o els llibres d'art. www.ibsen-foundation.org

Les cases d'Ibsen:

El museu de Skien Situat al mas on va viure dels 8 als 15 anys als afores de Skien. (més info a www.ibsen.net)

El museu de Grimstad: Situat a la casa on va viure els anys de joventut quan treballava d'ajudant de farmacèutic. El museu, obert el 1916, és la primera casa museu d'Ibsen a Noruega. <http://www.gbm.no/>

La casa d'Oslo: És la casa museu més gran, i per la seva situació, la més visitada. Situada al pis on va viure els darrers anys de la seva vida. <http://www.ibsenmuseet.no/>

Dinamarca. Hans Christian Andersen, un món a part

Odense City Museums: <http://museum.odense.dk/>

Més que un museu són molts i diversos espais culturals, lúdics i de difusió de la cultura danesa. Un petit complex museístic i cultural.

El complex compta amb espais força diferents l'un de l'altre:

- Els 4 espais Andersen (El museu Andersen, la casa de naixement d'Andersen, l'apartament a Copenhague, l'espai digital de Nyhavn).
- La magna obra de digitalització de l'obra d Andersen (contes, dibuixos, retallables, música, etc).
- La casa-museu del compositor Carl Nielsen.
- El museu a l'aire lliure del Poble de Funnen (reproducció d'un poble d'una època que bé podria ser la d Andersen, amb cases del XVII-XIX).
- El museu d'art de Funnen.
- El museu Møntergården d'història cultural local.
- La digitalització de tot això. La possibilitat de visitar-ho pràcticament tot des del punt de vista digital (des de tots les cases de Funnen, fins una visita virtual pel poble d'Andersen quan era petit passant per la biblioteca multilingüe del museu Andersen).

Es prioritza la família i el turista com a visitant, però s'intenta fer una tasca de difusió i d'investigació sobre Andersen.

H. C. Andersen Center http://www.andersen.sdu.dk/center/index_e.html

El centre, fundat el 1988, es troba sota Institute of Literature, Media and Cultural Studies i a la vegada sota la Facultat d Humanitats de la Universitat de Southern Denmark.

A Dinamarca també cal destacar la casa de l'escriptora Karen Blixen, que abans de ser museu va ser cedida en vida de l'autora per a les reunions de l'Acadèmia de la Llengua i literatura daneses. <http://www.karen-blixen.dk/engelsk/museer.html>

Suècia

– El cas Selma Lagerlöf

La Societat Lagerlöf: <http://www.selmalagerlof.org/>

La casa de Mårbacka: http://www.marbacka.s.se/engelska/e_index.htm

La Fundació Lagerlöf: <http://www.kulturveckanisunne.se/>

El Dalarnas Museet on hi ha reconstruïts la seva biblioteca i l'estudi: <http://www.dalarnasmuseum.se/>

– El cas Astrid Lindgren o el patrimoni literari dels infants

El cas de Lindgren és ben divers. Hi ha una mica de cada: espais lúdics pels nens sobretot, un espai pels adults i la investigació, un premi Lindgren creat pel govern suec i una pàgina global i internacional. Però cap d'ells està interrelacionat.

Els dos espais infantils són purament comercials encara que amb vocació formativa.

1) El món d Astrid Lingren: <http://www.alv.se/index-eng.asp>

Un espai on els nens poden trobar la majoria d'històries i personatges creats per l'autora. Durant prop de 4 mesos s'hi representen obres i hi ha entreteniment lúdic tot el dia. No he sabut trobar ni tallers, ni lectures en veu alta. Funciona només a l'estiu. Gestionat per l'ajuntament de Vimmerby i auto-financiat: entrades, hotel i restaurants.

2) Junibacken: <http://www.junibacken.se/default.asp?id=1234>
Es va inaugurar el 1996, amb presència de família reial sueca. Segons el web reben al voltant de 300,000 visitants l'any i és molt popular entre els suecs. L'escriptora, Astrid Lindgren, que va viure la construcció de Junibacken no va voler que fos un centre dedicat només a les seves creacions, i per això hi ha representats diversos personatges de la literatura infantil escandinava. Obert tot l'any.

3) The Astrid Lindgren Memorial'award: http://www.alma.se/default_a.aspx?id=247&epslanguage=EN

Premi literari atorgat pel govern suec. Creat l'any de la seva mort en memòria.

4) Astrid Lindgrens Näs. <http://www.alg.se/>

El darrer espai creat dedicat a Lindgren. Creat el juny de 2007. S'hi pot visitar la casa on Lindgren va viure un temps. Hi ha també un Centre d'investigació els objectius del qual són: Treballar sobre la literatura infantil; ampliar i mantenir la biblioteca formada per obres de Lindgren en més de 90 llengües, i un ampli arxiu de l'escriptora; potenciar la creació d'obres sobre Lindgren. També hi ha un Pavelló per a exposicions temporals relacionades amb Lindgren, o la literatura infantil, pedagogia, democràcia i tot allò que interessava a l'escriptora.

5) http://www.vimmerbyturistbyra.se/sv/astrid_lindgren.asp

Una altra de les cases de Lindgren convertida també en museu.

Mediació cultural i rigor científic

FRANCESC XAVIER HERNÀNDEZ CARDONA

Director general de Recerca i Catedràtic de Didàctica de les Ciències Socials. Universitat de Barcelona

El coneixement científic, disciplinari o cultural adquireix, en un sentit ampli, plena significació en tant que es socialitza, és a dir, que arriba a les persones i contribueix a la millora de les estructures productives, el confort i la seguretat en les formes de vida o l'enriquiment de l'intel·lecte. Podríem dir que la *mediació cultural* és un procés de transferència de coneixement que es tipifica per comunicar i fer comprensibles, a diversos horitzons destinataris, sabers i coneixements sobre determinats objectes d'estudi, obtinguts o generats per ciències o disciplines. La mediació cultural és, doncs, i de manera bàsica, un procés de comunicació, que «media» entre un saber elaborat en clau científica o disciplinària i, per tant, rigorós, i un saber comprensible i assequible a persones, i que ha de ser, també, per definició, «rigorós». En aquest sentit, la mediació implica components de didàctica, que al capdavant és una disciplina científica; mai no de vulgarització, atès que aquesta no implica ni qualitat ni rigor. No cal ni dir que la mediació cultural és especialment rellevant en el context de la revolució postindustrial, o si es prefereix, de la societat del coneixement. En l'actual context de desenvolupament postindustrial, el coneixement i els sabers han deixat de ser un privilegi exclusiu de la burgesia. El progrés tecnocientífic, dels mitjans de comunicació, i la petita gran revolució de la xarxa han propiciat, entre altres, una democratització de l'accés al coneixement. En la nostra societat, més que en cap altra anterior, les persones tenen possibilitats d'accedir

a sabers, informacions o coneixements de tota mena. Això implica un gir copernicà de conseqüències encara difícilment imaginables. Doncs bé, en aquest context de riquesa d'informació, la mediació, construir sabers comprensibles, assoleix una centralitat determinant. És important el que coneix la comunitat científica, però esdevé cada cop més rellevant la socialització d'aquest coneixement i el seu impacte en l'opinió pública. En la nova època el coneixement té un valor en funció de l'aplicació, però també el té per si mateix, ja que per als humans té interès tot allò que implica o ha implicat als humans.

En aquesta perspectiva, el coneixement i la mediació del coneixement es converteixen, també, en un afer de mercat. Hi ha més consum que mai de cultura i els mediadors amb capacitat i èxit de socialització poden afavorir la promoció dels més diversos productes, inclosos els culturals, a partir dels més variats formats, siguin idees, novel·les, reportatges, museus o viatges de turisme cultural.

La salut cultural d'una comunitat rau, en bona part, en el fet que hi hagi una comunitat de mediadors, culturals, amb criteris i qualitat científica, que siguin capaços de socialitzar, amb rigor, el coneixement. Aquest és, sense dubte, un dèficit que afecta no poques societats, entre elles la catalana que, a hores d'ara, no valora de manera suficient la promoció del desenvolupament cultural. La cultura entesa com a conjunt de sabers, coneixements, mètodes i conceptes que es perpetuen, amb l'enriquiment, desplegaments i complements oportuns a les següents generacions, és allò determinant en la tipificació d'una societat. La cultura és, o hauria de ser, important arreu, i més en països com el nostre –un país en el qual allò que caracteritza la nació és precisament la seva component cultural. La nació catalana és, en definitiva, una formació cultural construïda a partir d'herències de civilitzacions diverses. Catalunya ha patit sacsejades fortes, talls tan brutals com la guerra civil del 1936-1939, la postguerra, les continuades onades migratòries, etc.; seria lògic que fes una aposta per la cultura pròpia d'una manera decidida, i que les herències de civilit-

zació es mimessin i es despleguessin. Per dir-ho d'una altra manera, en un país amb una problemàtica nacionalitària complexa, sotmès a una contínua agressió i pressió per part de l'estat-nació espanyol i francès, la cultura i la formació cultural, i per tant també la mediació cultural, hauria de ser una prioritat política, simplement per ajudar a garantir la supervivència d'una nació, és a dir, una formació social-cultural, en declivi o amenaçada.

M'abstindré de comentar a fons les darreres polítiques científiques i culturals dels governs catalans, però si hom pensa en els darrers consellers de cultura o en els directors generals pertinents, s'arriba fàcilment a la conclusió que Catalunya pateix un problema greu en aquest camp. Fora lògic que la gent que assumeix responsabilitats polítiques en cultura tingués una mínima formació tècnica o professional, i és evident que això no ha estat així. Normalment, el que demanes dels tècnics –i entenc que el polític ha de ser, abans de res, tècnic– és que siguin gent que ha fet quelcom, i amb més significació si la responsabilitat es important: –Ha escrit alguna cosa, vostè? Ha destacat per alguna cosa? Té alguna experiència sobre això o això altre? Com a gestor, com a creador cultural? En els darrers decennis això no ha estat així i la política cultural, si és que ha existit, que jo crec que no, ha estat gestionada per analfabets o gent amb poca capacitat. I aquest és un problema de la Generalitat, però no únicament; sovint, altres administracions com els ajuntaments de les grans ciutats, com ara Barcelona, o les diputacions han desenvolupat igualment una antipolítica cultural. Això es nota encara més en un país que ha estat tan brutalment castigat com el nostre.

La minorització de les inversions en cultura ha contrastat amb altres prioritats de l'administració que ha seguit l'estel que va obrir l'estraperlo i que ha fet bandera del seguidisme de l'especulació. El nostre és un país que ha estat molt dominat per la pedra, i no em refereixo a la sensibilitat arqueològica. Quan dic per la pedra vull dir per l'impuls de l'especulació, per l'impuls urbanístic sense fre i contí-

nuament realimentat. Podeu mirar la muralla que hi ha tot al llarg de la costa. No és casualitat i és un model insostenible que continua i es justifica en un creixent imparable. Bona part de la nostra política ha estat pedra, pedra i pedra, o ciment si ho preferiu. Penseu que asfaltar un carrer pot costar fàcilment els deu, vint, trenta milions d'euros. Calculeu quants poetes, grups de música podríeu ajudar amb vint o trenta milions d'euros. En aquest context no és casualitat l'ascens d'arquitectes i urbanistes, han crescut a l'escalf de l'especulació sense fre. S'han convertit fins i tot en els intel·lectuals i pensadors paradigmàtics de la nostra societat. Són els arquitectes, els nous xamans, els qui sovint decideixen la política cultural del país i pontifiquen sobre com ha de ser una exposició, un museu o un equipament cultural.

El miratge urbanístic ho engoleix tot i, fins i tot, quan hom pensa en termes de potenciar la cultura o el patrimoni acostuma a predominar, a l'administració, l'imaginari que el que cal és que un arquitecte de moda ens apanyi algun aixopluc, com més contrastat o agressiu millor, o que malbarati, amb alguna insensatesa, un monument o una ruïna. Els diners i les inversions no ho són tot, però són importants. El nostre poble, vençut tantes vegades té, precisament, la moral d'un poble vençut. Penseu que hi ha qui diu que el pessimisme, la manca d'esperances i la domesticació de la nostra gent no és aliena al fet de tenir la natalitat més baixa del món. Les nostres condicions i les predisposicions no són òptimes, certament, però això s'agreuja encara més amb l'auto-odi i, com he assenyalat, per la falta d'inversions. Hi ha coses de difícil solució, però les inversions en cultura podrien ser objectius abastables.

Les nostres manifestacions culturals, em refereixo a les catalanes, no són objecte d'inversió i, per tant, no se'n té cura; no ha d'estranyar, llavors, que la nostra cultura no sigui competitiva, ni a l'exterior ni al propi territori. En què som competitius a nivell cultural? Què fem amb nivell internacional? Què és el que exportem? Música? Teatre? Literatura? Arts Plàstiques? Ni tan sols exportem arquitectura

de qualitat. Potser l'única manifestació de la nostra cultura que és coneguda arreu és la futbolística si és que admetem que l'esport de masses és una manifestació cultural: arreu del món saben què és el Barça... Però, quina política hi ha de suport i de foment de la cultura? Quina és la política de mediació? Lògicament m'estic referint a la cultura catalana i en català. Venim d'una herència molt precària, i estem en una situació de feblesa i en una situació de competència molt difícil, respecte a d'altres cultures que ens disputen l'hegemonia en el nostre propi territori. Hom sap que la dreta espanyola i el nacionalisme espanyol encarnat per partits com el PP preparen de fa anys l'enfrontament civil a Catalunya. Volen consolidar l'existència de dues cultures a Catalunya, una d'espanyola i una de catalana, i després, lògicament, que l'espanyola engoleixi la catalana. En cap cas no volen una cultura de fusió, com sempre ha estat la cultura catalana, que sigui capaç d'integrar en un projecte únic les més diverses aportacions vinguin d'Espanya, Àfrica, Àsia o Amèrica. Hauríem de tenir molt clar que cal impulsar aquesta cultura catalana competitiva i de fusió per tal de conjurar la consolidació de dues comunitats culturals i nacionals a Catalunya.

Però aquesta política ha de començar per allò més senzill, és a dir, per la inversió. Vostès podrien dir, i ¿per què no inverteix vostè des de la seva direcció general? D'acord, ho estem fent, però avui no tocava parlar tant de recerca com de cultura, i admeto que ambdues variables poden estar relacionades. En recerca no anem del tot malament, podríem anar millor lògicament, però som relativament competitius. El problema a tractar avui no és el de la cultura estrictament científica, sinó el de la cultura en general i és a aquest al qual m'estic referint. Entenc que la política cultural hauria de ser la política fonamental a Catalunya, i la política a potenciar.

En aquest context, i amb aquesta sensibilitat, un projecte com el que esteu discutint sobre «patrimonis escrits» centrat en el patrimoni vinculat a aspectes literaris hauria d'estar finançat i potenciat. La

nostra literatura és una part molt important de la nostra tradició, del nostre imaginari i de la nostra cultura. Potser no seria un projecte estratègic bàsic, però sí un projecte important. El fet que estiguem aquí donant voltes sobre un tema tan clar evidencia fins a quin punt estem dominats per la misèria quant a recursos, idees i gestió cultural. En qualsevol altre país ningú no discutiria la necessitat de divulgar i apropar al poble els nostres autors nacionals... I la inhibició cal entendre-la dins de les agressions globals que està patint la cultura catalana; la política d'oblit de tot el tema literari no és ni casual ni innocent. No veig que els nostres autors estiguin presents ni al carrer, ni a la ràdio, ni en exposicions, ni de qualsevol manera que denoti vivesa.

Autors que havien tingut gran prèdica popular, com el mateix Verdaguer, de principis de segle XX, són ara pràcticament desconeguts. Abans tothom sabia qui era, i tothom sabia cantar alguna de les seves versions musicades. Avui dia segur que et passeges per Vic i de Verdaguer en trobaràs poques pistes. I encara algú et dirà que és una plaça o un carrer, o una estació del metro de Barcelona. Aquest és un tema preocupant; per tant, caldria també invertir-hi. Però solament invertir no és la solució, sinó que cal fer-ho amb seny i amb astúcia, de manera que cada una de les inversions repercuteixi i doni fruits, arribi a la gent, i pugui fer una xarxa encadenada que tingui efectes secundaris. El patrimoni literari i el seu entorn és singular i estaríem en disposició d'avançar en aquest camí, amb avantatge, per diverses raons. Una perquè és important. Dues perquè és novetat la manera com ho esteu plantejant i tres perquè no tenim vicis al darrere. Tenim l'ocasió de dissenyar un programa per tractar patrimoni literari que respongués als reptes del segle XXI, amb una perspectiva de democratització del coneixement, que pogués arribar al màxim de gent possible, amb el màxim rigor, i aquesta oportunitat no ve mediatitzada per una història anterior. És a dir, que podríem tenir una bona oportunitat en aquest camp i, si en voleu parlar des de la banda de recerca, crec que seria interessant de pensar-ho perquè, com hem

dit, no estem mediatitzats. Aquest seria, una mica, com veig el panorama general i el vostre tema concret de patrimoni literari. És a dir, els reptes per a nosaltres i al respecte d'un i altre marc serien, el repte primer: cultura catalana, desplegament, optimització i competitivitat d'una banda; en segon lloc, pel que fa a la problemàtica del patrimoni literari i territori que proposeu: desplegar-ho, veure les oportunitats, veure les noves tecnologies i estudiar com poden ajudar al desenvolupament d'aquests temes i el repte de com arribar a la màxima gent possible sense perdre qualitat. Però hem de partir de la base que l'acció és possible i és necessària, és a dir, hem d'arribar al màxim de gent amb productes de qualitat i crec que a altres països això es fa. Aquí no es fa, i quan dic aquí no em refereixo només a Catalunya, sinó també a Espanya; fora d'aquí, però, a la que viatges una mica per l'entorn anglosaxó, el Regne Unit, els Estats Units, pots veure productes d'una gran qualitat, destinats a amplies masses de públics, que aquí serien impensables. Contràriament, la nostra gent és poc viatjada i quan surt utilitza els circuits normals i tòpics. A tall d'exemple, al Regne Unit, i a tot l'entorn anglosaxó, arreu hi ha activitats de *Living history*, o de *reenactment*, voluntaris tematitzats que animen un determinat monument o element patrimonial. I quelcom similar trobem en els ecomuseus francesos.

Normalment són gent de la comarca, són gent absolutament preparada, coneixen el discurs a la perfecció, els vestits que porten i l'equipament són d'un gran rigor, una autèntica peça d'arqueologia experimental i, per tant, la seva activitat té un interès històric, fins i tot des del punt de vista científic experimental. Les associacions de legionaris del limes alemany, de Xanten i d'altres campaments, han recreat situacions que han aportat informacions molt importants per als científics i fins i tot els han permès avançar en la verificació d'hipòtesis. No cal dir que les associacions de *re-enactment* han estat importants en altres entorns del viatge en l'espai i el temps. Us posaré un exemple que potser coneixeu. Segurament que haureu vist

la pel·lícula *Gladiator* i la darrera del mateix director Ridley Scott, *El regne dels cels*. Aquesta última es va filmar a Osca, a l'Aragó, amb extres, i els guerrers aquells es mouen d'una manera absolutament irreal. Contràriament, la batalla inicial de *Gladiator* es va filmar amb associacions de *re-enactment* que es movien com a autèntics legionaris, la qual cosa atorgava gran versemblança a les escenes i, per tant, gran interès. Aquestes activitats de recreació són unilateralment menyspreades per la nostra intel·lectualitat vinculada al patrimoni. Pensen que la feina d'aquesta gent és similar a la dels «manaies» de Setmana Santa, o els pastorets dels pessebres vivents. Contràriament, l'activitat d'aquestes associacions és extraordinària en tant que generen productes competitiu, de masses i amb qualitat i rigor. I el mateix podríem dir en altres aspectes vinculats als entorns patrimonials; l'important d'un producte cultural, una exposició o un museu no és que hagi estat preparat per un dissenyador o arquitecte de qualitat, sinó que tingui una museografia que faci comprensible l'objecte d'estudi a l'horitzó destinatari a qui va adreçada l'acció. Una acció cultural, museològica o museogràfica no s'ha de jutjar mai amb criteris de «bonic» o «lleig», sinó de si la gent entén o no entén, de si motiva, o no, la gent i de si és o no és funcional. El que una cosa sigui bonica o lletja no es pot verificar científicament, depèn de la ideologia dominant en una societat determinada, en un lloc i en un moment donat. Contràriament, si una cosa és o no comprensible sí que es pot verificar de manera científica. Construir un producte democràtic, accessible de manera comprensible a un horitzó destinatari tan ampli com sigui possible és el que hem de fer i, insisteixo, això no es pot fer al marge del rigor i la qualitat. A la gent no l'interessen els succedanis, vol allò autèntic i l'autèntic no es pot ni mostrar, ni evocar ni explicar al marge del rigor.

En resum, que tenim un decalatge també molt important en relació a altres països. En tot cas, a mi m'agradaria tenir l'oportunitat, si hi ha temps, de contestar o comentar les precisions que vulgueu fer.

Carme Torrents: Si vols parlaré jo. A veure, m'ha interessat especialment allò que dius que el que és competitiu té qualitat. En certa manera la gent que hem mogut el tema dels Espais Escrits ens hem anat trobant que tothom ens rep amb molts bons ulls, que sembla que el tema literari està molt bé i que s'ha de fer, etc. i en certa manera hi ha una demanda cultural del producte –del producte entre cometes, que sóc bastant contrària a dir-ho– que ofereixen els nostres escriptors. Però el que jo penso que és interessant del que assenyalaves és que no es pot renyir la competitivitat amb allò que és de qualitat; que s'és competitiu quan es té qualitat; és a dir, que el que tenim a les mans –les potencialitats que hi ha– la gent que estem en cases d'escriptors és que els coneixem amb rigor científic i som els qui podem presentar millor un autor. Una mica el que tu assenyalaves, i em sembla que és molt important aquest aspecte i seria un dels que hauríem de treballar durant aquests dies, de ser capaços de fer això.

Xavier Hernández: Estem d'acord. Tanmateix, voldria insistir en el tema dels recursos. Aquesta reflexió la volia fer en el sentit que és un tema de govern, però és també un tema de cultura política en general. La instància del govern pertinent pot dir ¿per què haig d'invertir per aquests quatre lletraferits? ¿per què no inverteixo en el futbol o el que sigui que em dóna més vots? Però és un tema de mentalitat cultural. Si no aconseguim una cultura global en la qual s'entengui que això no solament és important, sinó que és imprescindible, no avançarem; i sí que hi ha un tema de pressupostos, però no solament, perquè estic segur que en segons què, encara que dobléssim la inversió, no tindríem resultats. Per tant hem de buscar una estratègia en la qualitat, en la formació de persones, en el desenvolupament de persones clau que tinguin experiència i iniciativa suficients. Per descomptat, col·locar les persones competents, sempre que puguem, en els llocs claus, a tot arreu, i també en els ajuntaments, és important. I tot això que he intentat palesar ho volia dir com a dèficit del país.

Catalunya, avui dia, és un país poc competitiu en cultura, la qual cosa és suïcida, i en bona part no és competitiu perquè no hi ha inversió. És el que deia, aquest carrer potser sí que s'hauria d'asfaltar, però es podria esperar 10 anys i en canvi amb els tres-cents milions d'euros que costarà asfaltar aquesta avinguda, imagina el que podries pagar, finançar, ajudar poetes, escriptors, poetesses, creadors, assaïgistes, el que vulguis. I, sovint, els nostres gestors que han estat dominats pels totxos haurien de pensar que és més important invertir en cervells que no en pedra. Que el que és important del país no és l'estat de les carreteres, que també, perquè si després no poses rètols que puguis orientar de manera racional –i aquí tothom es perd, com se sap–, tampoc no serveix per a massa cosa, però que l'important d'un país són les persones. El capital humà és important i, si no s'inverteix en el capital humà, anirem malament. I estem anant bastant malament. I els darrers governs del país –i diria que l'actual també– crec que no han entès que les inversions en cultura haurien de passar de manera intel·ligent davant de tot. Potser vostès em diran: ara aquest home, quin cinisme. Estant en el govern diu això... Tanmateix, crec que n'hem de ser conscients. Crec que si ets dins el govern també has de fer autocrítica del govern. A mi m'agradaria invertir més en segons què i de vegades estic més atrapat en una altra cosa, però el que importa és la tendència i la idea atès que, si estàs orientat, acabaràs intervenint en allò important. Però vaja, teniu raó quan dieu que la inversió és important, tot i que cal deixar clar, també, que no és determinant. És lamentable que, precisament, hàgim perdut molts diners en moltes coses. Hi ha hagut, en aquest país, operacions culturals que s'han menjat molts milions i que han hipotecat el futur. Si tu tens una sèrie d'oportunitats, a la que en vas cremant algunes et quedes amb menys recursos. Si et gastes una pila de diners en segons què no la tens per a segons què. El cas de la construcció del MNAC, a Barcelona, esdevé en aquest sentit emblemàtic. La National Gallery és al mig de Londres, el Louvre és al mig de París, a Alemanya, l'illa dels mu-

seus és al mig de Berlín. Aquí, aneu-hi qualsevol de vosaltres al mes de gener al MNAC, sortiu a les sis de la tarda i veureu què us passa. Està en un lloc inaccessible. Ja no entro en la selecció de l'edifici. El MNAC va consumir una quantitat ingent de diners en una operació suïcida que ha estat estèril per a la cultura catalana i que l'estarem pagant molts anys. Podríem passar-ne a discutir d'altres. El MACBA o altres operacions... però no és el moment. En moltes ocasions el problema no ha estat la inversió, sinó la dilapidació d'aquesta. Però això és falta, també, d'opinió crítica, falta de crítica cultural i que els nostres quadres cívics en aquest aspecte no estan en el posicionament que caldria.

Carme Torrents: Em sembla que haurem d'anar tancant. De totes maneres, em sembla que hi hauria d'haver una cosa que has dit que des del Departament de Recerca i Universitats i Societat de la Informació us posàveu a la nostra disposició perquè en un futur hi haguessin col·laboracions i estic segura que trobarem alguna via per col·laborar perquè ens fa molta falta posar-nos en solfa amb el segle XXI, cosa que encara no sabem gaire com atrapar. O sigui que, Xavier Hernández, moltes gràcies per la teva col·laboració i us emplacem aquí, d'aquí a vint minuts, després d'una pausa cafè, i ens tornem a trobar aquí, a les sis, per discutir el mapa literari.

Xavier Hernández: Li dic públicament que sí, no hi tenim inconvenient sempre i quan no sigui trepitjar una altra Direcció General. Dins el que seria el camp de la recerca, per descomptat que amb qualsevol iniciativa que vingui de baix estem disposats a col·laborar.

La R+D en investigació literària

JORDI ARDANUY / LLORENÇ ARGUIMBAU

Aquesta ponència reflexiona sobre el concepte i l'evolució de la recerca i el desenvolupament (R+D) en investigació literària als territoris de llengua i cultura catalanes. Des de punts de vista quantitius i qualitius, s'examinen els agents de recerca involucrats (universitats, instituts i grups de recerca, fundacions, etc.) i els recursos invertits (humans, econòmics i materials), així com els resultats obtinguts (monografies i capítols, revistes i articles, tesis doctorals, comunicacions de congressos, etc.). Les dades s'han obtingut de diverses fonts d'informació, fet que evidencia els importants problemes metodològics en la recollida de dades (manca de reculls objectius i sistemàtics, treball manual per recopilar i organitzar la informació adient, etc.). Sempre que és possible, la informació s'estudia segons les diferents àrees geogràfiques i àmbits d'especialització (literatura contemporània; literatura moderna; literatura medieval; i, finalment, estudis transversals i de teoria de la literatura i literatura comparada). Per acabar, s'extreuen algunes conclusions sobre la R+D literària i les seves perspectives de futur.

Introducció

En què consisteix la Recerca i el Desenvolupament (R+D) en investigació literària? Quina R+D es fa sobre literatura catalana? Quin és l'estat i l'evolució dels agents i dels recursos implicats, així com

dels resultats obtinguts? Quines conclusions i perspectives de futur es poden extreure? Aquestes són les qüestions fonamentals que intentarà respondre aquesta comunicació. Malgrat això, cal insistir en què qualsevol aproximació quantitativa s'ha de complementar amb criteris qualitatius i homologats pels experts en la disciplina.

“Per la seva matèria de treball, els estudis de literatura i, més en concret, de literatura catalana presenten un perfil, molts cops difícil d'encaixar en els propis de les ciències experimentals o tecnològiques” (Molas, 2001: 9). En efecte, el conegut *Frascati Manual* de l'OCDE considera que “Research and experimental development (R&D) comprise creative work undertaken on a systematic basis in order to increase the stock of knowledge, including knowledge of man, culture and society, and the use of this stock of knowledge to devise new applications.” (OCDE, 2002: 31). En relació als diferents nivells de R+D (investigació bàsica, investigació aplicada i desenvolupament experimental), l'OCDE posa els següents exemples aplicats a l'àmbit filològic: “The study of a hitherto unknown language to establish its structure and grammar is basic research. Analysis of regional or other variations in the use of a language to determine the influence of geographical or social variables on the development of a language is applied research. No meaningful examples of experimental development have been found in the humanities.” (OCDE, 2002: 80).

En el cas de la literatura catalana, cal tenir en compte altres especificitats: ensenyament oficial recent; implicació ocasional del sector privat; manca de reconeixement per part de les administracions públiques i acadèmiques (sovint la investigació sobre literatura catalana està inclosa en les àrees de filologia o d'història).

Pel que fa a la metodologia de la ponència, manquen reculls sistemàtics i objectius i s'ha de treballar artesanalment la informació degut a la diversitat de fonts i classificacions. A més, “la literatura no és una matèria amb límits concrets i cada estudiós considerarà com a matèria d'interès no sempre els mateixos camps del saber” (IEC,

2006: 836). Per tant, en l'apartat de recursos les xifres poden ser imprecises, incompletes o obsoletes però sempre són interessants des del punt de vista de les magnituds i de les tendències. Seguint amb els recursos, es disposa bàsicament d'informació sobre investigació acadèmica (universitats i grups de recerca) i sobre les resolucions de les convocatòries competitives d'algunes administracions públiques (falten dades de la Generalitat Valenciana i del Govern de les Illes Balears, així com del finançament privat).

Quant a la metodologia dels resultats, es basa en la tesi doctoral de Jordi Ardanuy i treballs posteriors on s'han recollit dades de fonts ben diferents. D'una banda, les referències que inclouen les publicacions científiques dins de l'àrea de literatura catalana¹. En segon lloc les referències a publicacions sobre literatura catalana recollits en la base de dades internacional d'art i humanitats *Thomson Reuters A&HCI (ISI)*. També s'han considerat els registres sobre tesis doctorals i els membres dels tribunals de la base de dades TESEO. Finalment la base de dades bibliogràfica TRACES ofereix algunes dades sobre la producció global en literatura catalana.

Agents de recerca

La recerca en literatura catalana està present a 14 universitats de les 21 dels territoris de llengua i cultura catalanes: Universitat Autònoma de Barcelona (UAB); Universitat d'Alacant (UA); Universitat de Barcelona (UB); Universitat de Lleida (UdL); Universitat de Girona (UdG); Universitat de les Illes Balears (UIB); Universitat de Perpinyà (UPVD); Universitat Jaume I (UJI); Universitat Oberta de Catalunya (UOC); Universitat Pompeu Fabra (UPF); Universitat Ramon Llull

¹ Cal fer constar que l'anàlisi de citacions es realitza només sobre fonts secundàries. És a dir, articles i treball de recerca, i no inclou en els percentatges les obres literàries (fonts primàries) que són objecte d'estudi de la literatura.

(URL); Universitat Rovira i Virgili (URV); Universitat de València (UV); i Universitat de Vic (UVIC). Respecte als grups d'investigació, a la darrera convocatòria de la Generalitat de Catalunya per donar suport a les activitats dels grups de recerca (SGR 2005) es van concedir 10 ajuts relacionats amb els estudis de literatura catalana:

- Aula Carles Riba (SGR2005 00814). Investigador principal: Carles Miralles (UB)
- Grup Cultura i Literatura a la Baixa Edat Mitjana (SGR2005 00346). Investigador principal: Lola Badia (UB)
- Grup Edició de textos literaris del segle XIX (SGR2005 00109). Investigador principal: Ramon Pinyol (UVIC)
- Grup Editorials, traduccions i traductors a la Catalunya contemporània (SGR2005 00351). Investigador principal: Manuel Llanas (UVIC)
- Grup Estudis de Literatura Catalana Contemporània (SGR2005 00473). Investigador principal: Jordi Castellanos (UAB)
- Grup Literatura catalana: repertori, ecdòtica i poètica (SGR2005 01057). Investigador principal: Marina Gustà Martorell (UB)
- Grup Literatura i representació durant la llarga Edat Mitjana, LIREM (SGR2005 01038). Investigador principal: Antoni Maria Espadaler Poch (UB)
- Grup Llengua i Literatura de l'Edat Moderna (SGR2005 00129). Investigador principal: Albert Rossich (UdG)
- Grup Poesia i Educació, POCIÓ (SGR2005 00641). Investigador principal: Glòria Bordons (UB)
- Grup Traducció i Recepció de les Literatures, TRELIT (SGR2005 00722). Investigador principal: Francesc Lafarga Maduell (UB)

A més, cal destacar les activitats desenvolupades per una gran pluralitat d'agents:

Institució de les Lletres Catalanes; Institut de Llengua i Cultura Catalanes de la UdG (Secció Francesc Eiximenis); Institut d'Estudis

Catalans (Secció Filològica, Societat Catalana de Llengua i Literatura Catalanes i Associació Internacional de Llengua i Literatura Catalanes); Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana (Secció de Literatura medieval i moderna i Secció de literatura contemporània); instituts d'educació secundària; centres d'estudis locals; fundacions i altres institucions sense finalitat de lucre.

Recursos humans i econòmics

Pel que fa al Personal Docent i Investigador (PDI) de les universitats, cal seguir les dades del *Report de la recerca a Catalunya (1996–2002): Filologia catalana, Literatura*, coordinat per la Dra. Eulàlia Duran, membre de l'IEC. S'identificaren uns 200 investigadors, amb dedicació total o parcial als estudis de literatura catalana. Aquesta xifra suposava gairebé el 0,9% del PDI de les universitats públiques de Catalunya, País Valencià i Illes Balears (curs 2002–2003). La distribució del professorat per àrees d'especialització era la següent: Literatura contemporània (45 %); Literatura medieval (30 %); Literatura moderna (20 %); i Teoria de la literatura i literatura comparada (5 %). Per la seva banda, els 10 grups de recerca SGR2005 aglutinen un total de 160 investigadors, un 60 % del total. Manquen dades sòlides sobre els becaris predoctorals de recerca i sobre la contracció d'investigadors mitjançant els programes ICREA, Ramón y Cajal, Juan de la Cierva, etc.

En relació als recursos econòmics, s'han pogut localitzar 58 projectes i accions complementàries sobre literatura catalana finançats pel IV Plan Nacional I+D+I (2000–2003) i pel Plan Nacional I+D+I (2004–2007) de l'Estat espanyol. La distribució per àrees és la següent: Literatura contemporània (40 %); Literatura medieval (25 %); Teoria de la literatura i literatura comparada o Transversal (25 %); i Literatura moderna (10 %). Per àrees geogràfiques, la distribució és la següent: Catalunya (79 %); País Valencià (16 %); i Illes Balears (5 %).

Per plans, l'escenari és força estable: 28 activitats en el quadrienni 2000–2003 i 30 en el 2004–2007.

A banda dels ajuts als grups de recerca, en la convocatòria d'ajuts per a l'organització de congressos, simposis, cicles de conferències i seminaris (ARCS) del Comissionat d'Universitats i Recerca (Generalitat de Catalunya) s'han identificat 20 concessions en el període 1996–2007. La distribució per àrees és: Literatura contemporània (50 %); Literatura medieval (30 %); Teoria de la literatura i literatura comparada o Transversal (15 %); i Literatura moderna (5 %).

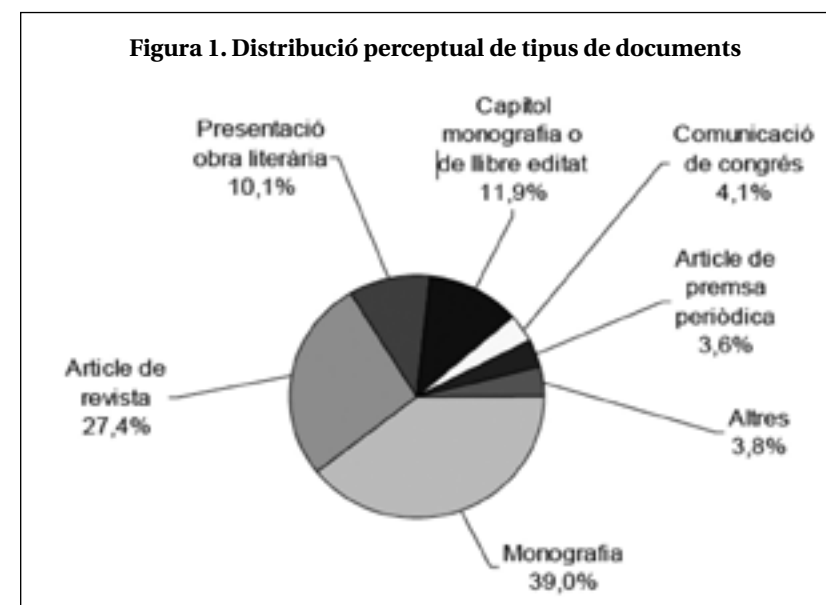
En els darrers 10 anys, l'IEC ha impulsat 8 programes de recerca propis sobre literatura catalana: 5 dedicats a escriptors contemporanis (Pere Calders, Santiago Rusiñol, etc.); 2 sobre literatura moderna (Corpus textual de la Catalunya del nord: Catàleg d'impresos rossellonesos –CIR– i Repertori de manuscrits catalans, 1474–1714); i 1 de textos medievals (Arxiu de Textos Catalans Antics –ATCA–).

Globalment, s'han recopilat 86 activitats de recerca finançades per l'Estat espanyol, el Comissionat d'Universitats i Recerca de la Generalitat de Catalunya i l'IEC en els darrers anys. Per aquest ordre, la UB, la UAB i la UdG són les principals institucions receptores de finançament competitiu. En termes absoluts, els principals autors analitzats són: Ramon Llull (4), Pere Calders (3), Francesc Eiximenis (2), Eugeni d'Ors (2) i Jacint Verdaguer (2).

Trets generals més significatius dels resultats

Els estudis quantitius de la producció científica en literatura catalana fins ara aporten informació abundant i diversa sobre la disciplina, sobre els mecanismes de publicació, sobre els autors literaris, obres, gèneres, períodes i territoris estudiats; la visibilitat internacional, els investigadors més citats; i, les relacions de col·laboració que entre ells s'estableixen. Alguns d'aquests resultats estan en pro-

cés de publicació en diverses revistes sobre literatura o documentació i informació, mentre que en altres casos encara estan en procés d'elaboració. Aquí, per qüestions d'espai, només ens és possible presentar-ne una selecció. Un dels aspectes bàsics observats en la recerca en literatura catalana és la importància de les monografies com a tipologia documental de publicació dels resultats de la recerca, per sobre dels articles de revista especialitzades (*papers*)². També tenen gran importància els capítols de llibres editats i les presentacions que acompanyen a les obres literàries, un tipus de document característic de la literatura (Figura 1 i 2). Aquest és un tret molt característic de la recerca en humanitats, especialment en literatura com han posat en evidència nombrosos treballs (Ardanuy, 2008). Destaca també la relativa importància dels articles en premsa periòdica (diaris, magazines, etc.) encara que s'ha reduït amb el pas del temps (Figura 3).

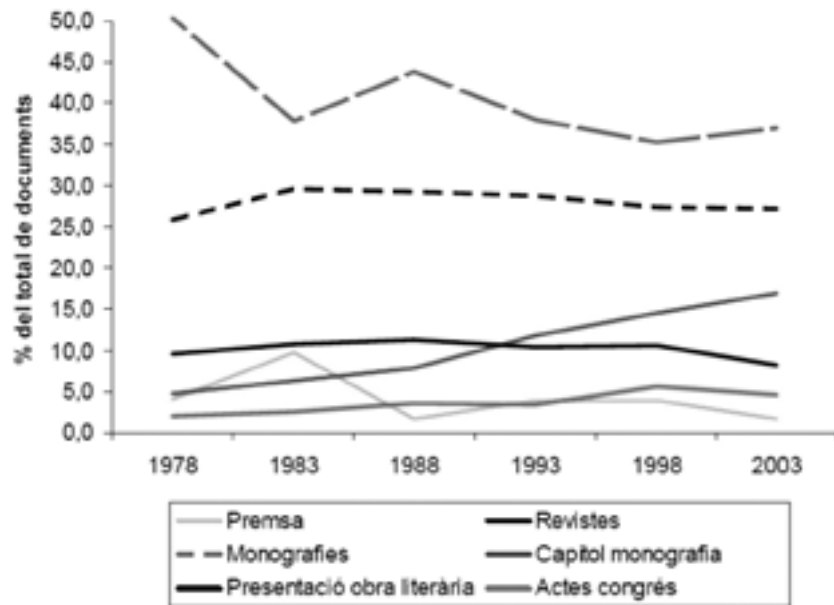


² Només fem referència a documents secundaris, és a dir estudis i en cap cas als documents literaris mateixos i d'altres materials que constitueixen l'objecte d'estudi.

Figura 2. Importància dels llibres respecte les revistes



Figura 3. Evolució dels principals tipus de documents consumits



Un altre tret de la recerca en humanitats és el baix nivell d'obsolescència dels treballs citats. Això vol dir que la immediatesa o l'actualitat no és un punt crític de la disciplina. Tanmateix, s'han trobat algunes anomalies bibliomètriques que poden ser interpretades en el sentit que l'estoc de coneixements de la disciplina no és encara prou consistent i extens. Això fa citar, adés una proporció de documents recents significativament més alta de la que és habitual en la recerca de literatura, adés de documents desproporcionadament antics.

Un altre tret observat és el baix nivell de coautoría que representa menys d'un 4 %. Encara que els articles amb més d'un autor no predominen a les humanitats, aquest valor és baix si se'l compara amb altres estudis que donen resultats entre el 7 % i el 17 %. En qualsevol cas s'observa que el nivell de col·laboració en la literatura catalana és exigü.

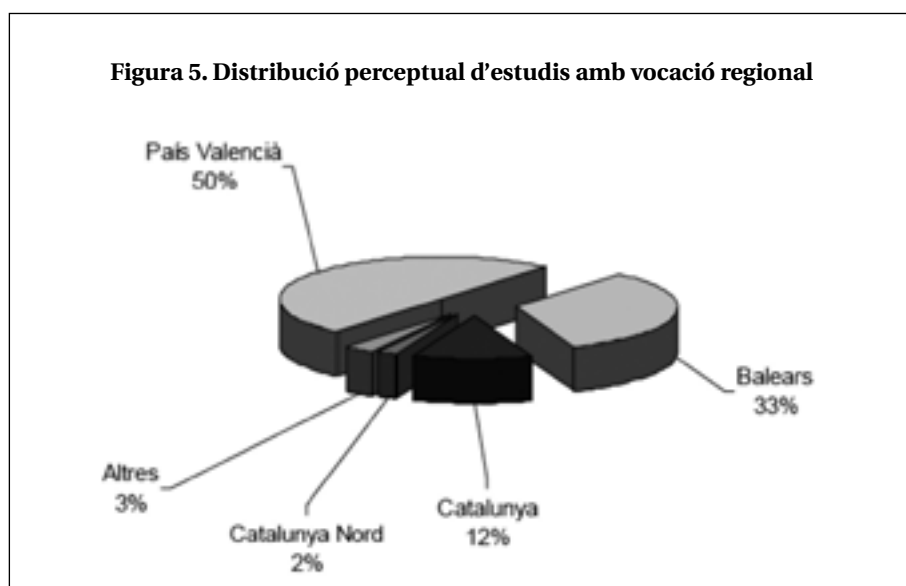
Pel que fa a la cobertura temàtica, gairebé dues terceres parts corresponen a treballs de Literatura Contemporània, mentre que la Literatura Medieval no arriba a la quarta part. La Literatura Moderna cobreix un modest 8 %, i la resta es reparteix entre estudis de Teoria de la Literatura i Literatura Comparada (Figura 4). Tanmateix l'evolució cronològica mostra com a característica més notable l'increment modest, però constant, de la Literatura Moderna.

Figura 4. Percentatge de citacions en les grans àrees d'estudi de la literatura catalana i la seva història



També fem notar un predomini de la poesia i del teatre en els treballs citats que s'ocupen d'un gènere literari concret, mentre que en les tesis doctorals predomina la narrativa, especialment la novel·la.

Respecte els estudis que tenen una vocació netament regional, predominen els que s'ocupen del País Valencià, seguit a certa distància de les Illes Balears, mentre que Catalunya es troba en tercer lloc, a força distància, fet que no es correspon amb el pes de la producció literària regional (Figura 5).



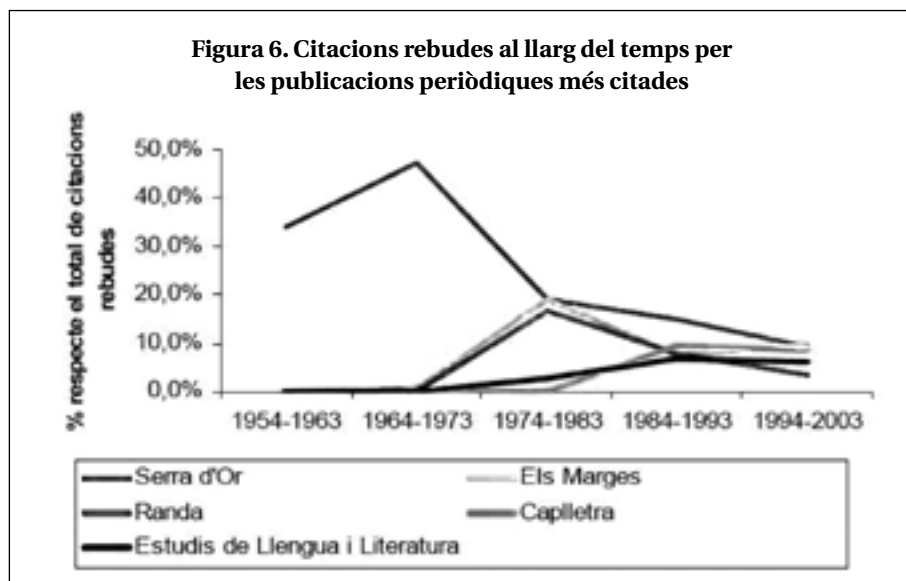
Quant a les obres literàries amb més treballs citats ocupa el primer lloc *Tirant lo Blanc*. I, a gran distància, ja vénen *Curial e Güelfa* i *Libre dels feyts*. En correspondència amb la conclusió anterior, l'autor literari específic més estudiat amb més documents citats és Joanot Martorell, seguit a molta distància per Ausiàs March i, ja més llunyans, Miquel Martí Pol, Carles Riba, Salvador Espriu i Llorenç Vil·longa. Però curiosament, aquells sobre els que s'ha escrit més són Jacint Verdaguer, Ramon Llull, Joan Fuster, Carles Riba, Josep Pla i Salvador Espriu, segons la base de dades TRACES.

Pel que fa a les revistes, el conjunt de publicacions seriades que aglutinen la meitat del les citacions són: *Serra d'Or*, *Els Marges*, *Randa*, *Caplletra*, *Estudis de Llengua i literatura catalan*³ i, *Revista de Catalunya*, *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona* (BRALB) i *Lluc* (Taula 1). De totes aquestes publicacions només *Els Marges*, *Caplletra* i *Estudis de Llengua i literatura catalanes* estan dedicades específicament a temes de filologia. *Serra d'Or* té un pes sobretot històric que va perdent (Figura 6).

Taula 1. Revistes més citades

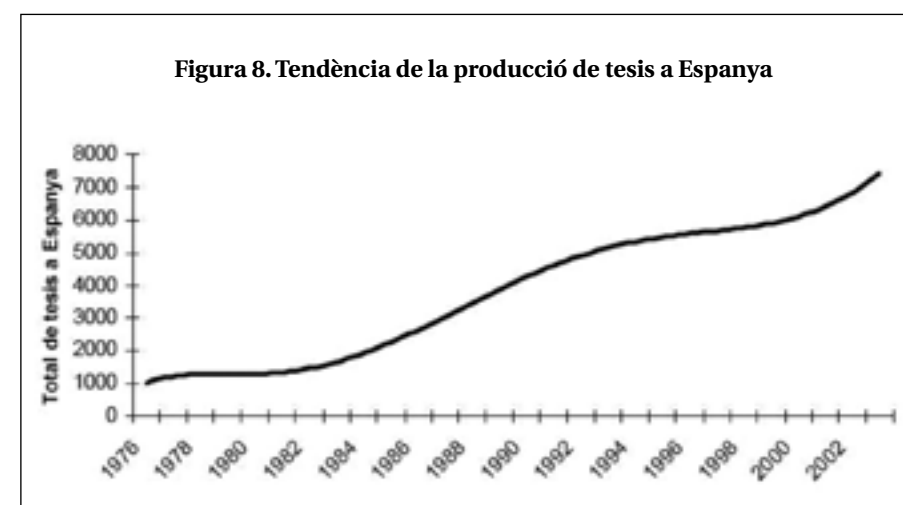
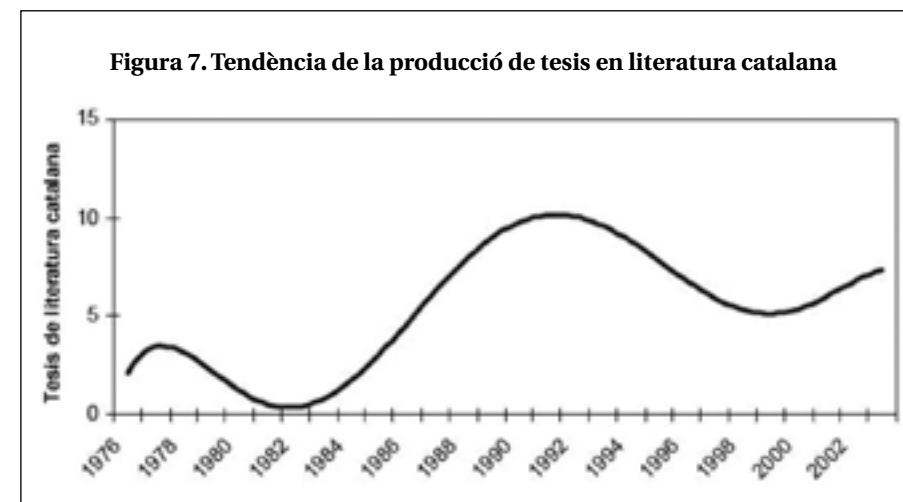
Títol	% de referències	% acumulat de referències
Serra d'Or	19,3	19,3
Els Marges	8,5	27,8
Randa	7,0	34,8
Caplletra	3,9	38,7
Estudis de Llengua i Literatura Catalanes	3,5	42,2
Revista de Catalunya	2,9	45,1
BRALB.	2,8	47,9
Lluc	2,7	50,6
Estudis Romànics	2,6	53,2
Revista de Menorca	2,3	55,5
Llengua & literatura	1,5	57,0
L'Espill	1,2	58,2

³ Tot i que cada volum es publica amb un ISBN independent, com un llibre, es comporta com una publicació en sèrie, però sense una periodicitat definida.

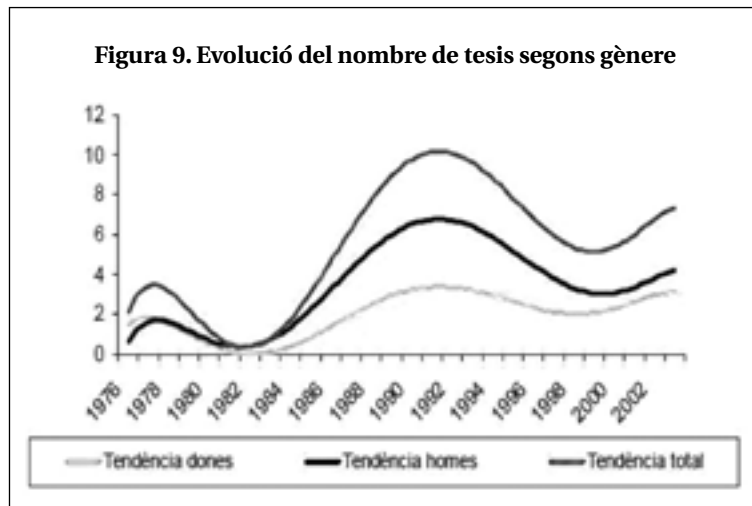


Tot i la dispersió de les comunicacions de congressos, hi ha un títol que sobresurt notablement, el que correspon a les diferents edicions del *Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*, que recull un 1,5 % aproximadament del conjunt total de citacions a documents de literatura catalana.

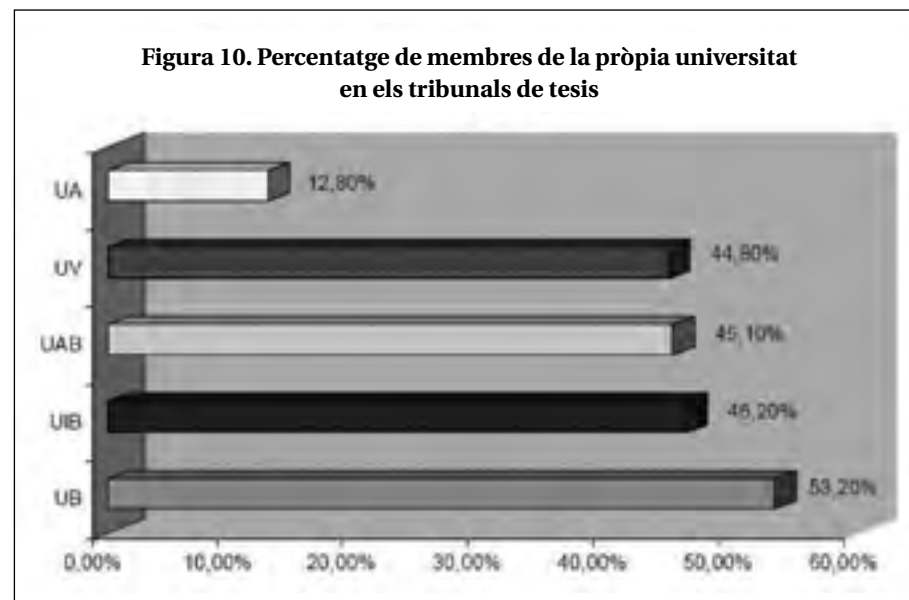
La producció de tesis de literatura catalana llegides a Espanya, a partir de la meitat dels anys 70 del passat segle van experimentar una forta tendència de creixement que va tenir el seu punt àlgid a principis dels 90, mantenint des de llavors quotes de producció estabilitzades, però més modestes, en contrast amb el creixement general de les tesis a Espanya (Figures 7 i 8). Aquest màxim està associat a l'episodi de creació de places de professorat en l'àrea de filologia catalana. Afegim que la davallada posterior es va produir abans que s'iniciés el descens d'alumnes matriculats en aquests estudis.



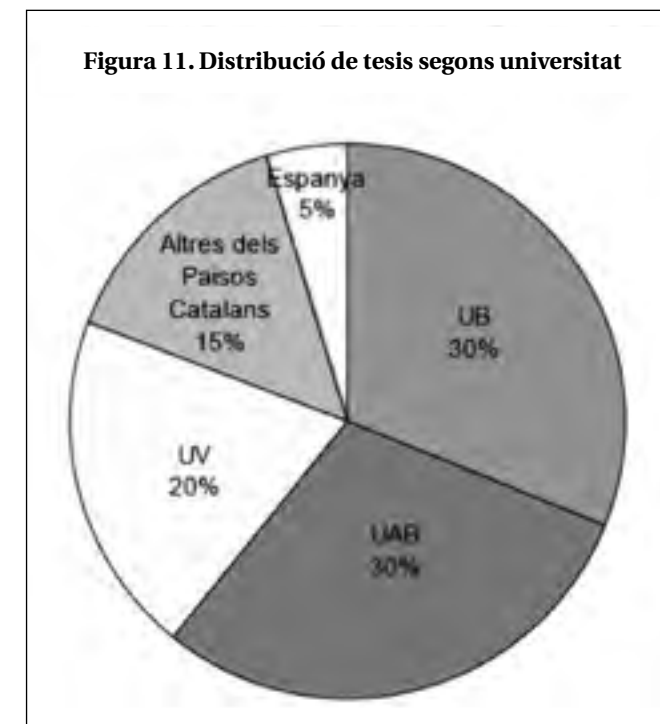
Així mateix, dues terceres parts de les tesis doctorals han estat realitzades per homes (Figura 9), fet que contrasta en una carrera on el predomini femení és aclaparador amb uns valors que no baixen del 70 %.



En els tribunals de tesis s'observa una presència molt important de membres de la pròpia universitat (Figura 10) i una gairebé nul·la representació internacional que representa només un 3 % de les participacions.



Finalment, respecte a les universitats amb més tesis defensades, la UB i la UAB són les principals institucions receptores de les tesis, seguides de la UV. Entre les tres acumulen més del 80 % de la producció a l'Estat espanyol (figura 11).



Consideracions finals i perspectives de futur

L'eficàcia d'un sistema de recerca exigeix un seguiment continu i acurat dels recursos invertits i dels resultats obtinguts a partir d'estadístiques completes i fiables. A la vegada, les dades quantitatives s'han de complementar amb elements qualitius i amb l'opinió d'experts en la matèria. Metodològicament, es constata l'absència de bases de dades sobre recerca centralitzades i actualitzades. En espe-

cial, les memòries de les entitats universitàries han de ser documents públics, explícits, actualitzats i rigorosos.

L'excel·lència i la continuïtat dels grups de recerca consolidats s'ha de garantir, a més d'adaptar els criteris de reconeixement a les especificitats de cada camp científic. "A vegades en les convocatòries públiques, els requisits estan excessivament orientats cap a determinats àmbits científics i s'acaba donant prioritat als sectors més adaptables a la cultura de la recerca establerta" (IEC, 2006: 32).

Cal augmentar la reduïda massa crítica de recursos humans i econòmics (bàsicament centrats en la literatura contemporània i medieval) per desenvolupar línies de recerca d'alt nivell i en equip, elements que faciliten, a la vegada, l'obtenció de més recursos (factor d'escala). Cal coordinar els esforços mitjançant trobades, plataformes o xarxes temàtiques, i garantir mecanismes de major articulació entre els sectors públic i privat, sense oblidar els centres d'estudis locals, associacions, fundacions, etc. En l'àmbit acadèmic, és necessari un cert equilibri entre docència i recerca, tot augmentat la dedicació a activitat investigadora del professorat universitari.

Respecte al doctorat, se n'ha de millorar el reconeixement social i professional amb l'objectiu d'ajustar la quantitat d'investigacions doctorals amb el potencial científic de les nostres universitats. Cal crear vies professionals als nous investigadors, dissenyant una atractiva oferta de carrera científica i garantint el relleu generacional, donant especial èmfasi a la participació de les dones. A més, seria convenient internacionalitzar, en la mesura del possible, la composició dels membres dels tribunals.

Des del punt de vista dels resultats, és imprescindible un model propi de publicacions acadèmiques. Per tant, cal prioritzar les eines essencials de qualsevol cultura normalitzada: revistes d'estudi, edició de textos clàssics, manuals universitaris, obres d'alta divulgació, etc. És important insistir en la creació i consolidació de publicacions periòdiques segons estàndards internacionals de qualitat (comitès

de prestigi, processos de revisió, etc.) per crear canals de difusió que tothom tingues com a referent bàsic de l'estat de les coses i que permetés judicis objectius. Són necessàries adaptacions de les convocatòries competitives a cada àrea científica, més enllà de les dades bibliomètriques que comporten la concentració de recursos en àrees científiques amb major ressò internacional. En aquesta línia, s'han d'aprofitar els avantatges de la publicació electrònica. Tanmateix la visibilitat internacional només es pot garantir amb una política clara, racional i sistemàtica de publicació d'articles en anglès en revistes internacionals de filologia, literatura, romanística o qualsevol altre camp interdisciplinari.

Per acabar, cal reflexionar sobre l'actual pèrdua de reconeixement social de la recerca a les humanitats i a les filologies. "Segons alguns experts, un dels motius de l'escassetat de recursos per a les ciències socials i humanes pot localitzar-se en la manca d'esforços per relacionar eficaçment la investigació amb les necessitats del país. S'han de conèixer les demandes reals de la societat, de l'economia i del territori per tal d'enfocar adequadament les línies de recerca i evitar dinàmiques massa elitistes o aïllades de la realitat pública. Resulta fonamental l'atracció d'empreses i institucions cap a fórmules de col·laboració amb universitats i investigadors. Massa sovint contrasta el volum i la qualitat de recerca amb l'aprofitament social i econòmic." (IEC, 2006: 33).

Si la recerca ha d'anar lligada a la transferència de coneixements, no ha de limitar-se als llibres i articles en revistes d'alta cultura, o a conferències elitistes que atreuen a una minoria de públic. Bons exemples en són les exposicions (reals i virtuals) per al gran públic basades en temes d'actualitat; els itineraris, rutes i viatges literaris que es realitzen amb col·laboració amb els agents de la indústria turística; les edicions divulgatives i activitats educatives; l'organització de cicles de conferències, trobades, congressos o seminaris sobre temes d'interès d'actualitat i socials. També s'ha pensar en la indús-

tria d'espectacles, produccions audiovisuals, jocs i videojocs que poden proporcionar eines d'entreteniment basades especialment en la narrativa. De cara a la docència i a la recerca, no s'han d'oblidar les bases de dades que ofereixin de manera integrada textos i fragments, eines automàtiques de cerca, classificació i comparació, així com utilitats que analitzin aspectes lingüístics.

Bibliografia

ARDANUY BARÓ, Jordi (2008). "Anàlisi bibliomètrica de la producció científica en literatura catalana" [en línia]. Directors: Lluís Quintana Trias, Cristóbal Urbano Salido. 332 p. Tesi doctoral, Universitat de Barcelona. <http://www.tesisenxarxa.net/TDX-0226108-124023> [Consulta: 05.11.2008].

CALLON, Michel; COURTIAL, Jean-Pierre; PENAN, Hervé (1993). *Cienciometría: la medición de la actividad científica: de la bibliometría a la vigilancia tecnológica*. Gijón: Trea.

MOLAS, Joaquim (coord.) (2001). *Reports de la recerca a Catalunya (1990-1995): Literatura catalana* [en línia]. Barcelona: IEC. <http://www.iec.cat/reports> [Consulta: 05.11.2008].

IEC (2006). *Reports de la recerca a Catalunya (1996-2002)* [en línia]. Barcelona: IEC. <http://www.iec.cat/reports> [Consulta: 05.11.2008].

OCDE (2002). *Frascati Manual: Proposed Standard Practice for Surveys on Research and Experimental Development*. Paris: OCDE, 2002.

Formats literaris de qualitat: un repte per als centres de patrimoni literari

CARME TORRENTS

Presentació

En aquest Seminari centrat en la reflexió sobre els *models i formats* de presentació de la literatura catalana, voldria fer un repàs general sobre els diversos models de centres de patrimoni literari del nostre territori fent un incís en el seu origen. Intentaré fer un inventari dels autors que tenen un lloc específic per a la seva memòria, ja sigui a la pròpia casa natal o familiar, en un fons documental ubicat en un lloc que porti el seu nom o bé essent objecte d'una ruta literària. Sóc conscient que és una realitat canviant, complexa i poc coneguda que em pot portar a incórrer en algun oblit o algun error, i sobretot davant d'un auditori com aquest, on de ben segur que hi haurà qui tingui més informació sobre determinats autors que la que jo mateixa hagi pogut aplegar.

1. Els centres de patrimoni literari català

Les cases d'escriptors en llengua catalana situades arreu de la nostra geografia tenen orígens diversos i no responen a una planificació política, sinó que són fruit d'iniciatives sovint força atzaroses. Les primeres cases museu catalanes, nascudes com a lloc de memòria de l'escriptor, foren la Museu Casa Verdaguer de Vil·la Joana a Vallvidre-

ra (1963) i la Casa Museu Verdaguer de Folgueroles (1967). Aquestes dues cases –la de la mort i la del naixement– es van erigir modestament i en ple franquisme com a cases museu amb la voluntat de preservar la memòria del gran geni de la literatura catalana moderna. Són fruit de l'esforç col·lectiu d'associacions nascudes entorn de la figura del poeta i fou amb el suport dels ajuntaments de Barcelona i de Folgueroles, respectivament, que es van posar les bases per preservar de l'oblit la memòria.

Trobem també exemples de llocs de memòria literària cronològicament anteriors que són fruit de donacions en vida, i d'autors que, per voluntat seva expressa, van crear les condicions adequades per preservar el seu patrimoni i la seva memòria. És el cas de la Biblioteca Museu Víctor Balaguer a Vilanova i la Geltrú (fundada a l'any 1884) o del Cau Ferrat de Sitges (casa santuari del Modernisme català inaugurada l'any 1894).

No m'aturaré a analitzar-ne les causes, però els canvis polítics dels primers anys del segle XX, la brevetat del període republicà i l'exili de molta gent dedicada a la cultura va impedir que es creessin –com va passar amb el patrimoni literari francès– llocs de memòria per als nostres escriptors. Fou un desvetllar difícil, i fins a les darreres dècades del segle XX no comencen a néixer centres patrimonials amb una clara voluntat de preservar el patrimoni literari català. Trobem models com la Fundació Josep Pla, a Palafrugell, on conflueixen per una banda la voluntat de l'autor –que en vida deixà la seva biblioteca perquè se'n fes un ús públic (1973)– i la voluntat d'estudiosos, editors i polítics que cristal·litzà en la dècada de 1990 en l'adquisició de la casa natal per convertir-la en centre d'estudi i divulgació de l'obra de l'escriptor (1995). O bé el Centre de Documentació i Estudi Salvador Espriu, a Arenys de Mar, que es va constituir el 1987 i està en vies d'estrenar una nova seu en un edifici de Josep Lluís Sert. Tenim exemples més recents com la Fundació Brossa a Barcelona (fundada l'any 1999 i oberta al públic l'any 2006), la Fundació Palau a Caldes

d'Estrac (2003), o el Centre Cultural Artur Bladé i Desumvila (2003), la Fundació Pedroló a Tàrraga (2006) o la Fundació Vicent Andrés Estellés a Burjassot (2007).¹

Per fer un inventari una mica ajustat sobre les institucions de patrimoni literari que existeixen actualment he entrat als principals webs de literatura catalana, la de la Institució de les Lletres Catalanes (ILC), la de Lletra (de la UOC) i la de l'Associació d'Escriptors de Llengua Catalana (ALC), on a l'apartat d'autors s'hi relacionen més d'un centenar d'escriptors que conformarien els noms dels autors més destacats del patrimoni literari català fins avui. També m'he documentat a partir dels materials que han sortit a la premsa i altres mitjans de comunicació que s'han fet ressò d'equipaments d'aquestes característiques. Amb aquestes premisses com a base he comptabilitzat trenta-set autors que tenen un espai específic per preservar la memòria i que organitza algun tipus d'activitat, ni que sigui una ruta literària. És evident que no tots aquests centres es poden qualificar com a museus literaris, perquè en alguns casos són només rutes o llocs d'interpretació del patrimoni, arxius o biblioteques que conserven els llegats però no disposen d'un horari d'obertura fix ni tenen una agenda d'activitats ni desenvolupen una tasca divulgadora.

2. Els centres de patrimoni literari en el marc de les noves tendències de la museologia

En els darrers quaranta anys s'han produït grans canvis en la museologia tant pel que fa al mateix concepte de museu com a nivell professional.

La museologia tradicional concebia els museus com una col·lecció d'objectes o documents que es conservaven, s'estudiaven i

¹ <http://www.vilaweb.cat> (4/04/07).

s'exhibien en un espai circumscrit a les parets del museu. La «nova museologia» aplicada a partir de 1980 plantejava noves formes de presentació del patrimoni que es basaven en abordar els materials de manera interdisciplinària i posava un interès en la comunitat que havia donat aquella expressió cultural específica i en el territori en el qual s'inscrivia.

Però els museus d'avui plantegen altres reptes que a banda de la conservació i estudi de l'objecte i el seu context de producció pretenen donar veu a l'usuari del museu, construir discursos i crear debats a l'entorn dels objectes tenint en compte totes les memòries acumulades sobre aquells vestigis, uns vestigis que no forçosament han de ser materials, sinó que hi tenen cabuda totes les expressions de la cultura tangible i intangible. Sembla que l'especialització amb què s'havien classificat les institucions culturals, entre arxius, biblioteques i museus, tenen cada vegada una frontera més fina, de manera que les biblioteques ja no són els temples sagrats i silenciosos dedicats a l'estudi, sinó que pretenen abraçar altres aspectes que integrin l'entorn i estiguin més a prop d'un centre cultural;² els arxius es digitalitzen i es posen a l'abast de tota mena de públic, i els museus també estan repensant la seva funció.

La societat actual ja no es conforma amb els museus de l'antiga escola, contenidors de cultura material adreçats als erudits i destinats a perpetuar els privilegis d'unes classes socials determinades. Els museus han deixat de ser espais de representació simbòlica per passar a ser espais d'intercanvi i de comunicació amb una clara funció social i integradora. El museu, més que mai, ha de ser un referent important per a les polítiques de cohesió i integració social. El seu objecte d'estudi i d'exhibició tant pot ser patrimoni material com immaterial, contemplen la realitat de manera polièdrica, des de punts

2 BELLANTE, Clara; DURÀ, Marga. «La biblioteca del nuevo milenio». *Culturas*, núm. 269 (2007), p. 16-17.

de vista diferents. Els museus continuen transmetent coneixement però no com a quelcom estanc, sinó en procés; es presenten com a formes d'interpretació històrica que varien segons el punt de vista de l'estudiós i que evolucionen amb el temps i amb la societat. Són centres que fomenten la cultura participativa per sobre de la cultura espectacle.

Per això, el museu d'avui ha d'estar en diàleg constant amb la comunitat que l'acull presentant amb rigor les noves investigacions científiques però amb els ulls molt oberts a la realitat, fent-se preguntes i creant mirades. La funció del museu avui, a banda del triangle bàsic de documentació, conservació i investigació, ha d'establir, com dèiem, un pont de diàleg amb el visitant-usuari, donant respostes als seus interrogants però també fent-li qüestions sobre la realitat que l'envolta, interrelacionant passat i present per tal de poder fer projeccions de futur.³

Una museologia plantejada amb aquests principis dóna arguments més que suficients per traçar les directrius bàsiques d'un centre de patrimoni literari on a banda de conservar-s'hi uns vestigis tangibles, uns objectes, uns manuscrits... se n'hi conserven també uns d'intangibles, com la llengua i la cultura que van donar forma a l'obra de l'autor. Són centres que són al mateix temps arxiu, biblioteca i museu, on en alguns casos predomina molt més un vessant que l'altre; però en tot cas les diverses especialitzacions van encaminades a traçar un discurs sobre un autor determinat. Són espais singulars que recreen o mantenen l'atmosfera del geni i els valors que n'han transmès la seva memòria. Són museus arrelats al territori que expliquen la figura d'un autor dins un context social i cultural determinat. Llocs que han estat simbolitzats per la mirada d'un artista, en aquest cas un escriptor.

3 TORRENTS, Carme. «La Casa Museu Verdaguer. La tenacitat d'un poble per mantenir viva la memòria del poeta». Dins monogràfic «Els Museus d'Osona». *Ausa* [Vic], XXI-153 (2004), Patronat d'Estudis Osonencs.

Quines són les tasques principals que ha de desenvolupar un museu?

La tasca de conservació dels fons dels museus literaris és al meu entendre un vessant dels més importants que ha estat en part desatès. Els fons documentals estan ben conservats als arxius nacionals o de caràcter més local que s'articulen i s'ordenen en funció dels estudiosos de cada un dels autors. És un tema tan ampli que segurament donaria per a un altre seminari. Però l'aspecte que al meu entendre està desatès és la tasca de conservació de la paraula. La llengua amb tota la seva riquesa fònica i semàntica ha estat fixada per un autor i el museu literari l'ha de mantenir i, si cal, retornar-li el significat i el so donant valor a l'oralitat. El timbre de la paraula dita amb un significat precís, la interpretació renovada i les múltiples relectures són aspectes que al meu entendre s'han de cobrir des de les cases museu.

La tasca d'investigació és també important i el museu ha d'estar vinculat a les xarxes de producció de coneixement (universitats, grups de recerca, artistes...) de manera que la recerca es pugui transmetre a la societat plantejant nous significats que se sumin als coneixements expressats fins al moment.

La tasca de difusió no vol dir només tenir el centre ben retolat, estar present en els fullets de turisme de la zona, tenir un web... sinó que cal fer una autèntica tasca de mediació. Un museu literari no pot ser només un espai on s'hi representa la figura de l'escriptor, sinó que ha de ser el lloc on a través de la mediació museològica s'hi generin emocions, sentiments de pertinença a una col·lectivitat; no volem dir sentiments exclusius, sinó elements que ajudin a fer individus capaços de construir noves identitats que integrin memòries individuals i col·lectives. Si és així serem capaços de treure rendibilitat social dels nostres equipaments.

Dèiem al principi que la realitat dels nostres museus és ben diversa, com ho són els recursos i els fons, però cada vegada més estic convençuda que la tasca i la repercussió social d'un museu no depèn

tant dels equipaments com del seu programa, és a dir dels seus objectius de treball o de la seva missió.

3. Centres de mediació de la literatura

Hem argumentat el paper dels museus com a entitats que s'ocupen de mediar entre la memòria del passat i la societat actual.

Els museus literaris tenen com a objectiu principal llegir i fer llegir les obres dels seus autors. Si volem que això sigui així cal plantejar-se d'entrada com ha evolucionat el perfil del lector i saber quins són els paràmetres que regeixen aquesta activitat situada a la societat de la informació a principis del segle XXI.

El fet lector

El fet de llegir, a les darreres dècades, ha experimentat un canvi de paradigma tan o més gran que el que va representar la invenció de la impremta fa 500 anys. La incorporació de les noves tecnologies a la vida quotidiana ha trasbalsat la manera d'entendre i viure el món. Actualment no hi ha cap activitat humana que s'escapi d'aquest canvi.

El fet de llegir, avui, pot voler dir llegir un llibre sobre suport paper o sobre la pantalla de l'ordinador o sobre la PDA o sobre el GPS; però també pot consistir a escoltar un CD, un programa de ràdio, un recital poètic, o escoltar a través de l'ordinador i de l'MP3, i encara pot voler dir mirar i escoltar a l'hora una representació teatral, una pel·lícula, un reportatge per la TV, un DVD, un vídeo pel «You tube», un audiollibre, etc. Hi ha una infinitat de formats que posen en contacte l'obra literària amb el «lector». Vist des d'aquesta perspectiva les oportunitats de llegir es multipliquen a mesura que la tècnica evoluciona.

El lector disposa de tota mena de possibilitats per arribar a la lectura però hi ha una cara perversa de la mateixa situació que és l'excess d'informació. Zygmunt Bauman, un dels sociòlegs més rellevants

de la cultura contemporània, a la conferència que va pronunciar a la Fundació Collserola a Barcelona el 2006, «Els reptes de l'educació en la modernitat líquida»⁴, basant-se en els càlculs d'Ignasi Ramonet deia que: durant els darrers trenta anys s'ha produït més informació al món que en els 5.000 anys anteriors, i «un exemplar de l'edició dominical de *The New York Times* conté més dades que les que hauria estat capaç d'empassar-se en tota una vida una persona culta del segle XVIII». Molts dels articles que es publiquen no s'arriben a citar mai.

L'excés d'informació i de producció literària és tan gran que això fa que els llibres acabats d'editar desapareguin dels prestatges de les llibreries al cap de pocs dies d'haver-se publicat, que el lector sigui incapaç d'escollir entre la ingent quantitat d'informació que li arriba, que molts materials siguin de poca qualitat i es confonguin enmig de textos valuosos, que l'autoria de les obres es dilueixi dins l'anonimat de la xarxa... un seguit de paranys que cal salvar abans d'arribar a gaudir de la lectura.

Cada dia i arreu del planeta es genera tanta informació i també tanta literatura que fins i tot al lector àvid i culte se li fa molt difícil poder llegir tot el que es publica que li pugui interessar. No cal dir que en aquestes circumstàncies hi ha molt poca gent que sigui capaç de llegir o rellegir un autor clàssic de la nostra literatura, o en tot cas es fa només de manera puntual i sovint queda subjecte a la promoció que s'hi dedica amb motiu d'alguna commemoració.

La immediatesa del món que vivim també està renyida amb el temps, el silenci i la concentració que demana el fet lector. En una societat on tot s'exhibeix, on l'esfera privada i l'esfera pública sembla que es toquin, l'aïllament i la reclusió que demana el fet de llegir són poc populars. Això no obstant, l'individu continua tenint la necessitat de comunicar-se amb els seus sentiments i emocions, d'apropar-se a l'intangible.

4 BAUMAN, Zygmunt. *Els reptes de l'educació en la modernitat líquida*. Barcelona: Arcàdia, 2007.

Les obres de referència de la literatura sovint estan lluny de la competència lingüística dels lectors joves i dels seus coneixements previs, capacitat d'evocació... i per tant per a determinats lectors és molt difícil interpretar el text.

Malgrat aquests canvis la societat d'avui té la mateixa necessitat de consumir històries, de ficar-se en mons nous i en la vida dels personatges que les generacions anteriors. No sabem com evolucionarà el món ni si desapareixeran els llibres, però tenim la certesa que la humanitat té i tindrà la necessitat de transcendir a través de l'art i de la literatura.

4. Funcions socials dels centres de patrimoni literari

Hem analitzat els canvis d'escenari en el fet de llegir i ara intentarem reflexionar sobre el paper dels centres de patrimoni literari en els diversos àmbits de la societat.

Àmbit de l'educació

En els darrers anys, educadors i intel·lectuals mostren la seva preocupació per la progressiva desaparició de la literatura de les aules, especialment a l'ensenyament secundari, un cas que d'altra banda no és aïllat ni producte d'una llengua minoritzada com la nostra, ja que altres comunitats educatives com la francesa es troben amb la mateixa qüestió a sobre de la taula. Aquesta preocupació s'ha traduït en accions concretes i –a Catalunya–, a banda de debats, articles i manifestos a la premsa, el Departament d'Ensenyament a través del Consell Assessor de la Llengua a l'Escola ha fixat l'atenció en la didàctica de la literatura, i entre les seves conclusions destaca la necessitat de «preservar un espai curricular destinat a la literatura sobretot en els darrers cursos de secundària» (octubre 2006).

Posteriorment, el Col·legi Oficial de Doctors i Llicenciats en Filosofia i Lletres i en Ciències de Catalunya va encarregar un dictamen sobre la situació de la literatura catalana a l'ensenyament secundari i voldria llegir una part de les seves conclusions, que ajuden a centrar el problema:

«Les conclusions són clares. Tot i els esforços o els crits d'alerta des de sectors diferents, la situació de la literatura catalana en l'ensenyament secundari ha sofert en els darrers anys un procés de degradació que voldríem creure que ha tocat fons. La millora de la competència lingüística dels estudiants de secundària (tant oral com escrita) hauria d'estar relacionada en bona mesura amb la recuperació dels estudis de literatura i tot el que signifiquen de capacitat de comprensió, d'interpretació, d'argumentació i d'abstracció. Una cosa queda clara: en bona mesura no és el marc legal la causa del problema (en els currículums vigents la literatura hi té un pes notable), sinó que és més aviat la pràctica quotidiana i les circumstàncies que la motiven que han conduït a aquesta situació».

Les noves orientacions pedagògiques per al curs 2007-2008 sobre aquesta matèria destaquen la necessitat de donar més importància a les biblioteques dels centres educatius com a agents dinamitzadors de la lectura.

Com indicava Francesc Codina a la lliçó inaugural de la UVic (2007)⁵, en els darrers anys, l'ensenyament de la llengua ha potenciat l'aprenentatge de les habilitats lingüístiques basades en llegir i escriure a partir de situacions comunicatives de la vida quotidiana (es treballen documents com notícies, currículums, instruccions...) en detriment de la lectura de textos literaris.

5 CODINA, Francesc. «Llengua, literatura i educació». Lliçó inaugural, UVic 2007-2008.

La diversificació textual s'ha de valorar com un fenomen positiu, diu Codina; però en cap cas no hauria d'haver comportat una marginació i fins i tot, a vegades, una exclusió de la literatura.

Aquesta preocupació generalitzada ha ajudat a focalitzar el problema i per tant a començar a plantejar algunes solucions des del nostre àmbit de Patrimoni Literari.

Els centres de patrimoni literari, que per cert hem estat totalment oblidats en els dictàmens i informes perquè la nostra veu és molt feble i som encara uns grans desconeguts, fins i tot en els cercles potencialment interessats pels nostres serveis, podem oferir un ventall de propostes que reforcin la presència dels escriptors a les aules.

Podem dissenyar situacions lectores que permetin una major concentració als alumnes. Podem trobar la manera de desvetllar les emocions als lectors, augmentar la seva comprensió i, en definitiva, estimular-los la lectura. Perquè llegir és interpretar i posar en relació el que diu el text amb el món interior del lector. La lectura d'un text en veu alta permet múltiples registres, dir un text i fer-lo creïble, interpretar-lo com aquell que interpreta una partitura, ens aporta un gaudi estètic que ens connecta directament amb l'obra literària i això està en gran mesura a les nostres mans.

Àmbit del territori

Cultura i natura són dos elements que estan en simbiosi, llengua i territori formen una unitat indestruïble que a casa nostra pateix una gran fragilitat. El territori que havia estat quelcom estable s'ha convertit en un espai mutant que es transforma, amb la globalitat s'encongeix i els seus habitants mai com ara no havien tingut tanta mobilitat. La llengua que s'assenta sobre aquest territori és cada vegada més feble. Tots aquests canvis provoquen ansietat.

Com diu Joan Nogué (geògraf), assistim a una crisi de representació en termes paisatgístics en el sentit que hi ha un abisme cada cop més gran entre els paisatges tradicionals «de referència» i els pai-

satges reals. «L'abisme entre realitat i representació s'ha fet més i més gran en aquests darrers trenta o cinquanta anys, perquè mai com en aquestes darreres dècades no havíem assistit a unes transformacions territorials i paisatgístiques tan radicals, i tot plegat en el marc –no ho oblidem– d'un procés galopant de globalització, especialment notori en els àmbits econòmic i cultural».⁶

La progressiva urbanització de Catalunya ha creat ansietat a la societat de manera que arreu han sorgit, com a mecanisme de defensa, propostes conservacionistes dels nostres paisatges. Aquesta visió ha despertat la defensa dels espais naturals.

La llengua de cultures minoritzades com la nostra es veu amenaçada d'una banda per la substitució de mots genuïns per paraules manllevades de les llengües veïnes, i de l'altra per paraules derivades de situacions noves que ja ni es tradueixen, sinó que s'utilitzen extretes directament de la llengua d'origen. A tot això, cal afegir-hi aquelles paraules que deixen d'utilitzar-se perquè l'objecte o l'acció a què feien referència ha deixat d'existir, aquest seria el cas de moltes paraules de terminologia agrària, menestral i religiosa que es buiden de sentit perquè han entrat en desús. Els topònims, en la mesura que deixen de ser caminats, es perden. La mobilitat de les persones i les noves situacions comunicatives empobreixen la diversitat del llenguatge.

El panorama de la llengua pateix una situació paral·lela a la del paisatge que planteja Joan Nogué i sembla que cada vegada hi ha un abisme més gran entre la llengua d'ús i la llengua representada pels nostres escriptors. Els ecologistes no es cansen de clamar a la societat i als polítics un major respecte pels nostres paisatges, però la veu dels filòlegs i dels escriptors és encara molt feble especialment perquè la pèrdua de riquesa de la llengua és molt menys quantificable i

6 NOGUÉ, Joan. «La necessària revisió dels paisatges de referència». Nexus [Barcelona], núm. 36 (2006), p. 36-49.

sobretot menys rendible encara que preservar la bellesa de la natura. Aquesta precarietat paisatgística ha posat en alerta la societat i arreu proliferen exposicions, conferències i llibres que parlen de paisatge, i a nivell de llengua el paral·lel el trobaríem en la proliferació de rutes literàries que es dibuixen arreu del territori català que sembla que vulguin atrapar el significat dels mots en els llocs genuïns on es van gestar.

Les cases d'escriptor, situades en els diversos indrets del territori català, permeten conèixer els nostres paisatges des d'una dimensió estètica. És la paraula de l'autor que excel·leix en la descripció d'aquell paisatge que li dóna veu. Una veu que ens parla d'un passat però que alhora construeix un imaginari en el lector i és capaç d'interpel·lar la seva visió sobre aquell territori i de capacitar-lo per projectar la gestió dels nostres paisatges en el futur. La paraula sàvia de l'escriptor dóna un sentit nou als mots.

La unió de la natura amb la cultura ha de permetre conservar la memòria dels llocs anomenats, és a dir dels topònims, i valoritzar-los i preservar-los en la mesura que es preservi el paisatge.

Àmbit de la investigació

La investigació en qualsevol camp de les ciències ha d'ajudar a fer progressar la societat. El món empresarial parla de l'I+D; en el camp de les humanitats cal rendibilitzar els esforços esmerçats en la investigació i revertir-los a la societat, i sobretot ara que es parla tant de capital social com a motor de cohesió d'una col·lectivitat. La vinculació de la societat amb les universitats i grups de recerca és del tot necessària perquè permet posar al dia les investigacions i poder presentar noves lectures d'una mateixa realitat i projectar-se cap al futur.

Un museu literari hauria de ser un autèntic laboratori de la literatura, vinculat a les diverses disciplines que poden concórrer en l'estudi i la difusió de la llengua i la literatura.

Pensem que aquests centres han de treballar amb la col·laboració de filòlegs, museòlegs, pedagogs, biògrafs, escriptors, lectors, rapsodes, artistes... Cada disciplina ha de desenvolupar el seu camp d'estudi però tots han de treballar amb un fi comú: promoure la lectura. Els centres de patrimoni han d'estar vinculats a les universitats, han de ser el lloc idoni per programar i per participar en l'organització d'activitats acadèmiques, jornades d'estudi o altres activitats vinculades amb la literatura.

Les indústries culturals com les editorials i les empreses de gestió cultural haurien de ser uns bons aliats dels centres de patrimoni literari de manera que aquests centres haurien de ser les plataformes de presentació de les noves edicions, ser un lloc on trobar llibres que hagin pogut quedar descatalogats, ser seu de presentacions i activitats que vinculin el lleure amb la cultura.

Àmbit de la divulgació

Vivim a la societat del coneixement on cada dia creix el sector quinari i la cultura tendeix a estar present en tots els àmbits socials. Les indústries culturals creixen i busquen la manera de fer propostes atractives a un sector molt ampli de la població.

El turisme de lletres és un fenomen en alça que s'impulsa a través de propostes comercials que organitzen les editorials amb la col·laboració d'operadors turístics per tal d'aprofitar l'èxit de vendes d'alguns títols i estimular el turisme cultural. Les propostes creuades de màrqueting entre el món editorial i turístic tenen una pàtina de prestigi cultural que ven. El cas més paradigmàtic és l'èxit de vendes del *Codi da Vinci* de l'escriptor nord-americà Dan Brown que ha generat sinèrgies entre la indústria editorial i turística les quals han organitzat un concurs per visitar els escenaris de la novel·la a París. Aquest model s'ha aplicat també als EUA pel llançament de la versió de butxaca del llibre *L'ombra del vent* de Carlos Ruiz Zafón, que consistia en un viatge de quinze dies a Barcelona. I Albert Sánchez Piñol

que omplia pancartes immenses a l'estació Central de Frankfurt i a tots els metros amb *Pandora al Congo*. Els interessos del sector turístic i del sector editorial haurien de confluïr en els museus literaris de manera que es convertissin en autèntics aparadors de la literatura.

La tasca de donar a conèixer la vida i l'obra de l'autor des del centre patrimonial hauria d'ocupar una part molt important de l'activitat, ja que si volem una rendibilitat social de l'equipament que custodia la memòria d'un autor cal dissenyar un programa anual que compleixi aquest fi.

El programa d'activitats hauria d'oferir activitats ordinàries com donar a conèixer l'equipament, els seus fons i itineraris literaris sobre l'autor. Però també hauria d'incloure activitats puntuals per commemorar efemèrides que se celebren col·lectivament com el Dia Internacional dels Museus, Sant Jordi... i commemoracions específiques com l'aniversari de l'autor, o dates significatives com l'edició d'una obra determinada.

5. Conclusions i reptes

Com a persones que participem de la gestió cultural del nostre país, hem de sentir la responsabilitat de transmetre una part molt important del nostre patrimoni que a banda de la llengua conté també part de l'imaginari de la nostra cultura.

En uns moments en què sembla que la cultura ha d'ajudar a vèncer la individualitat de la societat i fer que tots plegats siguem més persones cal trobar fórmules que facilitin l'experiència del coneixement. Els museus literaris han de satisfer el visitant des del punt de vista intel·lectual però també emocional. Hem de saber seduir el visitant i fer-lo lector.

Amb aquestes premisses intentaré traçar unes conclusions que he endreçat per àmbits que, en definitiva, corresponen a determinades conselleries del Govern.

TURISME

La creixent demanda de productes turístics fa que sovint es doni una resposta improvisada a la demanda i que la qualitat del producte se'n ressenti. Als empresaris turístics no els preocupa tant la qualitat com el preu del servei. Els centres de patrimoni literari hem de ser exigents amb els serveis que oferim perquè el client finalista serà el que acabarà promocionant o no la nostra proposta.

• Racionalitzar les rutes

Constatem que la creació de rutes literàries és un actiu important com ho demostren l'avidesa dels lectors i dels agents turístics per resseguir llocs vinculats d'alguna manera amb la literatura. El fet que la literatura generi expectació i mogui el turisme cultural és positiu però porta associats un seguit de riscos que hem d'intentar evitar:

1. Estan apareixent múltiples itineraris que es creen en funció de la commemoració d'un any temàtic i no es renoven.
2. En molts casos es dissenyen propostes estandarditzades que no parteixen del valor intrínsec de l'autor i de l'obra en si, sinó dels llocs que es volen potenciar.
3. Les persones que porten a terme el guiatge no sempre compleixen els mínims de qualitat quant a la seva formació i especialment a la declamació.
4. L'excés d'oferta i la manca de planificació porta a subratllar uns autors en detriment d'uns altres sense preveure la necessitat d'incidir en tots els autors més emblemàtics de la literatura catalana.

• El perfil professional d'un guia literari

El centre de patrimoni literari hauria d'assegurar que els seus guies, a banda de tenir nocions sobre guiatge turístic, tinguin coneixements de llengua i literatura i un bon domini de la llengua. És evident que els guies formats a les escoles de turisme

no s'adaptin a aquest perfil. Pensem que els departaments de Llengua i Literatura de les universitats haurien de pensar en un perfil professional d'aquest tipus de manera que a través de màsters i de postgraus es pogués accedir a una titulació superior per exercir com a director i/o guia literari d'un centre d'aquestes característiques.

• Implicar el món empresarial

Hem de fer-nos valer com a recurs cultural d'una zona, som llocs emblemàtics per presentar la cultura del nostre poble. I els hotels i restaurants ens han de valorar com un recurs turístic.

Els nostres centres són també catalitzadors de lectors i hauríem de buscar complicitats amb els editors perquè ens podem convertir en uns bons aparadors dels seus productes.

EDUCACIÓ

Hem donat arguments de sobra per justificar que la literatura entri a les aules. Tots (pares, educadors i polítics) estem convençuts de la importància que té per als infants i joves ser uns bons lectors i tots veiem la necessitat que la literatura entri amb més força als centres educatius.

La societat actual demana que l'educació de l'individu sigui continuada, cada vegada és més clara la necessitat d'una formació permanent, és a dir per a totes les edats.

• Seleccionar i facilitar la lectura

Els centres de patrimoni literari, a part de fer de catalitzadors dels nous formats, haurien de ser els selectors de la informació, és a dir: haurien de descobrir i posar a l'abast aquells recursos que ajudin a fer gaudir de la literatura.

• Redactar propostes educatives coherents i singulars

Cal ser molt curosos amb els equips pedagògics i amb els monitors de les activitats, no sempre podem externalitzar les activi-

tats. La llengua, el vehicle de comunicació amb els nens i joves, ha de ser impecable i cada casa té una realitat diferent i així l'ha de mostrar als seus visitants.

- **Formar part dels recursos educatius**

Vetllar perquè el Departament d'Educació destini els recursos necessaris per fer dels centres de patrimoni literari llocs de referència per als professors que volen fer dels alumnes uns futurs lectors dels nostres clàssics.

- **Ser centres de referència per als educadors**

Cal crear una comissió d'estudi que plantegi les possibilitats de col·laboració entre els centres de patrimoni literari i els claustres de professors i que acabi editant o penjant a internet una guia de recursos que sigui útil per a tot el professorat.

TERRITORI I PAISATGE

La literatura té la capacitat de valoritzar els llocs i els paisatges fent-los perviure malgrat la pressió immobiliària i urbanística que pateixen. Cal tenir molt present que la literatura genera uns intangibles que reforcen el sentiment de pertinença a una col·lectivitat, ja sigui a nivell local, cenyit a un municipi, a nivell d'un país o a nivell d'un grup humà de qualsevol altra característica.

- **Integrar-se en el teixit social**

Cal tenir molt clars els referents socials de cada equipament i fer que la gent del territori se'l senti seu i en sigui el principal usuari. Sense exclusions, de manera que hi tinguin cabuda les mirades més diverses, acollint els nouvinguts i col·lectius que a vegades n'estan al marge, com els joves.

- **Recollir les sensibilitats que desperten determinats espais simbòlics**

S'han de vehicular els sentiments espontanis de la gent envers

la protecció del territori. I reclamar a les institucions que vetllin per la custòdia de tots aquells espais on se sustenta l'imaginari col·lectiu de la nostra cultura.

- **Reforçar sentiments identitaris**

Hem d'utilitzar la força dels mots per desvetllar sentiments d'identitat, de pertinença a un col·lectiu; però sense exclusions, fent que els nouvinguts se sentin atrets pels nostres mites i els nostres valors.

CULTURA I COMUNICACIÓ

La societat del coneixement veu en la cultura un element fonamental per a la convivència i la cohesió social. La riquesa del patrimoni literari català ens permet dibuixar un horitzó molt positiu perquè la demanda de productes culturals creix, i la necessitat de reforçar la identitat cultural també.

Les plataformes digitals ens permeten connectar-nos a distància però també gestionar la proximitat. Permeten actuar des de llocs molt locals i arribar a llocs molt llunyans. Faciliten la comunicació i el coneixement d'altres iniciatives i entitats afins.

- **Elaborar programes singulars**

Cal pensar en un equipament que treballa la cultura de manera transversal amb les disciplines més diverses. Els centres que impulsem haurien de ser laboratoris per a la literatura on es fessin propostes genuïnes, no cal imitar. Cada autor i cada espai té una personalitat pròpia i per tant unes potencialitats de treball i d'estudi concretes.

- **Incorporar noves tecnologies**

La societat de la informació ens ofereix moltes possibilitats, cal tenir la mirada molt oberta a les noves tecnologies i a les noves formes de presentació dels continguts. Hauríem d'aprofitar les tecnologies de la informació i la comunicació (TIC) per treballar

en xarxa i establir *nodes* entre els diversos centres amb la finalitat de treballar conjuntament amb uns criteris i objectius comuns.

- **Crear sinergies amb les indústries culturals**

Cal trobar vies de col·laboració amb les editorials, els mitjans de comunicació i les empreses de turisme cultural que reforcin els interessos de cadascuna de les parts.

- **Fer sentir la nostra veu**

Convindria que els polítics de les diverses administracions fessin cas o pareessin esment als llocs de memòria literària, veiessin la necessitat d'invertir-hi i donar-los el lloc que els pertoca dins dels equipaments culturals.

- **Crear models de gestió sostenibles**

Hauríem de poder actuar amb una certa llibertat evitant els paternalismes administratius i promovent fórmules de finançament bàsic i garantit; això permetria tenir més capacitat d'actuació. Pensem que cal buscar recursos a l'Administració però també en el sector privat i generar recursos propis.

- **Ser garantia de qualitat**

La demanda de productes culturals fa que proliferin les ofertes i el tema del turisme literari no ha fet més que començar, els nostres centres de patrimoni literari haurien de ser garantia de qualitat, hauríem de ser veus autoritzades en matèria literària. Centres amb prestigi i amb la voluntat de formar lectors. *Espais Escrits* s'hauria de convertir en una marca que avaluï i garanteixi la fiabilitat de la proposta. Potser així, com deia Steiner a la conferència que va pronunciar al Tinell convidat pel Museu d'Història de la Ciutat, *Recordant el passat*⁷, podem «Convertir els llocs de memòria en llocs de possibilitat».

⁷ www.vilaweb.cat/www/noticia?p_idcmp=2600668

Bibliografia

ANDREU, Marc; COMINGES, Clara. «Turisme de lletres». *El Periòdic*, suplement Llibres (2.06.05).

AULET, Jaume; MARTÍ BERTRAN, Pere. *Dictamen sobre la situació de la literatura catalana a l'ensenyament secundari*. Barcelona: Col·legi Oficial de Llicenciats de Catalunya, 2007.

BAUMEN, Zygmunt. *Els reptes de l'educació en la modernitat líquida*. Barcelona: Arcàdia, 2007.

BELLANTE, Clara; DURÀ, Marga. «La biblioteca del nuevo milenio». *Culturas*, núm. 269 (2007), p. 16-17.

DURAN, Xavier. «Les arrels del Codi da Vinci». *Avui*, «Plaers d'Avui», núm. 8 (7.05.06).

INIESTA, Montserrat. «Àgores "Glocals". Museus per a la mediació: història, identitats i perplexitats». *Mnèmosine* [Barcelona], núm. 3. Museu d'Història de Catalunya i Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació.

MICHAUD, Yves. «El turisme com a indústria, la cultura com a turisme». *Nexus* [Barcelona] núm. 30 (2003), p. 6-15.

NOGUÉ, J. «La necessària revisió dels paisatges de referència». *Nexus* [Barcelona], núm. 36 (2006), p. 36-49.

ROVIRA, Jordi. «La enojosa lentitud de los libros». *Culturas*, núm. 262 (2007), p. 1-4.

TORRENTS, Carme. «La Casa Museu Verdaguer. La tenacitat d'un poble per mantenir viva la memòria del poeta». Dins monogràfic «Els Museus d'Osona». *Ausa* [Vic], XXI-153 (2004), Patronat d'Estudis Osonencs.

TORRENTS, Carme. «El patrimoni literari català i consum cultural». Dins CODINA, Francesc; PINYOL, Ramon; TORT, Antoni; TUNEU, Miquel (coord.). *Miscel·lània Ricard Torrents Scientiae patriaeque impendere vital*. Vic: Eumo Editorial, 2007, p. 595-607.

TORRENTS, Carme. «Els museus literaris, un recurs per a la motivació de la lectura». 2007 [En premsa].

Institució de les Lletres Catalanes: <http://www.cultura.gencat.cat/ilc>

Lletra: <http://www.uoc.edu/lletra/>

Associació d'escriptors en llengua catalana: <http://www.escriptors.cat/>

Vilaweb: <http://www.vilaweb.cat>

Lectures prescriptives de literatura catalana al batxillerat (2005-2009) [consulta: 11.8.2007]

XTEC. Xarxa Telemàtica d'Ensenyament a Catalunya. Nous currículums secundària i primària obligatòria: http://www.xtec.cat/estudis/primaria/decrets_curriculum_2007.htm [consulta: 8.8.2007]

Col·legi Oficial de Doctors i Llicenciats en Filosofia i Lletres i en Ciències de Catalunya: http://www.cdl.cat/_noticies/Dictamen_literatura.pdf

Currículum 2007. Publicació del Decret d'ordenació dels ensenyaments de l'educació Primària. Publicació del Decret d'Ordenació dels ensenyaments de l'educació Secundària Obligatòria.: http://www.xtec.cat/estudis/primaria/decrets_curriculum_2007.htm [consulta: 11.8.2007]

www.vilaweb.cat/www/noticia?p_idcmp=2600668 [consulta: 22.10.2007]

Perfil del Gestor de Patrimoni Literari¹

MONTSERRAT COMAS I GÜELL

Biblioteca Víctor Balaguer - Espais Escrits

He dubtat molt entre baixar a propostes precises de cara a aportar elements concrets per a la confecció d'un possible postgrau i plantejar-ho des d'un punt de vista més conceptual i de política de recuperació cultural. Finalment, he optat per aquesta segona opció.

Parlaré, doncs, des de la desinhibició perquè és una de les demandes més constants que s'han durant els tres anys precedents. La meva intenció és provocar l'Acadèmia; i ho vull fer sabent que la situació actual és especialment greu i sabent que hi ha un fet incontestable que és la manca d'alumnes. Intentaré, doncs, fer alguns suggeriments a partir de fets constatables:

- «Els Fonaments»: intentar tornar a donar sentit col·lectiu a la nostra literatura.
- «La Reflexió»: ordenació comentada d'algunes propostes i demandes fetes en els tres seminaris anteriors.
- «El Marc»: identificació dels elements bàsics com són el Cànon i els centres de patrimoni literari.
- «Planificació»: el paper polític de la universitat.
- «Estratègies» alguns suggeriments per a la formació del gestors.

1 IV Seminari de Patrimoni Literari i Territori "Del món acadèmic a la viabilitat econòmica". Fundació Mercè Rodoreda. IEC, 14 i 15 de novembre de 2008.

Em miraré l'Acadèmia des de fora i des del vessant estricte d'activista per la recuperació del prestigi de la nostra literatura dins un marc social ample.

Els responsables de les filologies catalanes (des del degà d'una facultat fins l'últim professor) estan ara mateix molt descol·locats per una situació canviant en un context políticament enrerit i ple d'incerteses. Però també, pel neguit causat per la nova situació laboral que se'ls presenta i que, segons com, pot veure's afectada. M'agradaria, per tant, fer un seguit de suggeriments per tal de col·laborar amb el redreçament dels estudis de filologia catalana.

L'any passat Pere Poy va acabar la seva intervenció amb la frase: *Si voleu vendre-us, estudieu*. És des d'aquesta dualitat que em dirigeixo a la Universitat perquè és el receptacle del coneixement i ho faig, com he dit, desinhibidament, però ben lluny de la banalització.

El punt de partida i estímulo en cadascuna de les propostes que s'intenten fer des d'EE és el coneixement, l'únic que ens dóna el valor veritable de les coses. Per tant, i seguint la definició estricte de la paraula, avui esdevinc mediatora ja que intentaré mostrar tot el que ha donat de sí l'aportació que s'ha fet durant els tres anys anteriors de seminaris.

No he volgut improvisar, ni molt menys personalitzar les demanades i propostes que faré tot seguit. Miraré d'interpretar i ordenar el que ja s'ha dit en les edicions anteriors mitjançant l'elaboració d'un discurs coral continu, al qual hi afegiré les meves acotacions i interpretacions.

La base o fonament

En aquest context, la finalitat última és prendre consciència que formar part de la comunitat entorn la literatura catalana implica participar d'un *corpus* en permanent construcció. Cal incorpo-

rar aquesta percepció al estudiants, però no pas des de la nostàlgia, sinó des de les noves eines que corresponen a les joves generacions responsables del futur. S'ha reclamat sovint que els qui ara tenim entre 50 i 70 anys hauríem d'anar-nos enretirant, en el sentit de deixar pas; posar-nos al costat del camí i constituir-nos en referents, no pas en únics actors. És justament això el que vull dir. Donar eines perquè aquests puguin reconstruir, reinterpretar a partir d'unes bases que ja existeixen.

Dir que no es parteix de zero no és cap novetat; però cal transmetre-ho als estudiants (III S). La tipologia dels assistents al I Seminari.. va ser tot un indicador de l'existència de l'interès. Aquell primer estadi que evidenciava un cert grau de desesperació i desorientació s'ha superat. I és justament en aquest moment que podem innovar i marcar les noves pautes i regles del joc, perquè no tenim vicis precedents en aquest camp. Per tant, no val a badar! Xavier Hernández, aleshores Director General d'Universitats, al Seminari de Vilanova, ens va dir que *Tenim l'ocasió de dissenyar un programa per tractar el patrimoni literari que respongui als reptes del segle XXI, amb una perspectiva de democratització del coneixement, que pogués arribar al màxim de gent possible, amb el màxim rigor, i aquesta oportunitat no ve mediatitzada per una història anterior*.

Un altre element fonamental és percebre que, justament en aquest precís moment canviant, constituïm ja un "proto sistema literari català". Estem en fase de creació d'un nou concepte per acarar la nostra literatura. Si ens sortim, el nostre model pot esdevenir referent i immediatament recuperar prestigi. Cal ser ben conscients que la literatura castellana, per exemple, amb la qual desencertadament ens referenciem, tampoc no està, quant a eines de divulgació social, en una situació gaire diferent a la nostra. No cal creure'ns especialment maltractats! Sovint, enduts per un excés de pessimisme, entenem la nostra actitud com la d'uns diletants que s'entretenen amb coses prou interessants; no és pas aquesta la nostra funció.

El mediador, és un dels elements més importants, ja que com el *torsimany* és el que explicita totes les regles del joc i de la càrrega ideològica de l'activitat (C. Muntaner). Aplicat a la globalitat, J. F. Mira ens parlava de patriotisme: *Un patrimoni d'història i de memòria sense la qual ni les persones ni els pobles no són res, perquè amb el pas del temps la vida d'una persona és l'acumulació i la memòria de tot allò que ha dit i ha fet, i la d'un poble també.* (J. F. Mira, III S)

Mira carregava l'accent i s'hi referia explícitament: defensar el patrimoni literari és un acte patriòtic. Els estudiants i la societat en general, dic jo, han perdut la consciència d'aquest valor perquè no el percepen globalment sinó que l'estudia massa parcialment. Mira suggeria també la visualització del mite; nosaltres hauríem d'afegir que es pot i s'ha de poder combinar amb la desinhibició que se'ns ha demanat reiteradament. L'aiguabarreig social actual obliga a presentar-nos tot sovint a partir dels mites (o els tòpics); la literatura no n'hauria de quedar exclosa. Això sí, cal fer això amb el cap fred tal i com ens recomaven la Carme Muntaner i en Joan Roca l'any passat.

Hernández deia també que *la cultura és, o hauria de ser, important arreu, i més en països com el nostre –un país en el qual allò que caracteritza la nació és precisament la seva component cultural.* (X. Hdez.) Potser, doncs, els centres d'interpretació d'algunes poblacions es podrien fer a partir dels escriptors.

La reflexió

Passem ara a imaginar diferents possibilitats de treball de cara a confeccionar un hipotètic pla d'estudis. Ho farem, però, intentant aportar-hi alguns arguments.

Quant al paisatge, la Carme Muntané ens preguntava: Quins models d'interpretació del paisatge volem? Quines funcions li volem

incorporar? Potser és més recomanable referir-nos a espais per la seva significació més genèrica.

Potser, com ens recomanava la Vinyet Panyella a Vilanova, cal plantejar-nos construir un sistema literari català. Aleshores hem de fer-nos una altra pregunta bàsica *Quin país es vol transmetre, per exemple, a l'usuari de les rutes literàries?* No pot ser que la imatge que acabem donant de l'autor o autora, sense ser falsa s'ajusti, excessivament a la nostra particular estratègia divulgadora? Podem caure en l'aprofitament de l'escriptor per posar en valor un paisatge en risc? Carme Muntaner insistia en que *es pot arribar a crear paisatges literaris lluny de la literatura que els argumenta.*

Joan Roca, per la seva banda, ens suggeria la importància de fer dialogar el paisatge rural amb l'urbà i, sobretot, l'idealitzat amb el real perquè el paisatge no és unívoc i a través de la literatura ens permet obtenir-ne múltiples registres... i Joan Francesc Mira reblava el clau: *Mitificar és una cosa, fer literatura n'és una altra de ben diferent. I de passada, no hi ha "literatura urbana", sinònim suposat i fals de modernitat, i "literatura rural", sinònim igualment fals de tradicionalisme literari.*

Pel que fa a la preservació, la idea que sembla germinar dels Seminàris és que cal tractar la literatura (en abstracte, des del que s'entén per patrimoni intangible) amb els mateixos criteris que serveixen per protegir qualsevol element artístic o arquitectònic. Ningú discuteix que cal preservar segons quins jaciments arqueològics o segons quines restes industrials perquè es consideren factors imprescindibles per a la interpretació històrica. I no cal dir els elements artístics conservats en col·leccions i museus. Casdascun d'aquests permeten construir els discurs de la contextualització anterior i contemporània. Els espais triats pels autors no poden jugar un paper similar als jaciments quant a la interpretació dels textos literaris posteriors?

Fins ara ningú discuteix tampoc que els papers, és a dir els manuscrits o mecanoscrits i ara ja discs de memòria, són patrimoni

a preservar. Però l'indret on van ser elaborats o que els va inspirar, quant a font d'interpretació, no poden o ho han de ser?

És des d'aquest punt de vista que ens caldrà treballar transversalment amb geògrafs i tècnics mediambientals. Així podrem emmarcar i definir la literatura com a patrimoni dins els paràmetres habituals del tangible ja que ho és tan, de tangible, com unes ruïnes perquè l'escoltem i el podem llegir. Existeix realment amb la mateixa dimensió i volum que una pedra.

Pel que fa a la política, des de l'autoritat que atorga el fet de crear i donar coneixement, crec que una de les feines de la universitat hauria de ser, justament, el posar en evidència les polítiques culturals. En el que a nosaltres ens afecta ha de demostrar-ne la necessitat no únicament des del vessant acadèmic, sinó des de la gestió política. Ha de DIRIGIR la política cultural del país i s'ha de convertir ella mateixa en mediatra, en directora; en el sentit de marcar direcció.

Una vegada més, crec que convé establir paral·lelismes amb d'altres disciplines i, sense sortir de la universitat, els departaments científics han aconseguit marcar les agendes de molts polítics. És indiscutible la centralitat de la tècnica en la nostra societat, però no ho és menys, que cada vegada es reclama més el coneixement del nostre entorn immediat. Els llibres d'història, en aquesta societat tant tecnificada, tenen més i més requesta. Perquè no l'han de tenir l'accés als espais literaris?

No convé recórrer a teories conspiratives però hauríem de buscar seriosament a aquí beneficia que cada juny, durant els exàmens de selectivitat, es comparin els exercicis de literatura catalana amb la castellana. Que si és més difícil, que si és més o menys pertinent, etc. etc. Perquè no es comparen els exercicis de matemàtiques amb els de física? Pot ser, doncs, que el fet que hi hagi un buit en el camp literari que afecti la nostra literatura, no sigui casual.

La feina que tots plegats hem començat des de fa tres anys indica que volem canviar el sentit de la relació paisatge-literatura la qual cosa fa dir a la Carme Muntaner que, abans, el text ens presentava el

paisatge; ara és el paisatge qui ens presenta el text perquè *el text, en definitiva, requereix més esforç que no el paisatge*. (Muntaner)

Ara mateix tots, i especialment la universitat, tenim una responsabilitat semblant a la que els va correspondre a personatges com, per exemple, Violet-Le-Duc en la reconstrucció arquitectònica al segle XIX. Ells van marcar el camí que, en aquell camp, corresponia als de la seva generació. Nosaltres hem de marcar la ruta que ens correspon a la nostra d'època. No falsificar, no banalitzar. Per tant, cal anar alerta amb la descontextualització tan habitual que permet, que quan s'ha de destruir un edifici històric per fer-hi un parking, es deixi a la porta la data o l'escut de la casa o qualsevol altre element original amb una actitud farisaica del respecte que ens mereeixia; és a dir, poc i per això, l'ensorren.

El patrimoni (de tota mena) presentat en format pur és un ròssec per al polític, però si es planteja i planifica amb estudis de mercat pot aconseguir l'efecte contrari. Els polítics són incrèduls (i desconfiats) i ens cal saber tombar aquesta actitud. No és ni fàcil ni ràpid però amb un objectiu clar i amb constància en l'estudi i la difusió, és possible. Actuar així ens dur a la llibertat intrínseca ja que la sociabilització del coneixement també dona llibertat a l'investigador.

La Universitat per tant, hauria de buscar aquestes estratègies i hauria de comptar amb la col·laboració de joves llicenciats implicats en màsters i doctorats. Tot seguit, s'hauria de plantar –com ho fan els científics– als despatxos corresponents i buscar la manera d'implicar-se en el lideratge polític en benefici dels objectius que hem marcat en començar.

El marc

El marc dins el qual hem de moure'ns tots aquells que hem decidit implicar-nos en la contrucció de les noves estratègies ha de d'es-

tar molt ben definit i ha de ser suficientment gran perquè tothom hi tingui cabuda.

Per començar, hi ha un parell de paràmetres que s'han d'assumir col·lectivament.

L'un és el cànon; la brújula per a la navegació. Però una cosa és el cànon per a la universitat (que és qui l'ha d'elaborar) i l'altra per a les cases museu per a la qual cosa s'han de buscar els mecanismes de relació entre les dues concepcions perquè, tampoc en literatura, no val tot perquè alehores es genera l'efecte contrari i això és negatiu. És fonamental l'encert de la tria.

L'altre repte són els Centres de Patrimoni Literari que constitueixen l'hàbitat bàsic del gestor patrimoni. Per fer un paral·lisme amb d'altres disciplines i salvant totes les distàncies són els equivalents als Centres d'Interpretació. S'han de definir els seus usos i funcions de manera que acabin constituint un corpus amb sentit.

La combinació dels dos factors permet la construcció d'un Sistema del Patrimoni Literari. És evident que el paisatge literari s'esta patrimonialitzant; aleshores, una de les primeres feines seria, per exemple, fer l'inventari del patrimoni literari (catàleg de bens...).

Planificació

Deixaré de banda les planificacions que l'Administració hauria de fer. Potser caldrà plantejar-lo en el següent seminari. Evidentment, tampoc no podem requerir al món empresarial privat massa cosa si abans no tenim clares les directrius els qui en som estrictament impulsors. Anem, doncs, a la Universitat.

Hi ha un primer pas que si no es fa, val més no començar: cal trencar el triangle *acadèmia-dèficit-cultura*. No és cert que com més inviable econòmicament és un projecte, més pedigree cultural conté.

Els estudis científics busquen les seves aplicacions en les empreses i/o hospitals. Per benefici de la literatura EE i la Universitat s'han de retroalimentar: és l'equivalent del I + D.

Joan Santacana i Xavier Hernández al *Museologia crítica*² ens diuen una veritat com un temple. Un cop restaurat un edifici patrimonial s'ha de poder rendabilitzar econòmicament perquè és la millor via per al seu manteniment. Si el producte que es fa servir és bo, perquè s'ha de tenir por de la rendabilitat? La gratuïtat i/o massa generositat a l'hora de "vendre" el nostre "producte literari" pot acabar creant l'efecte contrari. Un exemple paradigmàtic és el dels museus de ciències, però Eudald Carbonell ens demostrarà que també és possible aplicar-ho en altres camps.

Abans ja ha sortit la paraula transversalitat. Voler-la aplicar no ha de ser una posa perquè tots ens movem transversalment. La majoria dels nostres comportaments culturals es generen i s'excuten transversalment. D'aquí la importància de buscar altres companys de viatge amb qui compartir el factor literari, per ex. els espais naturals. Pel que fa a la Universitat potser haurà de planificar màsters per a gestors literaris amb departaments o facultats que aparentment són molt allunyats. Cal pensar en un màster mixte on s'hi trobin involucrats arquitectes, dissenyadors, o actors. L'objectiu últim serà, doncs, que conèixer i viure la literatura també sigui emocionalment útil, com veurem. Si hi ha sales que serveixen al mateix temps de punt de trobada de la població o per a concerts o conferències, etc. la garantia d'evitar-ne l'enquillosament està assegurada.

L'actitud ha de ser desinhibida també davant la constatació de que la cultura catalana és i ha estat sempre de fusió; però des de l'autoritat. Actualment amb l'excusa de la integració o, encara pitjor, del mestisatge, la nostra identitat hi apareix com una cultura més entre les altres que van arribant. I aquí una vegada més la Universitat amb

2 Gijón, Ediciones Trea, 2006.

els recursos que acabem de proposar han de dir-hi la seva i pensar amb el que ens deia al primer seminari Xavier Hernández que *Hauríem de tenir molt clar que cal impulsar aquesta cultura catalana competitiva i de fusió per tal de conjurar la consolidació de dues comunitats culturals i nacionals a Catalunya*. No podem deixar-ho de banda. Aquí hi ha un camp per explorar.

La desinhibició, però, no vol dir banalització i mai ha de ser sinònim d'oci amb el qual mai no hi hauríem de competir. L'espai dedicat a un escriptor pot tenir, a més, una altra funció que ajudi a rendibilitzar l'esforç de presentació. Cal crear una emoció que envaeixi també altres possibles activitats que es facin en aquell entorn. Cal fer viure les situacions de tal manera que el visitant acabi establint alguna mena de vincle emocional amb aquell lloc. No únicament d'informació. L'emoció es pot convertir en el vehicle cap el coneixement.

A l'hora de planificar, és a la Universitat on s'ha de crear la consciència de patrimoni literari; cal fer-los notar l'emoció de gestionar un bé que és de tots. El vincle ha de ser amb la totalitat, com a factor cultural bàsic gestionable per ella també. No com a simples usuaris que posteriorment traspasaran el seu coneixement de forma passiva per a persones passives. Cal saber fer veure quin és el paper de cadascú en la cadena de transformació cultural a partir de la literarura. Cal establir una relació homogènia entre el què i el seu entorn.

Estratègies

Encara no m'he referit al perfil del gestor. És cert, però necessitava per a mi mateixa definir el terreny sobre el qual volem situar la gestió estricta del patrimoni literari.

En la base de totes les estratègies possibles hi ha d'haver la desinhibició a la qual ens hem referit tantes vegades. A continuació vull

fer unes propostes que, tot i no ser les úniques, considero bàsiques per arrencar.

Sistema literari català

S'hauria de buscar el mecanisme d'interrelació entre els diferents punts estratègics de la literatura (cases museu, centres d'interpretació o documentació, etc) que fugís de la sensació de caos. El diàleg possible entre cadascún d'aquests espais, ha d'estar en consonància amb el cànon i un discurs estructurat.

La planificació s'hauria de fer transversalment i de comú acord universitat i administració i, permeteu-me la llibertat, amb entitats com Espais Escrits.

Rutes literàries

Convindria crear el gènere "ruta literària" perquè és el factor de cohesió entre els usuaris, els quals en relacionar-se entre ells mitjançant la literatura creen una mena de comunitat. El turista, en general, quan viatja busca allò que és diferent a l'estandar que li ha proposat el fulletó de torn. El turisme cultural busca camins per incorporar-se ni que sigui efímerament a la societat que visita. La literatura pròpia pot ser un bon mascaró de proa per aquest mena de viatges. És en aquests casos que cal ampliar el ventall del públic possible. Les rutes haurien de poder-se trobar als taulells de les recepcions dels hotels i haurien de traduir-se als idiomes bàsics de comunicació internacional.

La ruta literària també ens ofereix presentar-la com la contraposició a la velocitat actual dels viatges però també a l'actualitat virtual en que vivim enfront d'allò que és autènticament real. La ruta literària obliga a recuperar el viatge a peu, amb el temps suficient per a l'observació. Mirar carrers i places al ritme de les nostres cames ens apropa a la veritat que és allò que en realitat tots busquem quan acceptem participar en qualsevol mena d'activitat cultural. Si ho traspasessim a una recerca científica anar als llocs per conèixer

directament allò que cerquem, equivaldria a anar a les fonts primàries, el document. En el cas de la ruta les fonts serien complexe: el lloc i el text escollit.

Mediació literària

Mediació vol dir senzillament traspàs de coneixement, no pas de vulgarització, sinó de difusió. Però, per damunt de tot, de coneixement; decodificat, sí, però coneixement. Som en la societat de la informació i el mediador ha de fer comprensible el coneixement. Aquesta funció/feina ara mateix té un paper central i s'utilitza en gairebé tots els processos relacionals.

La formació primer i l'exercici laboral després de bons mediadors literaris en les estructures de difusió afavoriran la bona salut cultural del nostre país. Com més mecanismes i més eficàcia en la circulació del coneixement ben "manufacturat" pels mediadors, més consistent i tupida serà la xarxa relacional dels ciutadans (dins els quals hi incloc molt especialment els estudiants grans i petits). La manufactura ha de ser d'alta qualitat i no s'ha de limitar als paràmetres estrictes del món dels autors i les seves obres.

El mediador ha de fomentar l'emoció de conèixer i les vies per arribar-hi han de ser diverses però amb el denominador comú de portar l'usuari a compartir amb ell la veritat. Vivim en un món on gairebé tot és virtual i l'emoció es genera a partir de veure, sentir, escoltar... la realitat; en el cas de la literatura pot arribar via lectura dramatitzada *in situ*, rutes literàries amb anècdotes entorn l'obra de l'autor/a en qüestió, etc.

Cal aconseguir la mediació entre l'*amor* i la realitat. La universitat ha d'inculcar aquest binomi als seus estudiants des que comencen i ho ha de fer com a eina a usar per ells mateixos més endavant.

Final

Som en una posició i situació delicades però, normalment, és en els moments de crisi que sorgeixen les millors idees. Crec que som en el punt just per encetar un nou període. És molt i molt important que el grau de coneixement de la literatura per part dels joves creixi. Els castellans o els francesos no estan millor que nosaltres. Fins i tot no hauríem de rebutjar la mitificació. L'exemple desinhibit de la "roja" durant un campionat de futbol, hauria de fer-nos-hi reflexionar.

Cal que no oblidem tampoc que l'any passat, des de la casa d'Andersen se'ns va elogiar que parlessim de patrimoni literari i el seu responsable va dir-nos que adoptaria el terme. Alerta, doncs, que no val a badar perquè estem ben posicionats.

Vicent Partal acabava el seminari de l'any passat a Mora d'Ebre remarcant la primacia del model per damunt del format. Si el que es vol és clar i nítid, trobar la manera d'executar-ho es simplifica notablement.

Vull remarcar, pel que té de realment significatiu, que al primer seminari l'Acadèmia/Universitat va respondre amb presència entusiàstica. Ens consta que la resta d'edicions han estat observades per molts professors universitaris i que des de la distància es vigila la vitalitat i sol·licitud d'EE. Avui responem a aquella demanda de col·laboració. El pas següent és ja, convertir-nos en una parella de ball.

És qüestió únicament de voluntat, al marge dels pressupostos, perquè del que es tracta és de canviar les mentalitats i per això, com se'ns va dir el primer any només necessitem Passió i Diplomàcia!

El què, el com i el perquè dels equipaments patrimonials de proximitat

JOAN SANTACANA

El problema de la memòria robada i els equipaments patrimonials de proximitat

A Josep Iglésies, membre rellevant de la Societat Catalana de Geografia (1902-1986), l'any cinquanta, amb motiu de la "Primera Assemblée Intercomarcal d'Investigadors", celebrada a Martorell, se li va encarregar un "Índex elemental de matèries i punts de vista geogràfics per a facilitar l'estudi d'una localitat catalana" i no cal dir que, escrupolós com era, va acomplir abastament la tasca encomanada, tant que, encara seixanta anys després, és un treball útil.¹ En plantejar-se l'estudi, molt complet, va donar notable importància als temes de la història i de la lingüística i va creure necessari justificar-ho, tot dient: "les particulars circumstàncies que travessa el nostre país fan que considerem molt convenient que hom reculli i salvi tot allò que sigui possible del patrimoni espiritual comú. La majoria dels arxius parroquials i municipals van sofrir greus desperfectes amb les revoltes del segle passat. Allò que va quedar dels parroquials s'ho va endur la guerra civil de l'any 1936. La documentació que resta a les cases particulars perilla perdre's. Hom farà bé de copiar i publicar tot allò que tingui interès. [...] És urgent salvar per mitjà de l'estudi tot allò

¹ IGLÉSIES, J. "Índex elemental de matèries i punts de vista geogràfics per a facilitar l'estudi d'una localitat catalana" a *Actas y comunicaciones de la I Asamblea Intercomarcal de Investigadores del Penedès y Conca d'Odena*. Martorell, 1950, pàgs. 33-68.

que ens singularitza i ens defineix. Aquesta és una missió que considerem posada a les mans de les persones cultes de cada localitat. Ens permetem recomanar-la encara que marxi dels fins concrets dels estudis geogràfics que han estat objecte de la nostra ponència”²

Pel savi geògraf, els estudis de proximitat en el nostre país, a l’any 1950, eren una “missió” urgent i la seva crida va ser escoltada per innumbrables investigadors que, calladament, sense cap ajut, sense mes preparació que el sentit comú, van renovar els estudis locals gràcies als Centres d’Estudis que es van crear a gairebé totes les comarques del país. Avui, al lllindar d’un canvi d’era –no menys fosc per la cultura que el que Josep Iglésies va viure–, ens plantejem uns objectius semblants.

En efecte, avui, com diria Manfred Osten, “vivim sota els efectes de la memòria robada”;³ estem enfront d’una cultura de l’oblit, d’un oblit que es presenta sota l’aparença de la modernització i que abraça tots els àmbits de la vida i de la cultura. L’oblit al que està sotmesa la nostra societat és molt més intens que el que imposaven els grollers esbirros del sabre dels anys cinquanta del segle passat, ja que ens espitja un concepte d’acceleració que trenca totes les continuïtats en unes magnituds mai conegudes fins ara. Goethe, a finals del segle XVIII, ja es va adonar d’aquesta desmemòria destructora imperant a la seva època, també de grans canvis, i va escriure Faust. I és aquest Faust de Goethe el que avui hem d’evocar; nosaltres, com ell, vivim en la impaciència i l’acceleració, trenquem la memòria de tota tradició, i com aquell Faust, volem ardentment pujar al tren del futur. I també com ell adorem l’eterna joventut. La nostra cultura venera el ser jove, i ens espitja a donar qualsevol cosa per tornar a ser-ho una altra vegada. Igual que feia Mefistòfil amb Faust! Però el geni maligne li va demanar sols una cosa: la memòria de la seva joventut! No pots

² Op. cit, pàgs. 67-68.

³ OSTEN, M. *La memoria robada. Los sistemas digitales y la destrucción de la cultura del recuerdo. Breve historia del olvido*. Biblioteca de Ensayo Siruela, Madrid, 2008.

ésser jove si conserves la memòria de la teva joventut! I Faust, l’humanista, el savi, hi renuncià... i aleshores Mefistòfil, el geni del mal, porta la seva víctima d’un oblit a un altre fins que finalment s’oblida d’ell mateix! El destrueix! Per tant, els canvis ràpids, l’orgia de joventut, els desigs de futur, tot es fa amb la contrapartida de l’oblit del passat. Amb tot, és aquesta memòria a llarg termini l’única que ens pot garantir una identitat cultural. Però l’ombra del Mefistòfil de Faust, avui plana damunt els nostres caps no sols pels motius que es deriven del que hem dit, sinó també per altres causes alienes a la sociologia, a la ideologia i a la política. Ens referim a un procés de dissolució de la memòria lligat a la memòria digital, a la qual conferim la salvaguarda dels documents. Les publicacions en xarxa, per regla general, no són esborrades, passat determinat temps? No és una exigència del disc dur esborrar de tant en tant? Estem d’acord amb Manfred Osten⁴ que allò que fins ara prometia la publicació damunt paper, és a dir, la permanència o mig o llarg termini, s’evapora avui en la xarxa digital, incapaç de resistir el desafiament del temps. Tot allò que en la xarxa no es vigili, no podrà sobreviure i quedarà condemnat a l’eliminació o l’oblit. Recordo que un amic investigador m’explicava la seva experiència en un arxiu històric, on ell consultava pergamins i documents amb paper del segle XVI, mentre que un col·lega seu treballava sobre documents dels anys vint referits a anarquistes; els seus documents estaven escrits a màquina i, per tant, en principi, podia semblar envejable treballar en una documentació fàcil de llegir, enfront del llatí medieval; però quan s’examinava el tipus de paper, molt fi, resultat de la tercera o quarta copia administrativa, calcada amb paper d’estergir gastat, l’enveja desapareixia. Era molt més fàcil llegir el document medieval! No cal dir que ens passa igual amb les imatges; les nostres àvies van veure el món en blanc i negre, damunt fotografies enganxades en suports de cartró fort; els nostres pares ja van

⁴ Vegeu, *op. cit.*, nota 122.

veure el món amb fotografies de color, encara que molt més fràgils; nosaltres veiem el món amb fotografies digitals a milers, milions gairebé, però... què en quedarà? Què durarà més? El primer objectiu dels estudis de proximitat, el primer “per què”, rau doncs en la seva funció de salvar el patrimoni cultural de l’oblit i de la destrucció del record. Perquè la proximitat permet conservar les fonts d’aquest patrimoni, ja siguin documentals o fins i tot materials.

Els equipaments patrimonials de proximitat i el patrimoni intangible

Si ens plantegem ara la naturalesa del patrimoni que en diem de proximitat i que sovint hem etiquetat de “local” hem de concloure que abans això resultava més fàcil, ja que el patrimoni era palpable, tangible, tridimensional. La seva conservació mai ha estat fàcil, però ho tenien més fàcil que nosaltres. El fet que els organismes internacionals que diuen que vetllen pel patrimoni hagin admès finalment el patrimoni intangible dins dels seus interessos posa de manifest que ja no es podia amagar el cap sota l’ala. I és que en una època de canvis radicals es posen en perill, sobretot, els patrimonis intangibles i tot plegat transforma els sistemes de valors en cadenes molt més fràgils. Si ens fixem, el mateix terme d’“intangible” és una prova de la dificultat de conservar allò que no es pot veure ni tocar. Amb tot, si ens fixem bé, i seguint a Tomislav Sola, “el patrimoni ha estat sempre intangible”.⁵ La globalització, imposada per les grans empreses, està transformant el món en un únic mercat lliure, preparat per ser conquerit pels grans centres de poder, i en aquest context la cultura i el patrimoni esdevenen uns productes més. I els patrimonis intangibles locals, tan pròxims, si no poden ser absorbits per aquest gran mercat global, corren

⁵ SOLA, T. *De la vanitat a la saviesa. El paper cibernètic dels museus*. ICRPC, Girona, 2008, pag. 8.

el risc de perdre valor, de “desvaloritzar-se”. La globalització tal vegada ha existit sempre, però mai d’una manera tan brutal, en què el món es divideix en camps especialitzats, on uns es culturalitzen i els altres es desculturalitzen, on uns imparteixen pautes de conducta i els altres les segueixen. Fins a quin punt no ens condueixen vers una aculturació massiva? Que serà aleshores el que Josep Iglésies en deia “patrimoni espiritual comú”, és a dir, el nostre “patrimoni intangible”? L’aculturació global implica una destrossa per a les cultures locals, que cada dia moren una mica; l’aculturació global, en la mesura que és dirigida i autoimposada, crea unes persones mancades de somnis i acaba fent possible l’objectiu de Mefistòfil. El patrimoni intangible del passat, el seu estudi i la seva conservació és valuós com a tal si serveix per infondre il·lusions i somnis al present i al futur. Els museus locals, els centres d’estudis, les biblioteques o els arxius no han d’ésser un magatzem passiu o una fàbrica de relats inútils. Aquestes institucions les hem de concebre com a mitjans. El patrimoni local, sigui tangible o intangible, degudament estudiat i comunicat és un focus d’originalitat i creativitat cultural. Esdevé l’assegurança contra la uniformitat cultural i el dirigisme castrador d’idees i d’il·lusions.

Per lluitar contra aquesta globalització en el camp del patrimoni s’ha de tenir ben clar que:

- El patrimoni intangible, que sovint és un patrimoni de proximitat, constitueix la base de tots els altres patrimonis; sense el patrimoni intangible que proporciona els relats, les històries, els valors i les il·lusions, els altres patrimonis poden esdevenir inútils.
- El patrimoni intangible és sempre un patrimoni basat en la diversitat, i una adaptació a les normes de la cultura que l’ha produït. La seva destrucció implica atacar les bases de la mateixa cultura.
- El patrimoni intangible pot esdevenir una base pel desenvolupament dels altres sectors de la cultura, inclòs el sector econòmic.

Els equipament de proximitat, museus, biblioteques o centres d'estudis, tenen la custòdia d'allò que és local; amb tot, en el camp de la cultura, el mot "local" té unes connotacions a vegades negatives; allò local és, com hem dit en altres llocs, una mena de "ventafocs" de la cultura. Cal parlar-ne. Cal parlar de com un element o creació cultural local, tant si és una text escrit, com una tradició, una cançó, un vall o un artefacte, viatja i trenca barreres culturals, de gènere, de nacionalitat o s'adapta a un medi nou. És Donald Sassoon,⁶ qui ens parla d'això i ho compara amb les pizzes toscanes o italianes. En l'era de la globalització, diu ell, el menjar local, una pizza que es feia a la Toscana, pot esdevenir mundial, ja sigui perquè la importen els immigrants, o be perquè determinades elits l'adopten, o fins i tot pel fet de ser comercialitzada per grans corporacions multinacionals. D'aquesta manera, el menjar ràpid nord-americà es basa en models que tenen l'origen a parts molt diferents del món, però que s'han modificat per poder adequar-se al gust d'una immensa comunitat multi ètnica i amb la que s'ha pogut experimentar, sense les restriccions que la comunitat d'origen l'hi hauria posat. D'aquesta forma la pasta s'ha combinat amb curri, els gelats han adoptat una gran varietat de fórmules i, al final, el resultat és que l'origen local sols es recorda amb el nom. El que realment és nord-americà és la comercialització global. És possible que el cafè exprés o el gelat sigui un invent d'un punt reduït d'Itàlia, però qui els ven avui són cadenes multinacionals. Segons Sassoon la cultura funciona de forma semblant; surt del context local i es fa global d'una manera semblant, ja que té capacitat d'adaptar-se. Amb tot, el que més importa del patrimoni per poder sobreviure, tant si és tangible com intangible, sigui local o no, és el fet que adquireixi valors de contemporaneïtat, és a dir, que sigui interpretable en termes contemporanis i d'acord amb les necessitats i

⁶ SASSOON, D. *Cultura. El patrimonio común de los europeos*. Crítica, Barcelona, 2006, pàgs. 10-11.

premisses de l'avui. D'aquest aspecte, però, en parlarem més endavant; ara sols cal recordar que el problema dels equipament culturals és que els usuaris tinguin algunes claus d'interpretació.

La "museografia nòmada" o la fi dels equipaments patrimonials de proximitat?

A finals del segle XX la mediació en els museus, implicava el peatge d'una museografia aparatosa i fins i tot costosa. Explicar les utilitats d'un objecte, la reconstrucció d'unes ruïnes, la contextualització social i cultural d'un quadre, la mecànica d'una màquina, les raons d'una idea... exigia panells, interactius mecànics, pantalles amb petits documentals, ordinadors, il·lustracions, i fins i tot textos en quatre o més llengües. En el llindar del segle XXI l'aparatositat de la mediació pot quedar reduïda a mínims. Nous entorns de museografia 2.0 poden posar a la xarxa, de manera versàtil i per a usos múltiples (abans, durant o després de la visita) les més diverses propostes d'informació i mediació. Sembla obvi que qualsevol museu o equipament cultural haurà de considerar la seva dimensió com a museu o equipament 2.0 si vol evolucionar per la via de l'eficàcia i la competitivitat. En aquesta tessitura i context estem veient aparèixer una nova museografia nòmada, en el sentit que va començar a definir Jacques Attali. El intel·lectual francès va introduir el 1985 el concepte "d'objectes nòmades" per denominar aquestes "màquines en miniatura capaces de retenir, emmagatzemar, tractar i transmetre informació (so, imatge, dades) a una gran velocitat". Afegia Attali que "els nòmades sempre han transportat objectes que els podien ser útils durant el viatge; el primer que van transportar va ser un fragment de pedra tallada, després va venir el foc, la roba, les sabates, les eines, les armes, les joies, les relíquies, els instruments de música, els cavalls, els papirs, etc. Més tard va arribar el llibre, el primer objecte nòmada produït en sèrie; posteri-

orment els objectes que permetien miniaturitzar i fer portàtils instruments sedentaris: el rellotge de polsera, la càmera fotogràfica, la ràdio, el telèfon, la càmera cinematogràfica, el lector de cassets, etc. Finalment les màquines que processen la informació”. Sembla obvi que abans del 2030 tindrem una gran facilitat per connectar, en qualsevol lloc a qualsevol xarxa d’informació sense fils (HSDPA, WiBro; WiFi, WiMax...) o amb fils (fibra òptica) i que tots estarem en una situació permanent d’ubiquïtat nòmada. Durant la segona dècada del segle XXI la definició d’un objecte nòmada universal es perfila com imparabile. El mateix artefacte serà alhora telèfon mòbil, ordinador, webcam, consola de jocs, agenda, reproductor de música, televisor, ràdio, talonari, document d’identitat, GPS, màquina de gravar i fotografar, clauer, etc. Els nostres mini, micro o nano artefactes nòmades permetran la consulta de les més diverses propostes d’intermediació didàctica per fer comprensibles els més diversos objectes de musealització. I això es pot fer sense embaràs d’un determinat element ubicat al museu. Amb només apuntar el nostre artefacte nòmada a una ceràmica, una estàtua, un quadre o un conjunt arqueològic podrem seleccionar les més diverses possibilitats de realitat augmentada, o fins i tot virtual, o de rebre les més diverses informacions per la via hipermèdia i en la llengua que desitgem. Això va suposar, per descomptat, enormes possibilitats per relacionar conceptes i sistemes conceptuals i per tant tindrem oportunitats insospitades d’adquirir coneixement.

La via nòmada ubiqua per excel·lència permetrà, d’altra banda, la desubicació del museu. Naturalment cultures a l’entorn del fetitxe de l’edifici i la col·lecció mantindran posicions, però amb la nova museologia i museografia nòmades la visita “virtual” al museu podrà realitzar-se en pràcticament qualsevol context espai temporal, és a dir, a en qualsevol hora i des de qualsevol lloc. Probablement els museus petits i mitjans seran els més bel·ligerants pel que fa a ús de les noves estratègies nòmades. Potser alguns grans museus i públic asse-

gurats a partir del fetitxe seran els que resistiran a col·locar en xarxa i procurar no invertir en estratègies nòmades. Però fins i tot en aquest cas res impedirà a les empreses privades cobrir tan suculent buit. La relació entre tecnologia nòmada, museologia i museografia és, serà, simplement, imparabile. Les dinàmiques sorgides per l’impuls del 2.0 i els desenvolupaments nòmades probablement es generalitzaran en els museus, centres de presentació i espais patrimonials. No obstant això, serà precisament en el camp de la museografia d’història i del patrimoni intangible on aquestes noves estratègies permetran canvis espectaculars.

Del que s’ha dit abans, heu d’inferir que la nova museografia nòmada permetrà la supervivència indemne de la vella museografia sedentària puritana objectual que nega qualsevol intermediació entre observar i l’objecte. Amb certa lògica es pot argumentar que, tenint en compte que els elements d’intermediació van a subministrar per la via individual i nòmada, a l’interior i fora del museu, ja no seran necessaris elements d’intermediació in situ a les exposicions, per contextualitzar i explicar objectes de musealització. I en aquest sentit el corollari seria pensar que, efectivament, podríem tornar a l’època d’or de la museografia puritana objectual. Això no ha de ser necessàriament així, ja que el museu continuarà sent un espai d’experiència i instructiu d’ús individual, però també col·lectiu, en el qual es podran viure experiències úniques en una perspectiva de democratització de l’accés al coneixement.

En tot cas aquests sistemes “nòmades” no substituiran els altres sistemes d’intermediació de museus i altres equipaments. Aquestes *teories de la substitució*, que s’apliquen a tantes coses –als llibres impresos, al teatre, a la pintura, als concerts en directe, etc.– són molt velles. Sòcrates va profetitzar que la introducció del text escrit mataria l’ànima dels joves al debilitar-ne la memòria; Paul Valéry va insinuar que la ràdio mataria la cultura oral i fins i tot l’escrita; Walter Benjamin creia que la fotografia o el cinema matarien la contemplació dels

objectes del museu; Christopher Evans, un psicòleg de la informació, a l'any 1979, quan va intuir la revolució informàtica, va profetitzar que la fi de la lletra impresa es produiria en la dècada dels anys noranta del segle passat... i així molts més.⁷ D'altres han profetitzat que amb Internet esdevindria la fi de les cultures petites, d'aquestes cultures locals, properes, engolides per les més grans.

No sabem si això serà així, encara que el que és cert és que els equipament patrimonials, com els museus i centres d'estudis que investiguen, conserven i difonen el patrimoni local no són fàcilment substituïbles per les manifestacions globals de la cultura. Quan les persones, en la nostra vida diària ens trobem amb problemes o amb frustracions, habitualment tenim dues respostes: o bé intentem adaptar-nos a la frustració o bé cerquem noves fórmules per tirar endavant. En tot cas, poques persones cerquen noves fórmules per fer les coses si les que tenen a l'abast els funcionen bé. Sempre procurem esgotar les vies que coneixem. Bohannan⁸ ens recorda que el patrimoni cultural, tangible o intangible és com una mena de gran dipòsit on hi ha una bona part de les solucions i respostes que un grup humà ha donat als problemes plantejats. Podríem dir que si fem un paral·lelisme, aquest dipòsit cultural és semblant al dipòsit genètic del grup humà, es contreu o s'expansiona quan les persones viatgen o es barregen amb altres grups. Però els elements d'aquest dipòsit cultural no surten de forma aleatòria; ans al contrari, es manifesten mitjançant cadenes d'accions que segueixen un ordre preestablert; des d'un ball fins a una cerimònia o un treball tradicional de cistelleria impliquen seguir una cadena d'accions culturals. Els elements que constitueixen el patrimoni cultural d'un grup humà no es poden prendre aleatòriament, s'integren en cadenes o cicles i si es trenca un element, tota la cadena pot perdre significat. La cultura és com

7 Vegeu SASSOON, D. op. cit., pàg. 1666-1667.

8 BOHANNAN, P. *Para raros nosotros*, Ed. AKAL, Madrid, 1992, pàgs. 258-260.

un sistema en el que totes les seves parts estan encaixades. Si modifiquem una part, sotmetem a tensions i modificacions totes les altres parts. Quan sorgeix una nova necessitat, sovint s'ha de modificar una peça de la cadena i és aleshores quan tot queda tensat; però com que les necessitats noves apareixen contínuament, el sistema cultural està amb tensió sempre. Davant de cada nova necessitat, o traiem del dipòsit cultural propi l'element que necessitem reformulant-lo o haurem de prendre en préstec idees, tecnologia o elements culturals forans. Aquestes eines culturals les podem demanar, les podem copiar o simplement ens les poden deixar per una temporada, fins que creem les nostres pròpies. Imaginem una tradició cultural com els ianomamis; la seva cultura està basada en els valors de la guerra; per tant tot allò que s'identifica com a propi del rol masculí està sobrelorat mentre que tot el que s'identifica com a femení està menystingut; per aquest motiu, entre els ianomamis és freqüent l'infanticidi femení, ja que els nadons nenes estan devaluats; d'infanticidi femení fa que es desequilibri sovint la proporció de mascles i femelles en el grup, per la qual cosa es produeix una manca de noies en estat núbil. Per aconseguir-les, les rapten dels grups veïns, provocant situacions de conflicte; aquestes situacions conflictives, que deriven en baralles i guerres fan imprescindible els guerrers, que d'aquesta manera es justifiquen. I el cicle el podem repetir infinitament! Si d'aquest cicle en trenquem una baula, tota la cadena es desfà i desapareix. Que passa quan es prohibeix l'infanticidi femení? Tot el cicle perilla.

La preservació de la cultura i del patrimoni cultural, tangible o intangible passa per disposar dins del propi dipòsit patrimonial dels elements de recanvi necessaris en cada moment. I aquest dipòsit és la reserva patrimonial de cada cultura i sempre és pròxima, gairebé local! D'aquí la preocupació de Josep Iglésies sobre la preservació del patrimoni cultural per part dels centres d'estudis locals!

Les cinc configuracions del patrimoni

Per això es greu i preocupant l'estat d'asfíxia d'aquest centres. Museus locals, centres d'estudis, arxius i petites biblioteques són avui encara les ventafocs de la nostra cultura, com hem dit. És fàcil imaginar les dificultats que pot arribar a tenir en aquest context una biblioteca especialitzada, la casa museu d'un escriptor o un petit museu local. La sociòloga nord-americana Wendy Griswold⁹ deia que els objectes culturals tenen cinc configuracions, que es poden traduir com a la disposició de les parts d'un element patrimonial que li dona certa forma o figura; la primera es la *interpretació*, és a dir, l'elaboració del significat; la segona és la *popularitat*, que es mesura pel nombre d'adeptes o de conversos que l'objecte aconsegueix; la tercera és el que en podríem dir *l'impacte* que es té en el camp de referència cultural; de la quarta en diu la "*canonització*", és a dir, l'acceptació de l'objecte pel grup dels especialistes que li poden atorgar legitimitat; finalment, la cinquena i darrera configuració és la *durada*, o sigui, el temps que aquest objecte cultural és capaç de mantenir-se vigent.

D'aquestes cinc configuracions, la primera és una de les més importants, ja que és la condició necessària per a totes les altres; ens referim a la *interpretació*, és a dir, a donar significat als elements patrimonials. No hi ha dubte que el significat és l'aspecte més interessant de la vida humana, l'essència mateixa de la cultura. Tot allò a què atorguem significat va més enllà de la simple aparença. El significat el podem expressar de moltes maneres: per signes, mitjançant el llenguatge, per la música, per la pintura, etc. Darrera cada element patrimonial hi ha d'haver una significació complexa i important. Però el significat és transmet mitjançant símbols, elements sovint arbitraris, que poden no tenir connexió amb l'objecte en sí mateix. Amb tot,

quan un element patrimonial adquireix el valor de símbol, pot ser molt poderós, ja que és capaç de transmetre molts missatges diferents. L'art, qualsevol obra d'art, és un complicat teixit de símbols que empen les emocions o el pensament racional, en funció dels significats. Quan el museòleg aconsegueix augmentar el significat d'una peça, ja té feta la meitat de la feina, ja que amb el sistema simbòlic pot comunicar sentiments, intuïcions, sensacions i missatges.

Amb tot, un cop obtinguda la interpretació, ara caldria anar a la segona configuració, és a dir, a la *popularitat*. Això requereix que els missatges siguin entesos, és a dir, que el sistema de símbols sigui compartit per molta gent. Els símbols han de ser compartits, han de formar part d'un llenguatge comú. Hi ha un exemple notable en la història de la creació de símbols; és Napoleó, un mestre en aquest camp; quan va ordinar l'estratègia per coronar-se emperador, ell que era un fill de la República, no es va fer cap corona imperial nova; va fer portar la corona i les insígnies imperials de Carlemany, i encara que la corona li anava petita, se la va posar al cap, unint el seu imperi amb de l'il·lustre predecessor, fundador del primer imperi dels francs. Però, prèviament, es va preocupar molt bé que aquest símbol fos àmpliament compartit per la cort i per la gent. La popularitat vol dir això: la capacitat de fer compartir els símbols.

La tercera configuració, així com la quarta, fan referència al reconeixement per part d'aquells que poden fer entrar l'objecte patrimonial a "l'acadèmia" –és a dir, *l'impacte*–, per una banda, i que per altra el poden canonitzar com a una icona del patrimoni –la "*canonització*"–. En els dos casos, s'ha de parlar dels filtres; equivalen a la funció dels crítics en l'art actual; molta gent espera què diran ells per decidir si els agrada o no. El crític actua fa de filtre entre l'objecte i el públic. En les societats petites, aquests filtres no sempre hi són i els objectes es poden mostrar al públic sense filtres, ja que són reconeguts i descodificats immediatament pels seus destinataris. Però en les societats complexes, per donar el salt d'allò local a allò nacional,

⁹ GRISWOLD, W. *Cultures amb Societies in a Changing World*, Thousand Oaks, Pine Forge, 1994.

els filtres apareixen. Certament pot passar que hi hagi persones que no acceptin els filtres i actuïn independentment, però en els objectes patrimonials aquesta situació no és freqüent. Quan un element patrimonial creua les fronteres culturals, el significat que se li dona en origen i el significat final poden diferir molt; a vegades, comprar una reproducció del Museu Picasso, simplement vol dir, “jo hi he estat”.

Finalment, cal parlar del que n’he dit la *durada*. El significat es manté mentre es manté el valor de contemporaneïtat del patrimoni; mentre el relacionem amb els valors del present. Quan un edifici o un element patrimonial perd aquest valor, està amenaçat.

No sempre en el passat les coses antigues han merescut ser conservades. La idea de conservació del patrimoni és relativament recent.¹⁰ A Aloïs Riegl, una de les figures senyeres de la Història de l’art del segle XIX, com a conservador del Museu d’Arts Decoratives de Viena i president de la Comissió de Monuments Històrics d’aquesta ciutat se li va encarregar un estudi sobre els criteris per a la conservació de monuments, és a dir, què és el que hem de conservar i el que no és conservar-lo. En aquesta obra Riegl analitza el valor del patrimoni i es fixa especialment en els anomenats “monuments”. Naturalment s’observa que no sempre han tingut el mateix valor i, com a exemple d’això esmenta la columna Trajana de Roma, de la qual diu que, a l’edat mitjana, forçosament, no n’havia de tenir de protecció, “una vegada havia estat destruït l’antic imperi, la grandesa i poder invencible [...] va patir llavors moltes mutilacions, sense que ningú pensés mai en la seva restauració. Que arribés a mantenir-se en peu es deu fonamentalment a la supervivència de restes del patriotisme de l’antiga Roma, que els romans medievals mai van arribar a perdre per complet [...] Fins entrat el segle XIV, sempre va existir el perill que la columna fos sacrificada sense cap escrúpol a qualsevol tipus de

10 HERNANDEZ, F. X. i SANTACANA, J. “Las museografías emergentes en el espacio europeo occidental”, en *Hermes. Revista de Museología*. Ed. TREA, Gijón, 2009, pàgs. 8-20.

necessitat pràctica. Fins al Renaixement aquest perill no va quedar conjurat, amb una provisionalitat que ha arribat fins als nostres dies i que previsiblement arribarà a un futur, certament no il·limitat”.¹¹ Fixem-nos en les paraules finals daquest paràgraf, en què l’autor ens crida l’atenció com la “protecció” que atorguem a un monument és “provisional” i no té un caràcter il·limitat. Per què? Quines raons van impulsar a Reigl a transmetre’ns aquest missatge des de la culta Viena de canvi de segle? Ens ho aclareix en un altre paràgraf de la mateixa obra, quan ens diu que “l’interès pels monuments [...] que se solia extingir amb la desaparició de les generacions interessades, quedava ara perpetuat per un temps indefinit, pel fet que tot un gran poble considerava les antigues gestes de generacions desaparegudes molt de temps enrere com a part de les gestes pròpies, i les obres dels presumptes avantpassats com a part de la pròpia activitat. Així, el passat va obtenir un valor de contemporaneïtat per a la vida i la creació moderna”. És a dir, el valor del patrimoni, sigui quin sigui el seu origen, li confereix el fet que avui tingui “un valor de contemporaneïtat”.

Aquestes reflexions ens condueixen a considerar la importància que adquireixen avui totes les accions que emprenguem per conferir valor de contemporaneïtat als nostres monuments, bé siguin els conjunts urbans o el patrimoni moble o el patrimoni intangible. I el valor de contemporaneïtat a què fa referència el savi austríac és complex, ja que en aquest tipus de valorització allò important és que el monument adquireixi algun significat, ja sigui històric, d’antiguitat, estètic, funcional o simplement turístic. Naturalment un element adquireix més valor d’antiguitat quan més antic és, independentment del seu estat de conservació; una resta cranial trobada al jaciment arqueològic d’Atapuerca adquireix un valor fonamental a causa del seu remota antiguitat i el seu valor no depèn fonamentalment de com de

11 RIEGL, A. *El culto moderno a los monumentos*. Ed. La Balsa de la Medusa, Madrid, 2007, pàg. 34.

complet que es trobi el crani; per contra, pel que fa a un monument de tipus històric, com per exemple un conjunt urbà, el seu valor depèn fonamentalment del grau de conservació d'aquest; com millor es conservi, més valor històric adquirirà per a nosaltres.

En tot cas, el pitjor enemic del patrimoni, de tot patrimoni, és el desconeixement del seus significats per part de la gent. Goethe, en el seu famós viatge patrimonialitzador a Itàlia, explica que quan va arribar el 3 de setembre de 1786 a Malcesine, prop de Verona, allà va restar estorat davant de les ruïnes de l'amfiteatre romà; però quan els ho va dir als veïns li van contestar: "*aquest castellot no te cap interès; simplement és una fita que senyala els límits entre el territori de Venècia i l'Imperi Austríac!*"¹² Per la gent del lloc, el significat de la ruïna era la d'un senyal de domini polític; no tenia cap altre significat i, naturalment, aquell significat portava més aviat males vibracions.

¹² POULOT, D. *Une histoire du patrimoine en Occident*. Ed. PUF, París, 2006, pàg. 26.

Literatura en el territori: on són els referents? Estat de la qüestió

NEUS OLIVERAS

Voldria començar, a manera d'introducció i perquè connecta amb la meua exposició, amb la casa del poeta John Keats.

Durant el curs 1977-78, em trobava a Londres i, per raons d'atzar, vaig anar a viure amb una professora de literatura molt a prop d'aquí. Sovint visitava aquesta casa i una de les coses que més em sobtava era els pocs visitants que tenia. Un dia li vaig preguntar que quin n'era el motiu i em va contestar que, encara que la gent no la visités, llegien Keats, perquè el consideraven un poeta important, un referent de la literatura anglesa. Actualment, no cal dir que, després de diverses remodelacions –l'última va ser aquest estiu–, és un centre actiu, una casa molt visitada i un lloc de referència literària.

Mirades

Si, com se sol dir, tot comença amb una mirada, podríem observar alguns indicadors, a través d'uns quants exemples de fotos de diversos llocs. Aquestes senyalitzacions ens poden ajudar a crear una atmosfera favorable, o no, cap a la literatura. És el que un transeünt pot percebre des del carrer, des de la realitat.

1. Les cites literàries en un museu mostren, doncs, la sensibilització cap a la literatura. Al Museu dels Juguets i Autòmats de Verdú, n'hi ha diverses: Miquel Desclot, Josep M. Espinàs o Maria-Mercè Marçal, entre altres.

2. Un bust de Narcís Oller a Valls que relaciona aquest escriptor amb la ciutat. A més a més, a darrera hi ha l'indicador de la ruta literària.
3. Plaques a Londres sobre personatges il·lustres, per exemple, T. S. Eliot al barri de Bloomsbury. És aprofitar la relació que va establir amb la ciutat, la placa remarca la vinculació amb l'editorial Faber&Faber. La primera data, 1927, que és la seva adopció com a ciutadà britànic, l'última, l'any de la mort.
4. Ara podríem observar cap a terra. En aquest cas no fa referència a la literatura, sinó a la pintura. A Aix-en-Provence de seguida es veu la relació de la ciutat amb el pintor Cézanne.
5. Relació d'un escriptor: James Joyce, l'escriptor més emblemàtic de la narrativa del XX, amb la ciutat de Dublín. Situat al centre de la ciutat.
6. Pintades a les parets. Recuperació d'unes parets mitgeres al carrer València de Barcelona, al 2007, on trobem un diàleg entre dos poemes: el de Joan Brossa i el de Josep M. Junoy. De la A a la Z: expressen el començament i el final.
7. Indicador en forma de llibre a Altron, Vall d'Àssua, on es cita un passatge de *Pedra de tartera*, de Maria Barbal.
8. En canvi, és pràcticament imperceptible la referència de Joan Maragall al balcó de la Cerdanya, a Puigcerdà. Podríem dir que el cartell gran es menja el xic. No es pot llegir gens el fragment del poema "A muntanya" del 1897: "M'agrada el balcó gran de la muralla/ quan la gent de la vila hi va a badar,/ i amb ull ja quasi incommovible aguaita/ el pas de la llunyana tempestat".
9. Indicador a Benissanet, en aquest cas sobre Jesús Moncada i la seva novel·la, *Camí de sirga*. L'indicador rememora la importància del camí i dels oficis de l'antic trànsit fluvial de l'Ebre.
10. Parets pintades que fan referència a Jaume Ramon i Vidales i a Àngel Guimerà, en el lloc on hi havia hagut la casa del

notari Jaume Ramon, amic de Guimerà. A baix s'observa el sainetista Ramon Ramon i Vidales a prop de la Impremta i, a dalt, al balcó, de costat Jaume Ramon i Vidales, el notari, i Àngel Guimerà.

Els indicadors ajuden a crear, certament, un clima favorable cap a la Literatura. Però, com sura la literatura al territori? En quins àmbits es pot produir aquest contacte entre literatura i lectors o futurs lectors? Em centraré en dos àmbits: com es pot percebre la literatura a través de les rutes literàries i en els clubs de lectura. Aquests dos àmbits queden, al meu parer, totalment entrellaçats per un concepte bàsic: la lectura literària.

Àmbit de les rutes literàries

La literatura de la ruta apareix com un nou text, perquè es tracta de la selecció d'un sol autor o de diversos autors, amb un denominador comú que podria ser el tema ciutat o el paisatge o la relació de l'autor amb el territori i que, a més a més, consta d'altres factors com el guia, el qual ha de llegir en la majoria dels casos. Els receptors, en el cas dels adults, solen ser de mitjana edat amb interessos culturals. L'itinerari pot durar d'una hora i mitja, dues hores i mitja fins a tres hores.

En una primera fase i amb l'empenta de Llorenç Soldevila, a la dècada dels noranta, es van endegar les rutes amb una finalitat que anava emmarcada essencialment a l'ensenyament. Responien, d'una banda a eines que fossin útils als ensenyants. També eren plantejaments de la reforma educativa, és a dir, fer-ne el que era un crèdit optatiu, distribuït per unes unitats i que en alguns casos es pogués treballar de manera interdisciplinària. Per exemple, la ruta del Montseny i les Guillerries, feta per Llorenç Soldevila, el 1994, insistia en el fet d'una educació integral: "Els hem de facilitar els mitjans adequats

perquè descobreixin, per pròpia iniciativa les arrels històriques i culturals que lligades a un marc geogràfic ben concret ens han modelat com a poble”.

En un segon moment, aquestes rutes ja no s'entenen només per a l'ensenyament i es comencen a plantejar per a un públic adult. Si ens centrem en un primer punt de partida, es pot dir que hi ha uns espais totalment consolidats i relacionats amb els seus autors i la seva obra: Josep Pla amb Palafrugell, Salvador Espriu amb Arenys de Mar, Jacint Verdaguer amb Folgueroles, Santiago Rusiñol amb Sitges i Miquel Martí i Pol amb Roda de Ter. Aquest punt de partida és certament elemental per a una literatura àmplia i variada i, essencialment desconeguda, que pot parlar dels “inútils esbufecs de la ventada” de Clementina Arderiu al paisatge de pedra seca de Nati Soler. Per tant, més enllà d'un ampli inventari, es podrien fer les reflexions següents:

1. Una de les primeres reflexions és que hi ha rutes totalment descrites que podrien tenir vigència, però que, en canvi, han tingut un caràcter molt efímer. Normalment han anat lligades a efemèrides, actes puntuals, etc. i, després, s'han deixat de fer. Hi ha un lloc web, per Miquel Viladegut i Josep Camps, que recull rutes literàries: *Les rutes literàries com a introducció a la geografia artística dels escriptors*. Representa una bona informació per als professionals, però que com a usuaris no es poden fer. Per exemple, a Tarragona es va fer la de Josep Yxart, l'any 2002, amb motiu dels cent cinquanta anys del seu naixement. Com en el cas d'aquest escriptor, se'n podrien citar una bona colla més.
2. En segon lloc, les rutes han servit i serveixen per reivindicar autors que havien quedat en l'oblit. És el cas, per exemple d'Artur Bladé i Desumvila, i també de l'autora de Vic, M. Àngels Anglada, autora que era coneguda essencialment per la novel·la *El violí d'Auschwitz*. Cal dir també de passada que

se'n tornarà a parlar aquest any als instituts, ja que és lectura obligatòria.

En un altre nivell, encara en format llibre, trobem un recull fet per Josep Santesmases i Ollé, que porta per títol *Viatge literari per la vall del Gaià*. Té la intenció de recuperar una literatura anònima, l'autor es proposa donar entrada a veus perdudes, oblidades. La literatura ens serveix per endinsar-nos a “paisatges de cereals, d'ordis creixents o rostolls desestimats”.

3. L'itinerari també es pot concebre amb suport visual. És la idea de combinar paraula i imatge, fet que pot incitar el lector a viatjar pels espais que són descrits o visualitzats. Les imatges poden ajudar a plasmar els estats d'ànim descrits. Altres vegades, però, tenen llenguatge propi. Per exemple, podem trobar l'*Itinerari poètic de Jordi Pàmias a Guissona* (2008), amb fotos de Pep Pujol. Em sembla molt interessant el caràcter divulgatiu i que s'esmenti que la lectura pot ajudar “infants, estudiants i immigrants a conèixer millor la seva vila”. També ens podem endinsar en la melangia d'un paisatge de tardor i hivern de pedra seca amb fotos de Josep M. Vallès i textos de Nati Soler, *Poemes de pedra seca* (2006). Altres itineraris combinen també amb l'art, com és el cas d'*Un passeig amb els sentits, de la natura a l'art* (2005), a cura de Fina Anglès, que integra la pintura de Joaquim Mir i el llenguatge literari de Marià Manent.
4. La idea de la ruta connectada amb el turisme cultural té una demanda que, en els darrers anys, va en augment. L'interès creixent que els lectors tenen per seguir els espais reals no és una cosa pas actual. La professora Nicola J. Watson planteja al seu llibre *The literary tourist* (2006) com l'àrea de Trossacs (Escòcia) ja va ser un dels primers destins turístics, gràcies a

l'escriptor Walter Scott, que va popularitzar aquest lloc amb el llibre *La dama del llac* (1810).

En aquest apartat voldria subratllar que caldria fer esforços per treballar conjuntament amb turisme, a fi que l'usuari pugui tenir tota la informació per si vol fer la ruta. Em centraré en quatre casos que, evidentment, no són els únics:

- El primer és entendre que un lloc literari pot ser un punt de destinació de turisme cultural. En aquest cas, s'intensifica la literatura de dos autors: Jacint Verdaguer a Folgueroles i Miquel Martí Pol a Roda de Ter. La proposta és el projecte: *Paisatges escrits de la Plana de Vic: Verdaguer i Martí i Pol. A les envistes del Ter*, de Ricard Torrents amb la col·laboració de Pere Farrés, és la guia de la ruta literària que té l'objectiu de lligar poesia i territori. A més de resseguir els aspectes biogràfics i llegir poesia, convida a mirar el paisatge contornejat pel riu Ter.
- El segon és la promoció que s'ha fet des de Sort de convertir el paisatge, diguem-ho així, en paisatge literari. L'Ajuntament veu un reclam turístic més en el fet que hi hagi un seguit de novel·les que tenen el paisatge del Pallars com a rerefons. És així que amb l'objectiu de donar a conèixer aquest patrimoni ha creat el projecte: “La Vall d'Àssua i el Batlliu, un paisatge de novel·la”, en el qual, a través d'unes senyalitzacions amb forma de llibre es vol integrar la ficció amb la geografia real. Els itineraris són pensats per a la gent que els agrada caminar i llegir. A Altron, podem trobar unes pàgines de *Pedra de Tartera*, o bé a prop del riu Pamano, al poblet de Saurí, una altra senyalització. Però també és un bon instrument per conèixer altres autors com Josep Virós que se'l cita a Llessú amb un passatge de *Verd madur*.

Els altres dos exemples són de les programacions d'estiu:

- El primer, és la ruta literària sobre Víctor Català a l'Escala, que s'emmarca dins “Descobrir el barri vell a través de la literatura de Víctor Català”. L'usuari té l'opció literària amb d'altres ofertes d'estiu com “Museu de l'anxova i la sal” o “La vida quotidiana dels pescadors als segles XVIII i XIX”.
- El segon exemple de programacions d'estiu és la ciutat de Girona. Aquesta ciutat gaudeix d'una gran producció literària, però això no queda reflectit a Turisme. Es desaprofita, doncs, propostes literàries, ni tampoc no s'ofereix cap opuscle amb informació sobre escriptors vinculats a la ciutat.

En canvi, via Internet, sí que es troba informació sobre l'itinerari que s'havia fet “La Girona escrita”, sobre “Els aiguamolls de l'Empordà” o “Vies verdes”. Projectes impulsats per la càtedra M. Àngels Anglada.

5. L'impacte de best-sellers en la literatura castellana fa que la literatura catalana disminueixi la seva presència. Per exemple, a Banyoles, un altre punt important de destinació turística, s'aprofita la novel·la *Soldats de Salamina* com a reclam turístic per fer-ne tres itineraris amb el nom de “Rutes de Salamina”. Aquests escenaris, al Pla de l'Estany, són senyalitzats i es reviu l'entorn paisatgístic descrit a la novel·la. Recorren els principals escenaris de la rereguarda entre el santuari de Collell i Palol de Revardit. Tot plegat és enfocat amb la intenció de recuperar la memòria històrica. Ara bé, si es vol fer una ruta literària a l'entorn de Banyoles i llegir textos d'autors com J. N. Santaèulàlia o Salvador Oliva, que d'altra banda, és una ruta que ja existia el 2008, –selecció de textos de Miquel Torrent–, ara ja no es potencia.

Un segon cas és el projecte que es farà a Puigcerdà, a causa de l'èxit de la novel·la de Carlos Ruíz Zafón, *El joc de l'àngel*. El qualificatiu de best-seller de la novel·la ha fet pensar que pot ser un incentiu turístic per a la zona. La notícia va sortir a la premsa amb el titular "Puigcerdà, escenari Zafón". La planificació sembla ser que s'ha de fer amb deu senyalitzacions amb textos idèntics en català i en castellà i que tindran diverses ubicacions des de l'estació, passant pel llac, preferentment. Mentrestant, en canvi, qui es recorda que *Pilar Prim* passa a Puigcerdà? O d'altres obres que tenen com a escenari el llac, com és *Dies clars vora l'estany* (1980) de Ventura Porta i Rosés?

En aquest sentit és interessant reproduir les paraules d'un blocaire ceretà que veu amb molt bons ulls aquesta ruta literària. Parla de la idea del turisme com un element de funcionar al llarg de l'any. "Hi ha molts llibres ambientats a la Cerdanya, però potser aquest, per ser un best-seller i estar actualment de moda, pot ser una bona ocasió per gaudir d'un turisme cultural, diferent d'aquell que cerca només descansar (...) Un altre avantatge del turisme cultural és que es pot practicar qualsevol dia de l'any. No cal que sigui temporada d'esquí, o faci bon temps, o sigui cap de setmana" (A la balitresca, "Turisme cultural" 4-09-2008).

6. Barcelona pot oferir un ampli ventall de possibilitats: Verdaguier, Maragall, Foix, Sagarra, l'univers de paraula i imatge de Joan Brossa o fins i tot aquella última plana de *Pedra de tartera*. Ara bé, la ciutat, crec que, a més a més de la presència de best-sellers com en ambdós casos anteriors, s'hi ha d'afegir la forta presència de literatura en castellà.

Si normalment associem un autor amb una ciutat determinada, Kafka amb Praga, Dublín amb Joyce o Istanbul

amb Orhan Pamuk, el qual afirma que "la ciutat ha format el seu caràcter"; en el cas de Barcelona, tot queda diluït i no s'atorga el paper central que, al meu entendre, hauria de tenir l'escriptora Mercè Rodoreda.

Les rutes literàries que s'ofereixen més per part d'empreses privades són *L'església del mar i L'ombra del vent*. Aquestes empreses adapten la seva oferta a tot tipus de públic, tant adolescents com adults, i a més dels best-sellers mencionats ofereixen altres possibilitats. Per exemple, es poden trobar rutes d'autors que s'identifiquen amb unes determinades zones: per exemple, al casc antic amb A. Guimerà, N. Oller, S. Rusiñol, J. Maragall, E. d'Ors, J. M. de Sagarra, M. Rodoreda, E. Mendoza, M. Vázquez Montalbán i I. Falcones. O bé, de l'Eixample, amb J. Maragall, J. Pla o M. Roig. Aquestes rutes, però, barregen els autors de literatura catalana i castellana.

Si ens fixem en les rutes centrades en llibres, es poden trobar: *Últimas tardes con Teresa*, *La ciudad de los prodigios*, *El pianista*, o bé, *El Quixot* i, en literatura catalana, *Vida privada*, *Senyoria*, *L'auca del senyor Esteve*, *La felicitat* i, evidentment, *La plaça del diamant*. Els poetes que es proposen en les rutes són Verdaguier i Maragall. I en literatura anglesa, *Homenatge a Catalunya* de George Orwell.

Caldria afegir a tot això que, com a usuària de rutes, crec que seria imprescindible la presència de bons mediadors, qualsevol detall o frase ben entonada pot il·luminar tot un univers d'un escriptor. A l'itinerari de *La plaça del diamant*, a part de passar pel mercat o visitar un refugi antiaeri, que no dic que no sigui interessant, crec que la gent no va entendre la importància de l'autora en la literatura del XX, ni la importància de *La Plaça del diamant* en la literatura catalana.

7. En aquest apartat voldria remarcar la falta d'informació que tenim de diferents llocs. Com a professionals, tota la informació l'has d'anar a buscar pel teu interès personal, no en rebem, o surt molt esporàdicament a la premsa.

La promoció de la literatura a Lleida, per exemple, em sembla indispensable, ja que ens és pràcticament desconeguda. L'associació de la ciutat amb el poeta Màrius Torres hauria de ser un fet conegut per tothom i en canvi no és així, fet que vaig constatar a la mateixa ciutat de Lleida. La gent no sap localitzar l'escultura del poeta ni tampoc coneix l'espai Màrius Torres que es troba a la biblioteca, la gent només sap que Màrius Torres és el nom d'un Institut. En canvi sí que hi ha les rutes traçades per Margarida Prats: *Màrius Torres. Del poeta al lector* (2008) però crec que s'haurien de divulgar més. Esperem que, amb motiu de la commemoració del centenari del naixement del poeta, l'any vinent, se'n faci difusió.

Pel que fa al País Valencià, arriba informació sobre lectures escolars, però tot el tema de rutes, activitats sobre escriptors, no n'arriba cap. Aquest estiu, a través de Vilaweb, s'han divulgat rutes literàries, una de les quals ha estat "Ausiàs March i Gandia"; amb tot, són informacions, molt minoritàries. És cert que no hem sabut crear un espai comunicacional, a excepció de la revista "El Temps" que, com un amic diu, és per a minories compromeses. Es desconeix Joan Fuster o Vicent Andrés Estellés i encara bo que aquest últim autor es treballa a classes de Literatura. Penso molt en una frase de Joan F. Mira: "Morir deu ser deixar d'escriure. Morir del tot deu ser deixar de ser llegit".

Pel que fa a les Illes, si hem de fer cas de les enquestes sobre hàbits de lectura dels ciutadans de les Illes Balears, feta per la Conselleria de Cultura el 2008, es constatava

que prop d'un 60% dels illencs eren incapaços de citar un sol autor que escrigués en català. Segons l'opinió de l'escriptor Pere Antoni Pons a "Malabarismes llibrescos" (*Diari de Balears*, 10-XII-2008), comentava "Això significa, per dir-ho sense edulcoraments que la Literatura catalana de les Illes és poc més que pura fantasia, que flota en una mena de limbs sense relació amb la realitat". Des de Mallorca, hi ha la percepció que si la literatura en català era majoritària fa uns anys a les llibreries, ara ja no ho és. És una percepció que jo també la tinc des d'aquí. En canvi, funciona molt bé tota l'oferta de teatre en català a Mallorca. Continuo pensant, doncs, que es desconeix la dinàmica cultural i que poquíssima gent sap de l'existència de la Casa Museu Llorenç Villalonga, per exemple. Desconeixem també tots els materials i tota la feina que s'està fent a les Illes. Materials en format CD com *Els paisatges de Maria Antònia Salvà*, *La geografia literària de Salvador Galmés*, etc. A Menorca, hi ha la ruta institucionalitzada de Francesc Camps i Mercadal, Francesc d'Albranca, folklorista. S'han fet rutes literàries de manera puntual, hi ha moltes altres iniciatives de dinamització cultural, funcionen clubs de lectura i hi ha en projecte la publicació de rutes literàries. Tanmateix, sí que voldria destacar el material en format CD "Menorca, illa de literatura", a càrrec de Fina Salord i Gaspar Valero, perquè representa un esforç per apropar la literatura. Amb unes seixanta aportacions vol ser "una convidada a passejar per l'illa de la mà dels escriptors".

Arriba molt poca informació sobre rutes literàries als instituts. Durant aquests últims deu anys, posem per cas, n'hem rebut sobre les rutes: "A peu pla" de la Fundació Josep Pla, Salvador Espriu, Biblioteca Museu Víctor Balaguer, Jesús Moncada a través del Concurs d'"El Gust per la lectura" després el 2005 sobre l'exposició "Recupe-

rem la paraula amb *Camí de Sirga*”, sobre l’Arxiu Joan Maragall i Casa Museu Àngel Guimerà amb el Taller de Teatre i les rutes sobre Mercè Rodoreda.

Si es volen promocionar les rutes als instituts, caldria un catàleg de totes les ofertes i potser un funcionament similar al dels “itineraris de lectura”, el qual s’ha anat consolidant al llarg dels anys.

Caldria també intensificar molt més les relacions entre rutes o cases d’escriptors, per exemple, els clàssics i la Renaixença. O bé, intensificar propostes d’art amb literatura: Picasso a Caldes d’Estrac o Fenosa i la Poesia.

Àmbit clubs de lectura

La idea de connectar literatura i territori també es pot fomentar a través dels clubs de lectura. Diferents biblioteques ofereixen aquesta relació amb la trobada de la literatura, per exemple la biblioteca Jaume Fuster a Barcelona comptava amb la ruta: “Gràcia, univers literari” (maig-juny 2008) que té com a eix autors com: Mercè Rodoreda, Juli Vallmitjana, Enric Casasses o Salvador Espriu.

La pròpia experiència de coordinar un club de lectura m’ha portat a treballar territori i literatura amb unes rutes literàries que més endavant explicaré. Des de la coordinació dels clubs de lectura, a part de fer unes quantes funcions com compartir emocions, mostrar relacions amb altres autors, contextualitzacions, mirar d’interpretar una obra per conèixer-la millor, fer entendre allò que havia quedat incomprès, parlar de poesia o teatre, etc., hi ha una idea molt clara al nostre club de lectura: anar creant referents. Atès que es dona la paradoxa que la gent que és més lectora té més referents en literatura estrangera, que no pas en literatura catalana. Es pot parlar del realisme màgic de García Márquez, però en canvi no se’n sap res de Pere Calders. Podem viatjar a terres exòtiques, però es

desconeix *La ruta blava*. Podem comprendre la solitud de la senyora Curren a *L’edat de ferro* de Coetze, però en canvi hem d’introduir de bell nou la solitud de la Mila, salvant les distàncies entre els personatges, és clar.

L’absència de referents en la majoria dels lectors fa molt indispensable que a través de la programació es vagin introduint autors i autores d’aquí a fi de construir un teixit literari al màxim de sòlid, d’altra banda, te n’adones que parles al buit. La recerca d’aquests lectors en català em fa reflexionar sobre les opinions de Joan Sales a l’epistolari amb Rodoreda; si bé hi ha un context històric diferent, Joan Sales diu en una carta datada el 4 de maig de 1970: “És el públic que falla, no *La plaça*. Topem doncs amb el més greu dels handicaps amb què es troba l’edició en català, que és la incapacitat de la immensa majoria dels catalans per llegir amb la seva llengua”.

Reprement aquest fil sobre lectors i, en concret, de la lectura de clàssics en la literatura catalana, aquest estiu de 2009, en un article de Sam Abrams amb el nom de “Carles Riba, ara” (*Avui*, 8-VII-2009) parlava d’un seguit d’escriptors que malvivien en l’oblit. I el periodista i escriptor Jordi Puntí contestava, en un article titulat “El poeta Carles Riba i la pastanaga” (18-VII-2009) que la gent només llegia Rodoreda i Pla. Al meu parer, crec que encara tira llarg, jo diria que només es llegeix Rodoreda. Pla entra en uns sectors més minoritaris. Factors de vendes, per exemple, com *Millennium* fan que una gran majoria de lectors en català es deixi endur per aquests fenòmens de literatura de masses i de cop i de volta un personatge com Lisbeth o un gènere literari es posi de moda.

Aquesta idea d’establir lligams entre lectors i territori em va portar des del club de lectura a programar, per exemple, la visita literària a la Biblioteca Museu Víctor Balaguer: tot i ser tan a la vora, la majoria de persones no hi havien estat mai. Un altre dels exemples és, el Museu Fenosa, on vaig fer l’itinerari “Fenosa: diàlegs amb la literatura”, una obra d’un escultor singular i que en la majoria de

casos parteix de la poesia. Així, es pot parlar de Garcés, Carner, Riba, de la poesia de Mercè Rodoreda o de Salvador Espriu amb *Formes i paraules*.

Un altre dels exemples és l'itinerari de "Joan Perucho i Albinyana", un indret que presenta un microcosmos perfecte per introduir el seu univers literari. No es tracta aquí només de marcar la relació entre l'autor i el lloc on hi fa estades, sinó que permet parlar de l'erudició a través dels llibres com a punt de partida i alhora d'àngels, fantasmes, i escoltar l'element meravellós del cant inaudible de "l'avutarda geminis".

Futurs lectors, futurs usuaris?

Parlava al començament de Keats i posava l'exemple que encara que no es visités, es llegia, per això ni que sigui d'una manera tangencial, voldria parlar d'una visió de futur, perquè em sembla que tot va lligat.

Escoles i instituts han hagut d'atendre moltíssimes necessitats, que ara no és moment d'analitzar. Les generacions que hi va haver entre els anys 1980 i 1996 es van poder consolidar i formar en els aspectes més importants de Literatura Catalana, ara les coses no són pas així; hi ha hagut canvis de plans d'estudi i, a cada canvi, com se sol dir, a cada bugada s'ha perdut un llençol. Amb tots aquests anys de democràcia la literatura no s'ha normalitzat. Em deia algú del País Valencià que per a molts, el nom d'Ausiàs March és encara el nom d'un carrer o el d'un institut. Si torno a l'inici, quan he començat parlant de rutes, a la ruta de Joan Maragall es deia a l'any 1995: "En una Catalunya normal, hi haurà d'haver algun dia en què una majoria de ciutadans hagin llegit a l'escola els versos més destacats de Verdaguier, de Maragall, de Riba.". Sembla ser que aquesta normalitat no ha arribat en la seva totalitat.

Si els alumnes tenen aquest desconeixement, pot tenir molt poc sentit l'interès de relacionar territori i literatura. El geògraf Pau Vila deia que: "Per fer que el lector tingui ganes d'anar a veure el que tu estàs explicant, s'ha de fer que la cosa atregui, que es faci agradable als nois i als homes que llegeixen els llibres."

D'altra banda, també voldria dir que sempre que es parla de literatura s'associa al batxillerat i això no hauria de ser així. Des de fa uns anys, a 2n d'ESO, he comprovat que també es pot fer literatura, però, evidentment no faig història de la literatura. Tanmateix, si em centro en la literatura que es fa al batxillerat, crec, que a part del nombre d'alumnes per classe, que pot arribar a ser de trenta-cinc, els problemes bàsics que afecten la literatura es podrien sintetitzar en quatre: el primer, les mancances que vénen de l'ESO; en segon lloc, la freqüència horària, ja que només es fan dues hores setmanals, ho remarco, dues hores setmanals, amb un programa que va dels trobadors a Pere Calders; en tercer lloc, l'enfocament didàctic, ja que en la gran majoria de casos es fa història de la literatura i, així, crec que no es poden fer lectors i; per últim, el canvi de llengua: la llengua d'ús per a una gran majoria de nois i noies és el castellà.

Tots sabem que l'eina bàsica de la literatura és la llengua. Amb les paraules percebem emocions, personatges, paisatges... Si els alumnes no entenen les paraules, es fa difícil aquest treball. També s'ha de pensar en alumnes més desfavorits. Hi ha, per exemple, uns materials que es diuen LF –lectura fàcil– en els quals potser seria bo introduir-hi autors de literatura catalana, ja que pràcticament tots són de literatura universal.

Cal tenir en compte també, que l'imaginari col·lectiu de les rondalles s'ha perdut. Tot aquest material, tan ric, ara es troba, en el millor dels casos, a les escoles, en assignatures optatives a instituts o teatralitzades. El poeta Carles Riba deia al pròleg de *Rondalles escollides de Ramon Llull, Mistral i Verdaguier* que el mot rondalla, un grec l'hauria traduït per *mythos*, per mite, sense reserves". Aquests mites

s'han perdut. És important que des de l'escola es treballi literatura, si voleu, començant amb el gust per la lectura. Cal que els alumnes llegixin i diguin literatura. No estic parlant pas del comentari de text, sinó que treballin els textos, que els diguin, que els recitin. Cal llegir i corregir si cal. El que per nosaltres pot ser familiar de dir "Sento el carro dels apís / que l'empedrat recolza" no ho és gens per a un alumne. Ja sabem que els alumnes poden llegir *cosí* per *coSSI* o quan reciten de memòria el poema "La ginesta" poden dir: "per veure la meva enamorada, he pujat dalt del *terrat*".

També m'he dedicat a divulgar la literatura fora de l'aula, i ara amb la perspectiva dels anys me n'adono que els alumnes ho recorden molt bé. El treball era amb grup i compartit, però essencialment s'ha individualitzat. La majoria d'alumnes recorden els autors i també les paraules que deien.

El teatre fet per alumnes fora de l'aula ha fet que, d'una manera assequible, la literatura tingués una recepció més àmplia. L'última experiència ha estat un muntatge sobre l'obra de Maria-Mercè Marçal amb cinc noies. A part de l'actuació a diversos llocs, també vaig utilitzar els mitjans televisius com a òrgan de difusió, de manera que els comentaris van ser molt positius i va arribar a un públic més ampli. Tanmateix, vaig observar una vegada més el desconeixement de la literatura.

Una altra de les eines que des de l'ensenyament s'ha anat utilitzant és el teatre. Portar alumnes al teatre ha esdevingut ja un signe totalment normalitzat. La majoria d'escoles i instituts ho han adoptat com un hàbit i ha servit per apropar autors i obres; per exemple, el cas de *Mort de dama*, l'any passat.

Difusió

Finalment, si he començat a Londres, acabaré al Vendrell. Crec que és imprescindible unificar esforços si volem crear impacte literari

sobre el territori. Cal planificar i actuar per fer arribar la literatura a la societat. Per això, parlaré de l'actuació literària que va tenir lloc el maig passat al Vendrell, per celebrar els actes sobre el centenari de l'homenatge a Guimerà (1909-2009).

En primer lloc, amb el suport del Patronat de Cultura de l'Ajuntament i una comissió, es va pensar en una exposició que pogués ser entenedora per a tothom. En segon lloc, a través dels actes es va voler encabir alhora tant l'aspecte acadèmic, la conferència, com el més popular, el teatre. I es va recuperar el text de Guimerà, el monòleg *En Pep Botella* i la paròdia *Riera baixa*, de Joaquim Montero. Properament, a través de l'Institut d'Estudis Penedesencs, es farà l'itinerari sobre Àngel Guimerà que intenta reconstruir la seva època, donar a conèixer altres autors locals totalment desconeguts i fer entendre que el Vendrell no només va ser el lloc on Guimerà tenia una casa pairal, sinó que va formar part de tot l'engranatge que se n'ha dit Renaixença. Al Vendrell, van tenir lloc uns Jocs Florals, s'hi va celebrar un important míting de la Unió Catalanista, així com també s'hi va editar, ni que fos per poc temps, el diari de *La Renaixensa*. Amb tot això vull dir, que la literatura no pot quedar aïllada, sinó que cal involucrar-hi col·lectius, a fi que se la sentin seva.

I l'última mirada, atès que aquest Seminari menciona els clàssics, és aquesta fotografia. És extreta de la revista *Teatre català* (1 d'octubre de 1932). És un projecte de monument a Guimerà a Barcelona que va començar a gestar-se l'any 1920 i l'última vegada que en vaig sentir a parlar va ser a la ràdio el 1978. El monument havia de reflectir l'ideal literari i polític. Crec que si no es gestiona bé el patrimoni literari, si no hi ha tots els agents culturals implicats, la literatura desapareix fàcilment de la memòria col·lectiva. Qui se'n recorda d'aquest projecte? On són els referents?

Conclusions

1. La presència de la literatura catalana és minoritària. L'Administració hauria de vetllar per potenciar-la i fer-la visible.
2. Caldrien elements de coordinació i planificació entre els organismes culturals i turisme a fi que el patrimoni literari es gestionés eficaçment.
3. La informació sobre rutes als instituts és escassa. Materials com els que he mencionat haurien de ser a l'abast dels professionals. Si es vol promocionar, caldria fer-ne un catàleg amb tota l'oferta.
4. Cal potenciar lectors a escoles, instituts i clubs de lectura. La literatura no pot quedar parcel·lada. Va totalment relacionada amb biblioteques. Aquestes haurien de proporcionar informació sobre cases d'escriptors o disposar d'una agenda amb rutes programades.
5. Finalment, cal aprofitar tots els recursos per arribar a la societat. La literatura és un valor que cal preservar i, sobretot, dinamitzar.

El cànon narratiu ebrenc: Moncada, Bladé, Arbó

PERE IGNASI POY

1. Introducció i objectius

«Ἡ πόλις θὰ σὲ ἀκολουθεῖ», escriu Konstandinos P. Kavafis en un dels seus poemes més aguts. «La ciutat, on tu vagis anirà», tradueix Carles Riba en l'edició de l'any 1962. I així continua apareixent en l'edició, emblemàtica, de l'any 1977.

Mentre els organitzadors em suggerien la preparació d'aquesta ponència, poques setmanes enrere, pensava en la ciutat, la metàfora en negatiu de la condició humana, de Kavafis. Això no obstant, voldria creure que en aquell moment més aviat la recordava en positiu. En tot cas, no la recordava pas en negatiu... I ho voldria creure perquè enllà del seu sentit profund l'associo a unes quantes circumstàncies entranyables. Algunes no són sinó accidentals, però altres són absolutament substancials, malgrat ésser circumstàncies.

La meua infantesa va ésser tendrament lectora. No podré oblidar mai tants vespres tardorencs en què la meua mare abordava amb mi Dickens, Kipling i Stevenson després d'encaminar les matemàtiques i les ciències naturals. Més endavant la meua adolescència va continuar essent apassionadament lectora. En aquella dolça època daurada, un professor em va descobrir Marguerite Yourcenar, alhora que em va mostrar una manera suggerent de sentir, i viure, la història cultural. I l'univers literari de l'escriptora em va entusiasmar de seguida.

Entenc que com tantes altres persones vaig passar una espècie de febre per Yourcenar: durant força temps, en vaig cercar l'obra, sobretot l'obra en prosa, i també la vida. Fins que vaig topar amb un llibre curiós, *Présentation critique de Constantin Cavafy* (1863-1933), publicat l'any 1958. L'escriptora hi havia traduït els poemes de Kavafis al francès. I àdhuc els havia acompanyats amb les seues anotacions. Per a mi, la capbussada va consistir en un bell i sorprenent exercici intel·lectual.

Però el meu coneixement del francès era bastant limitat, per no dir defectuós. Amb l'objectiu de millorar aquella lectura de Kavafis, vaig anar a raure en l'edició ribiana de l'any 1977. L'edició comptava amb un pròleg d'Alexis Eudald Solà. El qual l'any 1975 ja havia publicat una traducció pròpia dels poemes que per diversos motius Riba no havia arribat a versionar. En el pròleg, precisament tractava d'aquests motius amb un mestratge captivador. He de confessar que l'encís per aquest text va ésser tan enlluernador que la voluntat personal de cursar la llicenciatura en filologia hi va arrelar. La ventura després va propiciar que la recerca doctoral se centrés en una altra traducció, la de l'anomenada Bíblia del segle XIV. A la qual, rememorant la infantesa i l'adolescència, he dedicat un dels empenys de la meua joventut.

Així, doncs, retorno a la ciutat quan reflexiono des d'una perspectiva filològica. Però endemés hi retorno quan reflexiono sobre qualsevol tema ebrenç i, en particular, sobre Arbó, Bladé i Moncada. No únicament hi retorno en un sentit quasi figurat sinó també en un sentit quasi literal. Perquè aquest territori ja no és el meu territori habitual. Els qui em coneixen saben que l'estudi i el treball, si no la vida, darrerament han contribuït que Roma i Tarragona, dues ciutats similars en molts aspectes, configuren els paisatges de la meua quotidianitat, desplaçant Ulldecona. En bona mesura, la vila natal s'ha acabat convertint en la pàtria de la infantesa i l'adolescència: en l'indret de les primeres descobertes.

I entre aquestes primeres descobertes compto les primeres lectures disciplinades. Passat el temps, m'adono que l'ensenyament rebut a l'escola i l'institut, ambdós públics, va ésser polit. Uns quants professors pacientment van curar de la nostra lectura, i àdhuc la nostra escriptura, raó per la qual prompte vam llegir Arbó i Moncada. (Vaig trobar Bladé a la universitat per mitjà de la meua amiga Núria Grau.) Llavors es va deure tractar d'una decisió agosarada: Arbó acabava de conèixer la incorporació en el cànon amb l'etiqueta d'escriptor marginat, mentre que Moncada començava a presenciar el reconeixement per Camí de sirga després de publicar *Històries de la mà esquerra* i *El Cafè de la Granota*. (La primera vegada que vaig haver de fer classe en un centre d'educació secundària no em vaig estar d'introduir Bladé en les meues assignatures. Així vaig homenatjar l'escriptor, a més d'aquells professors i llur pulcritud.)

Encara que ha transcorregut molt temps, la ciutat m'ha acompanyat sempre. I encara que no hi he tornat gaire, la vila natal sovint ha emergit en el racó més insospitat. La ciutat certament va on vaig: no he oblidat mai les meues lectures, perquè no he oblidat mai l'infant que vaig ésser. La ponència, a la seua manera, encarna totes aquestes dimensions de la ciutat contínuament retrobada. No endebades, implica la realització d'un exercici filològic, la visita a un territori que havia estat l'habitual, la recuperació d'uns escriptors llegits durant la infantesa... Per això, sento que avui arribo a la ciutat de Kavafis. De fet, sento que avui arribo a Kavafis.

Des d'una perspectiva formal, he d'admetre que la ponència especialment connecta amb els anhels que inspiren el centenari de la naixença d'Artur Bladé Desumvila. La vinculació evidentment es dóna sens perjudici de la seua adscripció a aquest seminari sobre patrimoni literari i territori. El seminari més aviat proporciona el marc adient a la ponència. En la mesura que connecta amb els anhels del centenari, la ponència s'acaba fixant en l'esperit de la descoberta en comptes de l'esperit de la relectura. Perquè detecta que Arbó, Bladé

i Moncada no són sinó tres valors literaris a descobrir. I en la mesura que explora el patrimoni literari i el territori, el seminari estableix el bastiment oportú per a la reflexió. De primer assenyala la pertinença d'Arbó, Bladé i Moncada al patrimoni literari català. Després destaca la importància del territori en llurs obres literàries. De fet, els organitzadors ja havien pensat en una anàlisi sobre les sinergies del riu Ebre.

Malgrat que amaga una concessió a la ciutat i els seus personatges –la meua àvia recomanava que el petit passés davant, de manera que Moncada se cita de primer–, el títol sobretot aspira a esclarir la nota constant de la ponència. I en essència aquesta passa per elaborar uns materials amb l'objectiu de formular la tesi següent: es pot parlar d'un canó narratiu ebrenç que aplega les obres literàries d'Arbó, Bladé i Moncada.

Tal com ací s'enuncia, s'ha de reconèixer que la tesi implícitament assumeix quatre postures. Primer, efectua una elecció geogràfica: només se centra en la cultura descabdellada al caliu del riu Ebre. Segon, efectua una elecció cronològica: només se centra en la cultura ebrenca contemporània, en detriment de la cultura ebrenca medieval i moderna, puntualment estudiada en Moran (1990) i Querol (1999-2006). Tercer, encara limita l'anterior elecció cronològica per acabar centrant-se en els escriptors amb una obra tancada a causa de llur traspàs. Quart, efectua una elecció literària: només se centra en la prosa, entesa en un sentit bastant ampli, en detriment de la resta de gèneres.

D'altra banda, s'ha de tenir present que les quatre postures ací assumides no s'han de llegir en negatiu. Primer, l'elecció geogràfica a favor del riu Ebre no suposa el refús de l'eix del Maestrat. Millor encara, la ponència és conscient que el territori real, la diòcesi de Tortosa, assenta la seua personalitat sobre el riu Ebre i el Maestrat. Segon, l'elecció cronològica a favor de la cultura ebrenca contemporània no suposa el refús de Cristòfor Despuig o Francesc Vicent García. Tercer, la limitació d'aquesta elecció cronològica a favor dels escriptors di-

funts no suposa la valoració tàcita dels escriptors vius. Quart, l'elecció literària a favor de la prosa tampoc no suposa la valoració tàcita dels escriptors que conreen, o han conreat, la resta de gèneres.

L'objectiu de la ponència, deia, consisteix a treballar la tesi següent: es pot parlar d'un canó narratiu ebrenç que aplega les obres literàries d'Arbó, Bladé i Moncada. Es tracta d'un canó que no amaga les divergències entre aquests escriptors. D'entrada, s'observa que no prenen part en una mateixa poètica o una mateixa tradició. Ni tan sols es pot afirmar que pertanyen a una mateixa generació. Per finalitzar, s'ha d'admetre que fins i tot varien els capteniments respectius davant el riu Ebre.

Això no obstant, es tracta d'un canó que subratlla les coincidències, endemés poderoses, entre aquests escriptors. Certament varien llurs actituds davant el riu Ebre. Però en paral·lel no poden articular el paisatge literari sense una interacció amb el paisatge real. Certament varien llurs actituds davant l'allunyament del paisatge real. També en varien llurs vivències. Però en paral·lel l'allunyament fibla la memòria, alhora que contribueix a modelar un paisatge literari passat pel seu sedàs. I certament varien llurs actituds davant la fatalitat oculta en l'allunyament. Però en paral·lel la fatalitat, la impossibilitat de retornar al paisatge real, eclosiona en l'articulació del paisatge literari.

Realitzada aquesta explicació, s'ha d'assenyalar que la ponència estructura el seu cos en cinc apartats, els quals s'agrupen en dos nuclis. Per un costat, els apartats núm. 2-3 bàsicament analitzen els elements que intervenen en la configuració d'un canó literari. Des d'una perspectiva més abstracta, l'apartat núm. 2 entén un canó vinculat tant a l'activitat intel·lectual –que es manifesta en els actes de la docència, la recerca i la publicació– com a l'activitat política. Des d'una perspectiva més concreta, en canvi, l'apartat núm. 3 examina, i emmarca, la presència d'Arbó, Bladé i Moncada en el canó català.

Per un altre costat, els apartats núm. 4-6 bàsicament formulen unes línies per a la descoberta d'aquests escriptors. L'apartat núm. 4 arrela en la novel·la *Terres de l'Ebre*, signada per Sebastià Juan Arbó. L'apartat núm. 5 en el dietari *Viure a Tarragona*, signat per Artur Bladé Desumvila. I l'apartat núm. 6 en l'obra *Camí de sirga*, cristall d'un gènere difícil d'anomenar, signada per Jesús Moncada.

La ponència encara participa de la recerca sobre la didàctica de la llengua i la literatura tal com la concebo en <<http://www.xtec.cat/~ppoy>>. En síntesi, la didàctica, d'ençà de la renovació viscuda a partir de l'any 1990, planteja una educació lingüística en coherència amb una educació literària. Des de visions diferents, Cuenca 1992 i Girolamo (1995) descriuen la interacció entre la llengua i la literatura per mitjà de la lingüística textual. En un temps recent, CALC torna a incidir en la circumstància que «la didàctica de la llengua i la didàctica de la literatura, per ser efectives en els seus respectius àmbits, han d'involucrar-se en una dinàmica retroalimentadora» (2006: 18). Aquesta constitueix una pauta a desenvolupar curosament a les Terres de l'Ebre: la dignificació de llur subdialecte, el tortosí, s'ha de relacionar amb la descoberta, i la reivindicació, de llurs escriptors.

D'altra banda, la didàctica, d'ençà de la mateixa renovació, situa l'educació literària en connexió amb l'educació integral. Badia et al. 1994 parlen d'una educació literària capaç de vehicular una parcel·la important de la formació cultural. En un temps recent, Bordons et al. entenen que l'educació literària, i la formació cultural, passa per «l'eix format per autor, obra i lector» (2004: 7). Arribat el moment del lector, aquesta també constitueix una pauta a desenvolupar curosament a les Terres de l'Ebre: la descoberta de llurs escriptors ha de permetre la valoració de la cultura més propera, així com la millora de la pròpia formació. La setmana passada, per exemple, José Antonio Marina recordava que «mediante la lectura aprovechamos la experiencia de la humanidad, contenida en los libros, y nos libramos de un adanismo bobo», ja que «nuestra inteli-

gencia es lingüística, y la convivencia, íntima y política, es lingüística» (2007: 26).

Treballar la tesi d'un cànon narratiu ebrenc implica fer visible un aspecte essencial del territori. I en certa manera també implica afaïçonar-lo i projectar-lo. Vet ací una qüestió gens anodina. Les Terres de l'Ebre, i per extensió la diòcesi de Tortosa, presenten la singularitat d'ésser una zona de penombra dintre una comunitat sociocultural en una situació especial. I igualment presenten la singularitat d'haver d'expressar-se mitjançant aquesta comunitat. En unes altres paraules, les Terres de l'Ebre no componen sinó una veu d'aquesta comunitat i en aquesta comunitat. D'una manera rigorosa, Niño (1988) detalla el procés pel qual durant el període 1875-1925 França divulga les seues inquietuds més variades a Espanya servint-se d'una construcció cultural com l'hispanisme. En paral·lel, i salvades les distàncies, aprofundir un cànon narratiu ebrenc pot contribuir a bastir un mecanisme per difondre els interessos territorials. En definitiva, es tracta d'associar el cànon almenys a l'ambaixada cultural.

2. Cànon literari: actors i processos

Per definició, el cànon literari aplega els autors i els treballs més representatius d'una determinada cultura. En conseqüència, el cànon literari comprèn un repertori resultant d'una interpretació, fins i tot una valoració, dels autors, llurs trajectòries i llurs aportacions. D'entrada, els lectors són els encarregats de realitzar, i formular, aquests judicis. Ara bé, s'ha de reconèixer que només alguns lectors, entre els possibles, compten amb l'aptitud adient per decidir sobre el contingut del cànon. Millor encara, s'ha de tenir present que només alguns lectors compten amb el reconeixement suficient per argumentar sobre el cànon. D'una manera habitual, el cànon s'articula a l'empara de les institucions culturals, amb el benentès que aques-

tes poden posseir un caràcter més aviat educatiu o més aviat polític. Principalment, es vincula a l'activitat intel·lectual manifestada en els actes de la docència, la recerca i la publicació. Però no rebutja l'aval procedent de la política.

L'activitat intel·lectual capaç de combinar la docència, la recerca i la publicació, sens dubte, és l'activitat universitària. En part, aquesta conjugació també es dona en l'ensenyament secundari, a pesar que en general aquest sol reproduir les conclusions sintetitzades durant l'activitat universitària. L'ensenyament universitari desplega una tasca que es pot resumir en tres punts. Primer, observa la producció literària a analitzar. Segon, aplica les tècniques necessàries per valorar les obres literàries seleccionades. Es tracta d'unes tècniques sobre les quals teoritza en l'exercici de la seua pròpia activitat. Tercer, comenta les característiques més notables de les obres seleccionades. Des de l'exercici positiu, doncs, l'ensenyament universitari exerceix un protagonisme decisiu en l'instant de dissenyar el cànon. Encara que no s'ha de menysprear el paper desenvolupat per algunes associacions culturals –clubs de lectura–, moltes empreses editorials –sovint amb llurs guardons– i, per suposat, els mitjans de comunicació. Avui dia les noves tecnologies de la informació i la comunicació igualment incideixen en el debat sobre el cànon.

A l'empara del seu dilatat treball previ com a observador, avaluador i comentarista de les obres literàries, i en especial de les obres contemporànies, Molas (1998: 137) considera que el cànon literari aplega els autors i els treballs més representatius d'una determinada cultura, tal com s'exposava abans. La representativitat, al seu torn, es pot arribar a mesurar en funció de set variables. Les quals es poden agrupar en dos blocs. Primer, l'autor i l'obra canònics posseeixen la capacitat per transcriure allò pregonament humà. Una sort de filosofia literària sostindria que allò humà hi emergeix malgrat els paràmetres espai-temps. Segon, l'autor i l'obra canònics posseeixen la capacitat per representar no sols una societat i una època sinó també

un estil, un gènere i un ideari literaris. Tercer, l'autor i l'obra canònics posseeixen la capacitat per modificar la història literària. En certa manera, l'autor i l'obra canònics repercuteixen en la història literària en la mesura que, per un costat, encarnen un estil, un gènere i un ideari literaris i, per un altre costat, els innoven, molt sovint des de la tradició. Quart, l'autor i l'obra canònics posseeixen la capacitat per resistir l'anomenat pas del temps. Calvino (1991) recorda que l'autor i l'obra que ho aconsegueixen acaben mereixent la consideració de clàssics, ultra canònics.

Cinquè, l'autor i l'obra canònics admeten lectures des de diverses perspectives. Sisè, l'autor i l'obra canònics suporten les comparacions positives. D'entrada, l'autor i l'obra canònics es poden comparar amb els autors i les obres canònics de la pròpia tradició lingüística. Igualment, es poden comparar amb els de la pròpia tradició cultural, per molt que pertanyen a altres tradicions lingüístiques. (Això no obstant, pareix que no s'ha entrat a teoritzar, i ni tan sols a debatre, sobre les comparacions entre els autors i les obres canònics provinents de tradicions culturals, i per tant lingüístiques, prou distants.) Setè, l'autor i l'obra canònics toleren les traduccions. En certa manera, l'autor i l'obra canònics es poden traduir en la mesura que es poden llegir des de diverses perspectives i que es poden comparar amb els altres autors i les altres obres canònics.

Per ventura, Bloom, amb les seues reflexions, i també amb la seua projecció, revitalitza el debat sobre el cànon literari durant la darrera dècada. Precisament, s'ha d'assenyalar que en definitiva Bloom (1994) il·lumina dos aspectes a tractar per la ponència. Per un costat, Bloom (1994) acaba obligant el teòric a pensar sobre l'essència del cànon malgrat que només parla del cànon literari occidental. El cànon no consisteix en una simple nòmina d'autors i obres: en realitat, consisteix en un repertori d'idees i valors.

Millor encara, el cànon trena la identitat des del moment que facilita uns continguts a una tradició i en la mesura que eixampla, si

no impulsa, la tradició. Per un altre costat, Bloom (1994) acaba situant la literatura, i no tan sols el cànon, enllà de la seua fita estrictament artística. La literatura no es limita a una elaborada expressió artística: més aviat proporciona els elements necessaris per bastir l'anomenada comunitat sociocultural. Millor encara, una literatura representa, i identifica, una comunitat, dintre la qual exerceix una autoritat.

La *Història de la Literatura catalana* (HLC) (1964-1987), signada per Riquer, Comas i Molas, continua essent la reflexió canònica més emblemàtica de la literatura catalana. Ara no s'ha d'entrar en la necessitat, d'altra banda evident, de la seua revisió. Ara tampoc no s'ha d'entrar en la discussió, d'altra banda útil, de la seua actualitat. Ara no s'hi ha d'entrar, però ambdós aspectes no s'han d'amagar per aquest motiu. En tot cas, s'ha de subratllar el plantejament que inspira el conjunt. Es tracta, a més, d'unes característiques especialment detectables en la redacció de la història literària contemporània, elaborada sota la direcció de Molas. Cal observar que la seua formació intel·lectual es produeix durant la dictadura franquista. Per tant, en virtut d'una profunda càrrega cultural, política i social, ultra emotiva. Igualment, cal observar que la projecció d'aquesta seua formació es produeix a partir de l'any 1960. Per tant, en funció d'un programa centrat en la reconstrucció en comptes de la resistència. El període 1950-1980 culturalment excel·leix per la superació de les antigues tècniques historiogràfiques romàntiques i per la importació de les modernes tècniques positives, i de vegades marxistes. Mentre que políticament excel·leix per la normalització de la societat, per la recuperació del vell somni renaixencista, modernista i noucentista.

La HLC, sens dubte, marca un abans i un després en l'articulació del cànon literari català contemporani. De fet, s'acaba erigint en una referència ineludible en els estudis literaris a causa de l'aval institucional rebut. Això no obstant, s'ha d'admetre la publicació d'altres propostes durant el període 1950-1980. Així, per exemple, s'ha de parlar de la *Història de la literatura catalana* (1954) signada per Ruiz-Calonja,

la *Literatura catalana contemporània* (1971) signada per Fuster, la *Literatura catalana*. Dels inicis als nostres dies (1979) signada per Carbonell, Espadaler, Llovet i Tayadella i, per acabar, la *Síntesi d'història de la literatura catalana* (1980) signada per Vidal-Alcover. Cal dir que tracta d'unes propostes que solen coincidir amb la HLC en els aspectes fonamentals, a pesar que en modifiquen les òptiques teòriques i en varien les conclusions parcials en algunes ocasions.

No s'ha d'ocultar que la sutura entre les institucions culturals i el cànon literari ha arribat a formular determinades qüestions sobre els seus aspectes més externs, bé que parcialment connectades amb els aspectes interns acabats de comentar. Es tracta d'unes qüestions que es poden resumir en tres punts. Primer, s'ha de tenir present que les institucions, àdhuc les culturals, també treballen amb criteris polítics. El teòric aleshores s'ha de plantejar si la influència exercida des de la política afecta les conclusions estrictament culturals d'una manera negativa. En unes altres paraules, s'ha de plantejar la naturalesa de la intimitat entre la política i la cultura. Potser el cànon no es consensua des de la política sinó des de la cultura. Però s'ha de reconèixer que la política l'avalua en bona mesura. Segon, s'ha de tenir present que el debat cultural, damunt del qual es construeix el debat canònic, no interessa sinó una part de la societat. Això no obstant, les institucions, i en darrera instància la política, necessiten el cànon per difondre una porció del seu projecte comunitari. Fins i tot, per avalar-lo, les institucions treballen perquè el seu projecte arrela en l'autoritat del cànon. La qual cosa demostra que aquest se sol conèixer almenys superficialment, alhora que se sol associar a un cert prestigi. Tercer, s'ha de tenir present que les institucions solden el cànon en avalar-lo. D'una manera automàtica, doncs, la seua permeabilitat esdevé força reduïda. La qual cosa determina que la seua transformació es done a un ritme més aviat lent.

Tampoc no s'ha d'ocultar que la sutura entre les institucions culturals i el cànon literari ha contribuït a crear unes zones de pe-

nombra, si no unes zones d'ombra, enteses literalment tant des d'una perspectiva geogràfica com des d'una perspectiva simbòlica. Es tracta d'un fenomen conegut pertot, amb l'inconvenient que afecta les comunitats socioculturals en una situació especial, en una situació minoritària o minoritzada, d'una manera doble. Per un costat, el cànon ja topa amb determinades dificultats a l'hora de consolidar-se: les institucions solen treballar en condicions desavantajoses. En conseqüència, el cànon i les seues circumstàncies se'n ressenten. Per un altre costat, el debat sobre alguns autors i algunes obres es dóna tard o no es dóna mai. Vet ací la coincidència amb les comunitats socioculturals normalitzades: alguns autors i algunes obres no pertanyen al cànon per culpa que s'allunyen geogràficament o ideològicament de les institucions. Les Terres de l'Ebre precisament constitueixen una de les diverses zones de penombra amb què compta la comunitat sociocultural catalana, tal com detalla Valldepérez (2004). Ara no s'ha d'insistir en la manera com les decisions polítiques adoptades durant la legislatura catalana 1999-2003 i l'espanyola 2000-2004 aconseguiren que emergís un moviment, estructurat i organitzat, capaç de vehicular un descontentament social acumulat durant les darreres dècades. Tampoc no s'ha d'insistir en la manera com algunes iniciatives periòdicament situen el territori en el centre, si no en la cruïlla, dels països catalans, alhora que n'hi projecten l'imaginari. Per contra es pot insistir en la circumstància que les Terres de l'Ebre no han tingut la suficient rellevància política perquè se'n senta la veu. Encara es pot insistir en la circumstància que les Terres de l'Ebre no han pertangut a la simbologia comunitària enllà de la convenció i el tòpic. (Aquesta simbologia més aviat arrela en la Catalunya Vella.) I s'hi ha d'insistir per entendre els motius pels quals el cànon literari català contemporani desconeix els autors ebrencs i llurs obres.

Després d'admetre que les institucions educatives desenvolupen el seu paper en el disseny del cànon, s'ha d'ésser conseqüent i s'ha de subratllar la conveniència que les Terres de l'Ebre participen del debat

literari des de la perspectiva de l'ensenyament. En definitiva, les Terres de l'Ebre han de connectar amb l'esfera universitària. Per aconseguir-ho, s'ha de treballar en dues direccions. Per un costat, s'ha de continuar potenciant la descentralització de la Universitat de Tarragona i, per tant, s'ha de continuar dotant el campus ebrenç. Per un altre costat, s'ha de lluitar per la presència d'uns estudis superiors relacionats amb les ciències humanes i socials. Paral·lelament, les Terres de l'Ebre han de cuidar el seu ensenyament secundari, a més de les seues associacions culturals, les seues empreses editorials, els seus mitjans de comunicació i les seues connexions a les noves tecnologies de la informació i la comunicació. Aquests no sols han exposat llurs parers sobre els autors, les obres, les idees i els valors literaris: també han contribuït a la preservació del patrimoni cultural, així com a la defensa del cànon local. Això no obstant, l'anàlisi de la literatura local –la seua observació, la seua valoració i la seua comparació– ha de trobar la complicitat de la política. La intimitat entre la cultura i la política acaba exigint que els polítics ebrencs entenguin les qüestions fonamentals.

3. Arbó, Bladé, Moncada: presència i tracte en el cànon català

L'apartat anterior, en el seu darrer tram, apuntava que qualsevol cultura genera certes penombres: certs autors, certes obres i certes àrees se situen en els margens del cànon. Les penombres es poden explicar per una simple distància geogràfica, encara que no s'han de descartar les distàncies estètiques i ideològiques. Això no obstant, comprendre la marginació d'un autor, una obra o una àrea demana comprendre'n el marc inicial, així com l'evolució del cànon en el decurs de la història.

El cànon literari ebrenç, si no la cultura literària ebrenca, compta amb una incidència més aviat desigual en el cànon català. Així, per

exemple, en presentar l'època medieval se solen valorar les homilies occitanes de Tortosa, mentre que en presentar l'època moderna fonamentalment se solen valorar les obres de Cristòfor Despuig i Francesc Vicent García. (Ara bé, no s'ha d'amagar que en part aquestes ponderacions responen a determinades dinàmiques del cànon central: les homilies occitanes de Tortosa expliquen una porció de les homilies d'Organyà, considerades el primer text català amb un caient literari, mentre que Cristòfor Despuig i Francesc Vicent García salven la continuïtat de la literatura catalana culta durant el sospir medieval.) En canvi, en presentar l'època contemporània la cultura literària ebrenc es troba en un apreument etern. N'és il·lustratiu que Arbó coneix una sort d'incorporació en el cànon amb la consideració d'autor marginat en la dècada de 1980. N'és més il·lustratiu que aquesta consideració encara no s'haja revisat seriosament, tot i haver transcorregut vora vint anys.

A fi d'il·lustrar el tracte dispensat al cànon ebrenc, es poden repassar els tèrmens amb què el cànon central ha acollit les figures d'Arbó, Bladé i Moncada. A causa de les seues mateixes limitacions, la ponència s'obliga que, per realitzar l'exercici, s'hagen d'escollir els representants més qualificats del cànon central. Per això, s'inclina per la HLC, signada per Riquer, Comas i Molas, i la LCC, dirigida per Bordons i Subirana. Per un costat, l'elecció de la HLC (1964-1987) la justifiquen unes raons evidents. Amb tot, s'ha de recordar que s'ha erigit en la referència obligada de les persones que inicien l'estudi de la literatura catalana. La seua influència ha estat molt poderosa en els ambients universitaris, de manera que ha servit per formar una part considerable dels professors de l'ensenyament secundari. En paral·lel, l'ensenyament secundari ha treballat, i treballa, amb uns llibres que en resumeixen les conclusions, ultra reproduir-ne les estructures. Per un altre costat, l'elecció de la LCC (1999) la justifiquen almenys tres raons. Primer, en part l'enllesteix la generació posterior a la de Riquer, Comas i Molas. Segon, en bona mesura no contribueix

a la reconstrucció de la comunitat sinó a la seua refundació. Tercer, es planteja des de l'activitat universitària desenvolupada durant el període 1980-2000, així com es proposa des de l'articulació d'una universitat, la Universitat Oberta de Catalunya, nova i moderna.

La HLC es divideix en tres blocs. El primer bloc, el dedicat a l'època medieval, a cura de Riquer, comprèn els volums núm. 1-4. El segon bloc, el dedicat a l'època moderna, a cura de Comas, comprèn els volums núm. 5-8. I el tercer bloc, el dedicat a l'època contemporània, dirigit per Molas, comprèn els volums núm. 9-11. Arbó, Bladé i Moncada, per tant, s'han de cercar en el tercer bloc i s'han de llegir sota el prisma de Molas.

Algunes notícies sobre Arbó ja es poden localitzar en el volum núm. 9 d'una manera dispersa. Això no obstant, Arbó troba el seu espai en el volum núm. 10, en un capítol signat per Arnau. Arnau 1987a –fonamentalment una síntesi d'Arnau 1981 i Arnau 1987b– incideix en la circumstància que durant el període 1906-1925 la novel·la catalana travessa una crisi creativa per dos motius. Per un costat, a causa de l'aplicació de la teoria literària noucentista. El noucentisme valora la poesia en detriment de la narrativa. Per un altre costat, a causa de la redefinició coneguda pel gènere en el marc europeu. Europa planteja l'abandó d'algunes tècniques, com ara les descriptives, al costat de l'adopció d'unes de noves, com ara les psicològiques. Arnau 1987a situa Arbó entre els escriptors el treball dels quals possibilita la recuperació de la narrativa a partir de 1930. De primer distingeix els narradors ubicats en la zona de claror, entre els quals es poden destacar Xavier Benguerel, Cèsar August Jordana, Francesc Trabal i Carles Soldevila. Després distingeix els narradors ubicats en la zona de penombra, entre els quals es poden destacar Aurora Bertrana, Miquel Llor i Alfons Maseras, a més d'Arbó. Tal com subratlla Arnau (1987a: 62-72), aquest entronca amb Eurípides i Dostoievski per acabar excel·lint per un existencialisme fatalista adobat amb uns quants ingredients: el turment, la complexitat psicològica, la bogeria, el destí implacable i la mort.

Mancat de notícies disperses, Bladé també troba el seu espai en el volum núm. 10, malgrat que en un capítol signat per Manent. Manent 1987 destaca que durant el període 1918-1939 la literatura arrelada en el fenomen de la dicció, i sobretot en la persona de l'autor, assoleix una vitalitat considerable, així com una qualitat destacable. Per un costat, molt sovint es tracta d'una literatura altament vinculada al periodisme. Aleshores s'erigeix en una literatura que cristal·litza en els diaris catalans a través dels principals gèneres periodístics: article, crònica i reportatge. Per un altre costat, també es tracta d'una literatura vinculada a una certa experiència personal de la memòria. Aleshores s'erigeix en una literatura que enllà dels diaris cristal·litza en l'assaig, la biografia i les memòries. Manent 1987 considera que els prosistes més representatius, tant del període com del gènere, són Carles Cardó, Gaziel, Josep Pla i Antoni Rovira Virgili, a més de Bladé. Tal com subratlla Manent (1987: 125-126), aquest acaba dissecionant les cares de l'exili mitjançant una prosa que destil·la contemplació, incisivitat, serenor i universalitat, a banda de cura, i preocupació, estilística a pesar de l'allunyament de les escoles estètiques.

Moncada no apareix pas en la HLC. Aquesta circumstància posseeix una explicació ben senzilla en el cas que es tinga present que l'any 1987 és l'any en què es tanca la HLC. Per un costat, l'any 1987 Moncada únicament ha publicat dos dels reculls de contes més emblemàtics de la seua trajectòria literària: *Històries de la mà esquerra* (1981) i *El Cafè de la Granota* (1985). (El tercer d'aquests reculls és *Calaveres atònites*, datat l'any 1999.) Per un altre costat, l'any 1987 encara no ha publicat cap de les seues obres angulars: *Camí de sirga* (1988), *La galeria de les estàtues* (1992) i *Estremida memòria* (1997). L'any 1987, doncs, no existeix ni la matèria ni la perspectiva suficients per entrar a valorar l'aportació i la consistència literàries de Moncada.

La LCC s'organitza en nou seccions precedides d'un prefaci que, al seu torn, configura el capítol núm. 1. La primera secció, la dedicada al segle XIX, abraça els capítols núm. 2-8. La segona secció, la dedi-

cada al modernisme, abraça els capítols núm. 9-16. La tercera secció, la dedicada tant al noucentisme com a les avantguardes, abraça els capítols núm. 17-21. La quarta secció, la dedicada al període 1920-1939, abraça els capítols núm. 22-28. La cinquena secció, la dedicada a l'exili, abraça els capítols núm. 29-32. La sisena secció, la dedicada al període 1939-1959, abraça els capítols núm. 33-38. La setena secció, la dedicada al període 1960-1969, abraça els capítols núm. 39-46. La vuitena secció, la dedicada al període 1970-1989, abraça els capítols núm. 47-57. I la novena secció, la dedicada a la literatura coetània, abraça els capítols núm. 58-61. Així, doncs, Arbó s'ha de cercar en la quarta secció, Bladé en la cinquena secció i Moncada en la vuitena i la novena seccions. Precedit d'algunes notícies disperses, Arbó ara troba el seu espai en el capítol núm. 28, signat per Pelegrí. Pelegrí 1999 el torna a situar entre els escriptors el treball dels quals possibilita la recuperació de la narrativa a partir de 1930. Respecte a les característiques literàries, Pelegrí 1999: 187 en subratlla la tendència a presentar els personatges en una lluita cruel en contra d'un món i, per extensió, un destí plenament hostils. El fatalisme que en corona les trames en possibilita una profunda recerca existencial que molt especialment s'atura a analitzar el fenomen de la culpa.

Bladé ara troba el seu espai en el capítol núm. 32, signat per Campillo. Campillo 1999 no proposa el període 1918-1939 sinó l'exili com la clau per a la seua lectura. La qual cosa evidentment no significa que no tinga present el període 1918-1939 en l'instant de comprendre'l en el seu conjunt. Campillo (1999: 210-211) el presenta com el constructor literari de dos documents relacionats entre si. Per un costat, es tracta del redactor d'una de les cròniques més excel·lents de la derrota catalana en la guerra civil. Per un altre costat, es tracta del transcriptor d'una de les conseqüències immediates d'aquesta derrota: l'exili. Campillo 1999: 210-211 identifica l'exili amb la clau per a la lectura de Bladé sense percebre que la interpretació més justa passa per reconèixer-ne la memòria com la font de tota la literatura.

Per acabar, Moncada troba el seu espai en els capítols núm. 47 i 60, respectivament signats per Broch i Cònsul. Broch (1999) i Cònsul (1999) en destaquen la singularitat entre els narradors del període 1980-1999. En concret, Broch (1999: 304) el presenta en el marc de la renovació literària del període 1970-1989. Això no obstant, no l'acaba d'incloure entre els components de l'anomenada generació de 1970, tot i pertànyer-hi cronològicament. De fet, i juntament amb Maria Barbal i Ramon Solsona, comença a publicar una mica més tard que altres de la seua generació. I Cònsul 1999: 389-390 en subratlla una singularitat arrelada en una tasca per construir literàriament un espai mític aprofitant els elements proporcionats per la desaparició física d'una realitat coneguda.

4. Arbó: el riu Ebre i el seu delta, tràgica solitud existencial

Respecte a Arbó (1902-1984), la distància permet d'afirmar que Carme Arnau ha contribuït sobre manera a fixar les claus per a la lectura. De fet, els seus treballs fonamentals, publicats durant el període 1980-1987, marquen un abans i un després en l'estudi de l'autor. Tal com ella mateixa manifesta, Arnau 1980 representa l'embrió del procés desenvolupat durant aquest període. Es tracta d'un text en què sintèticament però sistemàticament exposa les claus per a la lectura de l'autor. Així, doncs, proposa l'existencialisme fatalista com l'eix inspirador de tota la seua obra. Aquest eix actualitza Eurípides i Dostoievski, alhora que desemboca en el turment, la complexitat psicològica, la bogeria, el destí implacable i la mort. D'altra banda, incideix en la circumstància que l'autor contínuament adopta uns ambients i uns personatges socialment marginats per acabar plantejant la marginalitat del mateix autor en el panorama cultural català. Arnau 1981 analitza Arbó i Llor des d'aquesta mateixa perspectiva. Arnau 1987b

completa Arnau 1980 en oposar Arbó i Llor, els marginats, a Soldevila i Trabal, els integrats. I Arnau 1987a finalment resumeix Arnau 1987b per introduir la dicotomia marginats-integrats en la HLC.

Abans del període 1980-1987, l'estudi d'Arbó s'inicia en alguns assaigs literaris d'una manera més aviat inconnexa. Ara bé, s'ha de reconèixer que no sols es tracta d'un estudi tímid sinó sobretot puntual. Entre els diversos assaigs publicats, per ventura es poden destacar Tasis (1935), Alborg (1958), Albèrès (1962) i Entrambasaguas (1971-1973). Kellogg (1975) i López (1975) respectivament aprofundeixen les qüestions de la desgràcia i la ruralia. En canvi, Beser (1966) dissenya una primera aproximació conjunta a totes aquelles obres que articulen un cicle ebrenc per mitjà de l'ambientació. Després del període 1980-1987, l'estudi d'Arbó sempre té present la lectura unificadora de Carme Arnau implícitament. Així, per exemple, Caballé (1988) continua Beser (1966) assumint Arnau (1987a i 1987b). Enllà d'aquesta circumstància, mostra la mitificació literària del riu Ebre a través del cicle ebrenc. D'altra banda, Rosales (1992) novament enllesteix una visió conjunta de tota l'obra assumint Arnau (1987a i 1987b). Això no obstant, aquest combina Arnau (1987a i 1987b) amb les indicacions que Arbó va proporcionar per a una interpretació dels seus propis texts en *Los hombres de la tierra y del mar* (1961) i *Memorias. Los hombres de la ciudad* (1982). Més recentment, i sobretot arran del centenari de la seua naixença, auspiciat per la Institució de les Lletres Catalanes, Xavier García, Josep Igual, Joaquim Molas, Montserrat Palau, Gabriel Piñol, Ricard Salvat i Antoni Vilanova també contribueixen a perfeccionar el coneixement d'Arbó. López (2002: 45) precisament facilita una selecció dels treballs més destacats per assolir aquest mateix objectiu.

Per realitzar una aproximació a Arbó i la seua obra, la ponència pretén d'assajar una lectura de la novel·la *Terres de l'Ebre* (1932). A pesar que s'ha de reconèixer que no es tracta d'un de gaire llegit, s'ha de dir que el text, per un costat, s'ha erigit en una de les icones

històriques de les terres ebrenques i, per un altre costat, s'ha convertit en un dels símbols més emblemàtics de la narrativa de l'autor. Per això, en relació amb aquesta obra s'han de tenir present almenys tres circumstàncies abans de continuar. Primer, Terres de l'Ebre no és pas la novel·la de la unitat territorial avui dia anomenada Terres de l'Ebre. En parlar-ne, més aviat es refereix al delta de l'Ebre. Segon, s'ha de comprendre que en essència Terres de l'Ebre no es proposa, ni es planteja, la mitificació dels paisatges ebrencs. De la mateixa manera, s'ha de comprendre que tampoc no es planteja la mitificació o la reivindicació del delta. Les terres de l'Ebre, i en particular la seua indigència durant el trànsit entre els segles XIX-XX, es converteixen en una excusa literària per analitzar l'acció del destí sobre els marginals. Evidentment, les Terres de l'Ebre se segueixen localitzant en una zona de penombra. Però les actuals Terres de l'Ebre, tal com es comprenen i es defensen, difereixen sobre manera de les terres de l'Ebre retratades per Arbó. Tercer, Terres de l'Ebre, sens dubte, identifica el seu autor i, per extensió, el conjunt de la seua obra. Es tracta d'una aportació fonamental que en bona mesura aplega, i desenvolupa, els elements característics d'una poètica. Ara bé, Arbó és més que Terres de l'Ebre i Arbó no s'ha d'interpretar únicament a través del sedàs de Terres de l'Ebre.

Respecte a la tècnica narrativa, en apel·lar al paisatge Terres de l'Ebre s'aparta del costumisme imperant en la descripció literària durant el segle XIX. Això no obstant, encara s'ha d'estudiar profundament si aprofita certs ressorts realistes, a més de naturalistes i modernistes. En part, el disseny de Terres de l'Ebre enllaça amb el disseny de la comèdia humana segons Balzac: el llibre juxtaposa tres històries connectades formalment mitjançant els personatges i la geografia, així com filosòficament mitjançant el desenvolupament de les mateixes idees. Enllà de l'estètica, en la pràctica la descripció serveix un existencialisme que conjumina alhora un fatalisme clàssic, una abnegació judeocristiana i un determinisme naturalista. No es pot par-

lar d'una descripció autònoma sinó d'una descripció condicionada per un experiment: l'exploració de l'existència i les seues vores sota el prisma del fatalisme, l'abnegació i el determinisme. Ací es pot observar que en certa manera Arbó confirma Balzac en la mesura que Terres de l'Ebre ofereix el negatiu de la comèdia humana. Per a Balzac els personatges que no acullen l'existència com una comèdia acaben immersos en una tragèdia, mentre que per a Arbó el grotesc és tràgic, i a l'inrevés, amb el benentès que l'existència sols admet aquest format.

En la primera meitat del segle XIX, el romanticisme aconsegueix d'abandonar la filosofia de l'essència per centrar la filosofia en el subjecte, la seua experiència i la seua existència, així com en una mistificació d'aquesta mateixa existència, tal com apunta Brocà (1997: 36-37). La realitat, i per tant la realitat a descriure, es transforma en una construcció de l'home, en una projecció del subjecte, tal com recorda Brocà 1997: 66. En la segona meitat del segle XIX, la derivació romànica radicalitza la filosofia del subjecte, de manera que l'home s'equipara a la seua existència, tal com torna a apuntar Brocà (1997: 159-173). De primer Schopenhauer articula un pensament arrelat en el dolor existencial: la mort, esperada, no és sinó una sort de gràcia concedida per deslliurar-se de l'absurditat que suposen la vida i les seues necessitats, tal com recorda Brocà (1997: 91-101). Després Kierkegaard insinua un pensament en connexió amb l'existència espiritual: l'home, sempre sol davant el fonament de la seua existència, al qual ha de respondre, desplega la vida enmig de l'angoixa suscitada per la tensió d'una llibertat que crida alhora al pecat i la renúncia, tal com torna a recordar Brocà (1997: 103-111). El segle XX hereta les preocupacions existencialistes, tal com palesa Sartre.

L'esquema de l'existencialisme emergeix almenys en quatre detalls fundacionals de Terres de l'Ebre. Primer, en la pràctica l'argument, i la seua disposició en la trama, no apunta a l'essència sinó l'existència. Els personatges, amb independència del seu rang, són esclaus de llur existència. La pregunta per l'essència constitueix una

pregunta improcedent en comprendre que l'essència no es pot separar de l'existència. I l'existència humana, i per tant l'essència humana, posseeix una connotació completament negativa. Segon, el lector només coneix una realitat existencial o existencialitzada. El paisatge aleshores es concep com una de les projeccions de l'existència humana. En la mesura que l'existència suposa un esclavatge, el paisatge es converteix en una de les presons humanes. L'únic paisatge pacífic aflora en les acaballes, després que el destí rossegue l'home. Tercer, cada personatge ofereix una versió d'un dolor existencial sobretot provocat per la inevitable condició humana. L'existència es viu dramàticament des de les perspectives més diverses: essencial, relacional, generacional i social. Des de l'instant que la fatalitat s'inscriu en el cor de la mateixa condició humana, s'ha d'acceptar que l'existència únicament es pot viure d'una manera dramàtica. El drama, a més, el corona la mort. Millor encara, el coronen les possibilitats tràgiques de la mort: la simbòlica, habitualment la bogeria, i la real, habitualment el suïcidi. L'alliberament del dolor existencial, doncs, només es dona a través d'un altre dolor existencial: el que directament o indirectament provoca la mort. Quart, cada personatge encara l'existència en la solitud més implacable, de manera que la solitud també es converteix en una de les presons humanes. Per un costat, l'home s'enemista amb el seu medi ambient: el paisatge se li mostra agressiu. Per un altre costat, l'home es malfia del seu proïsme: l'alteritat se li mostra anul·lada, si no anul·ladora, per culpa de la incomprensió, la comunicació, la insociabilitat, l'enemistat i, sobretot, el destí. L'home viu la solitud existencial sense remei.

En la segona meitat del segle XIX, la derivació romànica es proposa un repte: el de la recerca de la veritat sobre l'home, sobre la seua essència i la seua existència. L'exercici de la filosofia demana un esforç al pensador. Li recorda la impossibilitat de creure, i fins i tot la impossibilitat d'ésser feliç. D'altra banda, s'ha de reconèixer que, a l'entorn de les possibilitats de creure i ésser feliç, els mateixos resultats de la

recerca no són gaire falaguers, en especial en els tres mestres de la sospita. De primer Freud redueix l'home a la seua esfera psicològica: els somnis demostren que no es tracta d'un àngel sinó un monstre. De l'home lògic, doncs, es passa a l'home irracional, tal com es pot seguir en Brocà (1990: 385-388). Després Marx redueix l'home a la seua esfera social: la pròpia actitud davant el treball demostra que el capitalisme l'ha transformat en un presoner. De l'home conscient, doncs, es passa a l'home social alienat, tal com es pot seguir en Brocà (1990: 352-357). Per acabar Nietzsche redueix l'home a la seua esfera ètica: la pràctica religiosa demostra que hipòcritament alimenta un ritual sense una moral. De l'home creient, doncs, es passa a l'home superat en l'ultrahome, tal com es pot seguir en Brocà (1990: 365-375).

Els esquemes dels mestres de la sospita també emergeixen almenys en uns altres tres detalls fundacionals de Terres de l'Ebre. Primer, els personatges no sols acusen un recargolament psicològic sinó sobretot un turment psicològic. La bogeria constitueix, i endavant modifica, l'home. Segon, els personatges habiten en la societat i l'ambient d'una manera inhumana. La societat condemna l'home a viure en una determinada classe, la dinàmica de la qual li impossibilita el progrés. D'altra banda, l'ambient, al compàs de la psicologia i la societat, se li converteix en un turment. Tercer, els personatges assumeixen un formalisme sense un contingut. En adquirir la consciència de llur hipocresia, i per extensió de llur situació, coneixen un procés pel qual refermen llur humanitat. Això no obstant, el destí assetja la voluntat de superar la limitació. En bona mesura, aquesta realització suposa la consumació d'un fracàs, tal com s'observa en els desenllaços dels dos protagonistes. Per un costat, Joan s'afirma a si mateix mitjançant el suïcidi. Paradoxalment, però, el suïcidi no aconsegueix sinó el seu destí. Per tant, la superació, plantejada des de la llibertat, es consuma a través d'una acció ferida per l'esclavatge. La psicologia, doncs, imposa el seu turment. Per un altre costat, Joanet s'afirma a si mateix mitjançant la fugida. L'abandó aleshores confirma la impos-

sibilitat de transformar la societat i l'ambient. Per tant, la superació, novament plantejada des de la llibertat, es consuma a través d'una acció prenyada per la impotència: l'home ni es pot imposar ni pot imposar la seua llei. La societat, doncs, imposa les seues regles. Aquest desenllaç, a més, planteja una incògnita: la manera com el destí planarà damunt la psicologia de Joanet.

En síntesi, Terres de l'Ebre filosòficament s'articula conjuminant cinc nuclis. Primer, el delta de l'Ebre, i en concret la descripció de la seua realitat, remet a un univers subterrani, alhora grotesc i sòrdid. La descripció no sols desmantella el paradís sinó el mite de l'home essencialment bo. Així, doncs, el delta categoritza l'home des d'una perspectiva externa. Segon, els personatges viuen en la desgràcia en coherència amb la seua essència. L'home es caracteritza per estar desvalgut, esclavitzat i marginat. En resum, l'home essencialment és un esclau. Per això, no habita un paradís sinó una presó. Tercer, l'home, esclavitzat, no té la capacitat per objectivar el seu univers. Ni tampoc el seu destí. En conseqüència, la topada entre la seua condició i la seua incapacitat deriva en una psicologia summament alambinada. I la complexitat es tradueix en un turment constant. Quart, la pressió psicològica desvetla la bogeria. Ara bé, es tracta d'una bogeria constitutiva de l'home. La bogeria esclavitzava l'home psicològicament, la qual cosa succeïx d'una manera implacable malgrat la vida: malgrat l'emoció, malgrat el sentiment, malgrat el lirisme, malgrat l'amor i malgrat el sexe. Enllà de la bogeria, encara plana el destí. L'acompliment del destí, això és, l'amenaça de la mort, també esclavitzava l'home. L'home, doncs, essencialment és un esclau, un boig i un mort. Cinquè, en darrera instància l'home lliura un combat contra el buit. I mentrestant escriu la història d'un fracàs. Per aquest motiu, no existeixen ni l'èpica realitzadora ni la retòrica satisfactòria. De fet, l'èpica i la retòrica no són possibles.

En paraules d'Arbó: «A migdia el pare deixava el treball; entrava a la barraca i posava a bullir un gratat d'arròs, que s'empassaven en

silenci. [...] Bullia l'arròs acostumat; a voltes, patates, que adobaven després amb un raig d'oli, i sopaven. Acabat el sopar, l'infant, retut per la son, s'allargava a un costat sobre un braçat de palla. Ell encara romania a taula una llarga estona, amb l'espelma encesa i la pipa als llavis, fumant. [...] En la vida de Joan eren aquests els moments més dolorosos. Se sentia en un esgotament total, aplanat de fatigues i prostracions; però les tenebres venien inlassablement amb el seu seguici de records: desfilaven lents al seu davant i, en les ombres en què se sentia submergit, les seves visions cobraven vida i animació gairebé reals. La veia a ella, Roseta, en el moment de la separació, allí a la vora del desaigüe. [...] Debades el seu pensament reculava estretmit: ell es tornava a sentir com tancat en un cercle de terrors del que li era impossible escapar. Debades lluitava i es desesperava: els records es dreçaven al seu davant com fantasmes acusadors. Ella era de bell nou a la seva presència. [...] Es recobrava d'aquestes visions, amarat de suor, angoixat. La falta, a través dels dies i en el seu estat d'ànim present, cobrava proporcions aterridores: se sentia terriblement culpable. [...] Es girava després contra ell mateix per les seves reflexions, tardanes i tan inútils. Es desesperava. Aleshores no podia suportar la inacció: s'enfonsava de nou en el treball» (1932: 102-103).

5. Bladé: el riu Ebre i Benissanet, paradisos del record

Malgrat ésser contradictori, Bladé (1907-1995) ha estat més reivindicat que estudiat. Des d'una perspectiva alhora cultural i social, encara s'ha de recórrer a Manent (1976). Aquest construeix un marc teòric per entendre els intel·lectuals catalans i llurs iniciatives durant l'exili. En concret, presenta Bladé evocant la terra natal des de l'exili. Des d'una perspectiva estrictament literària, tan sols es poden destacar dues aproximacions escrites a la prosa bladeriana en el seu

conjunt. Aquestes aportacions, al seu torn, constitueixen els referents fonamentals en el moment d'iniciar-ne l'anàlisi. Per un costat, s'ha de parlar de Contra et al. (1982). Es tracta d'un clàssic que subratlla el testimoni prestat per Bladé per mitjà de la seua prosa. La prosa bladeriana, doncs, representa el testimoni d'una època, així com de les seues circumstàncies. Per un altre costat, s'ha de parlar de Sunyer (2005), el qual fixa una ponència de l'any 2000. Es tracta d'un treball que subratlla el paper jugat per la memòria de Bladé en l'articulació de la seua prosa. La prosa bladeriana, doncs, arrela en la memòria d'una geografia i una època perdudes.

Des d'una perspectiva estrictament literària, també es poden destacar dues aproximacions orals a un dels escenaris bladerians per antonomàsia: Tarragona. Aquestes aportacions, però, no han estat editades. Per un costat, s'ha d'esmentar una ponència llegida per Joan M. Pujals a Tarragona l'any 2003.

Amb el títol «Artur Bladé Desumvila: una visió de Tarragona», Pujals presenta Bladé des de la seua lluita contra l'esfera més terrible del temps: l'oblit. Per un altre costat, s'ha d'esmentar una ponència llegida per mi mateix a Benissanet l'any 2004. Amb el títol «Artur Bladé Desumvila en els seus dietaris: la resistència de la memòria», Poy presenta Bladé formulant un nou marc teòric: la literatura del record. La idea evidentment es reprèn ací. Tal com es pot comprovar, aquestes aportacions acaben remetent a aspectes nuclears de la prosa bladeriana, a pesar de centrar-se en un dels seus escenaris.

Això no obstant, s'ha de reconèixer que en bona mesura els escassos estudis bladerians s'han orientat cap a la literatura d'una manera excessiva. Enllà de la perspectiva estrictament literària, la qual en la pràctica desenvolupa la perspectiva cultural i social d'una manera parcial, s'ha d'assenyalar la conveniència de perfeccionar el coneixement de Bladé mitjançant l'anàlisi del seu pensament. Per exemple, García (1996) n'explora l'humanisme, i fins i tot la transversalitat, entre altres qüestions. En canvi, encara no se n'ha examinat el

concepte de socialisme liberal, així com tampoc la seua aplicació. De fet, l'excessiva orientació literària dels estudis bladerians, i en concret l'excessiva atenció a la memòria, ha acabat consolidant una certa imatge estàtica, si no passiva, de Bladé. Per un costat, la prosa bladeriana no sols presenta un perfil literari sinó també polític i social. Millor encara, la prosa literària bladeriana igualment admet un estudi des de la perspectiva política i social. Per un altre costat, la prosa bladeriana emana d'una inquietud intel·lectual. Per aquest motiu, es pot interpretar com una resposta, activa i compromesa, davant la realitat.

Per realitzar una aproximació a la prosa bladeriana, la ponència pretén d'explorar el dietari *Viure a Tarragona* (1984-1991), el qual abasta el període 1966-1976 en quatre volums. Enllà d'una unitat sovint emparentada amb la comèdia humana segons Balzac, la prosa bladeriana coneguda avui dia es pot agrupar en tres cicles cronològics. I cadascun d'aquests cicles, al seu torn, excel·leix per una nota constant. Primer, es poden comentar aquelles obres arrelades en la vila natal, Benissanet, la qual s'erigeix en una metàfora de la terra natal, Catalunya. Principalment, es tracta de *Benissanet o Els treballs i els dies*, *Crònica del país natal*, *Gent de la Ribera d'Ebre* i *L'edat d'or*. Des del moment que elaboren el tòpic literari del paradís perdut, es pot parlar del cicle del gènesi, recuperant una certa terminologia bíblica. Cal tenir molt present la rellevància del paradís perdut, ja que alimenta la prosa bladeriana en el seu conjunt. Segon, es poden comentar aquelles obres condicionades per l'exili. En conseqüència, condicionades per un problema amb la identitat després que aquesta s'haja desconnectat de la terra natal. Es tracta de *L'exiliada*, *De l'exili a Mèxic* i *Viatge a l'esperança*. Des del moment que elaboren el tòpic literari de l'exili, es pot parlar del cicle del diluvi, en el sentit de les obres de la desfeta. Cal tenir molt present la rellevància de l'exili, ja que també alimenta la prosa bladeriana en el seu conjunt. Tercer, es pot comentar aquella obra bastida després d'haver materialitzat el retorn, la qual se sol desenvolupar als escenaris de Benissanet, Tar-

ragona i Barcelona. Precisament, es tracta de *Viure a Tarragona*. Des del moment que recrea la reconstrucció i les seues vicissituds durant el darrer tram de la dictadura, es pot parlar del cicle èsdric. L'elecció d'aquesta obra deriva d'una representativitat avalada almenys per dues circumstàncies. Per un costat, sens dubte conforma un llibre redactat des de la maduresa no sols intel·lectual sinó sobretot existencial. Per un altre costat, s'erigeix en un llibre fonamentat en els cicles, i per tant els tòpics literaris, del gènesi i el diluvi. Per ventura, veure el paradís perdut i l'exili des de la maduresa pot resultar suggestiu o, si més no, prometedor.

En contraposició amb Arbó, en bona mesura Bladé perpetua la tècnica costumista i l'estètica realista del segle XIX. Es pot sostenir que de primer subscriu un contracte amb la realitat real a través de la seua prosa. Rebutja «el realisme [...] aparent, [...] que no té res a veure amb la realitat» (1984: 53). Però s'ha de matisar que no s'atansa a la realitat amb el capteniment característic del notari o el periodista. Millor encara, la realitat no se li presenta com una simple font informativa. La realitat més aviat el satisfà, si no l'inspira, suficientment. De fet, no retrata una realitat ni freda ni inerta. Tampoc no es limita a retratar fredament una certa realitat. Bladé empara la realitat abans de narrar-la. I, en el decurs del temps que dista entre la seua assimilació i el seu relat, treballa, i viu, la realitat. Per aquest motiu, pot afirmar que «només escric a gust d'allò que estimo» (1989: 18).

Alguna vegada el pacte amb la realitat, i per tant l'adscripció del seu relat a la dicció, en comptes de la ficció, ha portat a plantejar si en el fons la prosa bladeriana és literatura. Per desbrossar aquesta qüestió, que en darrera instància competeix a la teoria literària, s'han de realitzar almenys dues observacions.

Per un costat, s'ha de reconèixer que la literatura, o en tot cas la seua percepció subjectiva, tradicionalment s'ha associat a la ficció. En unes altres paraules, el vincle, de vegades excloent, entre la literatura i la ficció s'ha donat per suposat. En conseqüència, els relats

articulats des de la dicció o, senzillament, la no-ficció –l'assaig, la biografia i l'epístola, així com tota la prosa animada per la memòria– no s'han acabat de valorar des de la literatura. En el cas que es recorde que basteix tota la seua obra des de la no-ficció, es poden comprendre les facilitats que Bladé ha trobat per ésser analitzat des de la història i, alhora, les dificultats que ha trobat per ésser analitzat des de la literatura.

Per un altre costat, la perspectiva teòrica comença a canviar arran de les formulacions de Genette (1991). El qual mostra la possibilitat d'una elaboració literària tant en els relats de la ficció com en els relats de la dicció. En unes altres paraules, la dicció construeix el seu relat recurrent als mateixos mecanismes que la ficció. Per molt que arrenque de la realitat, l'autor d'un relat diccional s'ha de comportar igual com l'autor d'un relat ficcional. Així, per exemple, d'entrada ha de triar entre les diverses estructures, formes i tècniques narratives, ha de plantejar un fil argumental, ha de descriure un cronòtop, ha de focalitzar l'atenció en uns personatges en detriment d'uns altres i, per finalitzar, ha de modular la seua pròpia veu en l'interior del text. En el cas que s'accepten, doncs, les formulacions de Genette (1991) permeten de dissenyar el paradigma necessari per a la comprensió literària de Bladé.

La literatura de la qual Bladé és representant es coneix com la literatura del jo. La literatura del jo aplega els relats que reuneixen dues característiques. Per un costat, es tracta de relats de la dicció animats, d'alguna manera, per la memòria. Per un altre costat, es tracta de relats amb la peculiaritat que l'autor sempre s'identifica amb el narrador. Una bona mostra d'aquesta literatura del jo, i en especial de les seues característiques, es pot localitzar en el fragment següent: «Pel caminet que seguïem per arribar al cap [de Salou], vam observar diverses fileres de processonàries, aquestes erugues que fan tan mal als pins i amb les quals el gran entomòleg francès Fabre va fer experiments. Els cucs s'arreglaren

l'un després de l'altre, sense perdre mai el contacte i seguint el capdavanter. Vam comprovar el que diu Fabre: si separen el que és evident que fa de guia i l'apartes de la filera, aquesta s'immobilitza. Les erugues no saben on anar. Si en separen una del mig, la processó, del mig en avant continua avançant, impertorbable; però els cucs del mig en arrere s'amunteguen, completament esmaperduts i no saben refer l'arreglaments ni continuar la marxa. Semblen condemnats a la dispersió i la mort» (1986: 141).

Enllà d'oferir una mostra reeixida d'aquesta literatura i el seu funcionament, però, el mateix fragment serveix per palesar que la prosa bladeriana no consisteix en una simple literatura del jo ans en una literatura del record. Aquesta qüestió s'ha de tractar en dos moments. Per un costat, s'ha de tenir present que en la prosa bladeriana la realitat no sols és observada sinó també esguardada. Després de tolerar el gresol de la sensibilitat, la realitat bladeriana més aviat adquireix la condició de realitat contemplada. Per ventura, Bladé activa aquest mecanisme per una concepció personal de l'existència. La qual arriba a presentar almenys tres eixos. Primer, i des d'una perspectiva clàssicament pessimista, la vida, considerada «mediocre» (1984: 10), «s'escola entre els indrets» (1984: 9) «inexorablement» (1991: 13) per no haver de morir mai «sense angúnia» (1984: 210). Segon, la mort protagonitza l'existència en darrera instància. La mort «no coneix el cansament» (1989: 63). Això no obstant, d'una manera il·lusa l'home s'aferra a la vida. Unes vegades per mitjà de la passió, creient que «l'amor és més fort que la mort» (1984: 16). I unes altres vegades per mitjà de la resignació, acceptant que «la vellesa és trista, però volent arribar-hi» (1984: 26). En definitiva, la mort transforma «les previsions humanes en precàries» (1986: 199), demostrant que «l'única cosa certa [...] és la incertesa» (1986: 137). Tercer, el temps, i en concret el seu pas, encarna la vigoria de la mort. La mort, l'obstacle de l'existència, viatja a través del temps. El temps destil·la la mort en la seua fugida. El temps actua i «no perdona» (1984: 119). Per això,

el temps només es pot concebre com «un ultratge» (1986: 110). L'home resisteix la vida, la mort i el temps servint-se del record. Però es tracta d'un record en el seu sentit etimològic: d'un recordari, d'un record que apel·la a tot allò passat pel cor per restar-hi.

Per un altre costat, s'ha de tenir present que la prosa bladeriana –això significa «la vella mania» d'escriure (1984: 9)– es planteja des d'una lluita contra l'esfera més terrible del temps: l'oblit. El record, expressió de l'existència, només sucumbeix davant l'oblit, expressió de la mort. L'escriptura llavors s'erigeix en un compromís, a més d'una afirmació, existencial: «escric [...] en lluita contra l'oblit. Ja sé que he de perdre, però tant se val. Escric també perquè tinc l'extravagant idea que tot allò que no figura grafiat en un paper és com si no hagués esdevingut. [...] Allò que principalment recordo d'aquests darrers temps no són felicitats, sinó més aviat tristeses, imatges del que resta d'una època que se'n va i que mor, ella també, amb els qui la van viure» (1984: 28-29). La prosa bladeriana articula una literatura del record perquè, en apuntar al cor, justifica la mateixa existència humana.

Per la seua definició, el passat no torna. Per la seua estructura, el futur és irreversible. A l'estil clàssic, però, el record té la darrera possibilitat de «tornar-se sòlid» en la literatura (1984: 10). Des de la fidelitat al seu record, la prosa bladeriana enllesteix combinant la descripció i la narració, la notícia i l'opinió, l'emoció i la indignació. I encara que aconsegueix molts instants lírics: «quan el sol es pon –entre flamarades com un adéu de llum– sento la mort d'un dia com el que ha fet avui» (1989: 101), s'ha de subratllar que bàsicament s'instal·la sobre un canemàs èpic.

Aquest canemàs ja s'albira en determinats títols: Benissanet o Els treballs i els dies, a la manera d'Hesíode, i L'exilíada, a la manera d'Homer. Es comença detectant en els temes escollits i llur tracte: el paradís perdut, l'exili i la reconstrucció. I s'acaba estenent als personatges i els indrets. Perquè la prosa bladeriana té el seu heroi: l'avi

Enric Desumvila. «No hi ha cap nit que, abans d'adormir-me, no li dediqui un record» (1986: 85), ja que no endebades «li dec tots els goigs de la meva noiesa» (1984: 13). I també té els seus escenaris: Benissanet, Mèxic, Tarragona. «Hi ha hores en què [a Tarragona] el mar, des del balcó de casa, es veu tan blau, i tan delectable l'olor de la brisa, que sento una impressió de felicitat i em vénen ganes de cridar, com els grecs antics: "Thalassa, thalassa!"» (1984: 119). Igual com l'èpica clàssica: Ulisses, la mar Mediterrània, Ítaca. Llavors es pot dir que Bladé no es comporta sinó com una espècie d'Homer ebrenc.

6. Moncada: el riu Ebre i Mequinensa, múltiples realitats relacionals

Després de constatar la projecció de la seua obra sobretot per mitjà de múltiples traduccions, es pot afirmar sense error que Moncada (1941-2006) avui dia és un narrador conegut i reconegut. Això no obstant, la circumstància que haja publicat durant un període força recent, el període 1981-2003, explica que la seua obra encara s'haja analitzat més aviat poc. Per consolidar-ne els estudis, es necessita aquella perspectiva que únicament pot proporcionar la distància temporal. D'altra banda, malauradament s'ha de recordar que els autors sovint han de morir perquè se'n comence a parlar amb profunditat.

L'interès suscitat per l'aparició de Camí de sirga (1988) –interès reblat per la seua recepció entusiàstica des de la crítica i confirmat per l'aparició de La galeria de les estàtues (1992)– decididament contribueix que els comentaris a l'obra de Moncada no sols guanyen cohesió sinó també consistència a partir de l'any 1990. A continuació la ponència vol presentar una tria d'aquests comentaris agrupats per dècades. De la dècada de 1990, en un indret privilegiat s'ha de situar Moret-Coso (1999). Es tracta d'un treball elaborat perquè el lector pugua obtenir una panoràmica de tot allò publicat fins aleshores per

Moncada. Moret-Coso, a més, ha examinat aspectes concrets de la narrativa moncadiana –la recepció aragonesa, l'onomàstica mequinensana i el lèxic de la navegació fluvial– en uns articles fàcilment localitzables. D'aquesta mateixa dècada, però, encara s'han de recuperar dues aportacions més. Les quals, a diferència de Moret-Coso (1999), ofereixen uns comentaris basats en uns relats específics. De primer s'ha de citar Bayo et al. (1992). Es tracta d'unes pautes per poder llegir les tres primeres obres moncadianes: Històries de la mà esquerra, El Cafè de la Granota i Camí de sirga. Després s'ha de citar Nogales (1997-1998). Es tracta d'un treball que se centra en la recepció mitjançant la traducció del recull El Cafè de la Granota.

De la dècada de 2000, principalment s'han de citar Moret (2005) i Frayssinhes (2006). Moret (2005) enllesteix un perfil humà i literari de Moncada per acompanyar-ne la lectura. En bona mesura, complementa Moret-Coso (1999). Frayssinhes (2006) articula la primera tesi doctoral sobre el conjunt de la seua obra. Entre les claus interpretatives proposades, s'ha de destacar la interacció entre la literatura i la memòria. En paral·lel, però, també es poden consultar Alcover (2000) i Cònsul (2005) per analitzar aspectes particulars de la narrativa moncadiana, com ara la construcció de determinats escenaris i el tractament de la mort.

A la vora dels estudis fonamentals –això és, els estudis de Moret-Coso (1999), Bayo et al. (1992), Nogales (1997-1998), Moret (2005) i Frayssinhes (2006)–, per ventura s'han d'esmentar els múltiples articles, crítiques i entrevistes sobre Moncada signats, entre tants altres, per Maria Barbal, Carles Bellsolà, Mercè Biosca, Julià Guillamon, Mercè Ibarz, Jordi Malé, Josep M. Muñoz, Vicenç Pagès, Ponç Puigdevall, Artur Quintana, Ignasi Riera, Màrius Sasot, Ramon Sistac i Enrique Vicién. La majoria de les referències d'aquests escrits es poden trobar en Moret (2005: 49-50).

Per realitzar una aproximació a la narrativa moncadiana, la ponència pretén d'assajar una lectura de l'obra Camí de sirga. L'elecció

la poden justificar almenys tres circumstàncies. Primer, després de la publicació dels reculls *Històries de la mà esquerra* i *El Cafè de la Granota* suscita l'elogi de la crítica, tal com es comentava abans. Segon, sens dubte encarna una fita de la narrativa moncadiana, així com de la literatura catalana contemporània, a bastament comparada amb altres texts de la literatura occidental. Tercer, representa Moncada en la mesura que consolida el riu Ebre i Mequinensa com els seus propis espais mítics d'una manera remarcable, a pesar que s'ha de reconèixer que la seua narrativa també es desenvolupa en altres escenaris, reals o inventats, com ara Barcelona i Torrelloba.

Camí de sirga, i per extensió la narrativa de Moncada, sovint s'ha comparat amb *Cien años de soledad*. L'analogia només és certa en el sentit que ambdós texts aconseguen d'apuntar a allò universal mentrestant retraten allò indiscutiblement local. Posat que s'estire massa la corda, l'analogia també serà certa en el sentit que ambdós texts treballen dilatats períodes temporals d'una manera literària. Per això, la deconstrucció de l'afirmació pot contribuir a emmarcar l'autor i l'obra en una primera instància. D'entrada, s'ha d'observar que García Márquez no atrau l'atenció sobre la realitat en ella mateixa sinó sobre el seu caient màgic. En un cert sentit, no es pot assegurar que s'interessa pel temps sinó per la màgia del seu pas. D'altra banda, s'ha d'entendre que Moncada se centra en l'existència de les persones i les coses, així com en llurs relacions amb la realitat. La qual, a més, presenta dues característiques. Per un costat, no és màgica, per molt que de vegades supere la ficció. Per un altre costat, no és immòbil, atès que contínuament bascula sobre el temps.

Es pot considerar que des del mateix títol, *Camí de sirga*, Moncada suggereix la seua noció íntima d'aquesta realitat amb la qual les persones i les coses es relacionen i en la qual les persones i les coses entren en relació. Primer, el camí de sirga s'erigeix en un mitjà, si no una manera, de vincular-se les persones i les coses amb la realitat i entre si. Segon, el camí de sirga confereix una unitat a la

memòria sense arribar a ésser-ne el pretext. Relativament, doncs, es tracta d'un camí de sirga ideal. Tercer, el camí de sirga fusiona una realitat present amb les seues realitats passades. El camí de sirga des del qual es relata remet als diversos camins de sirga passats. Quart, el camí de sirga present i els camins de sirga immediatament passats encara apel·len a una realitat més remota. De fet, apel·len a la realitat que han engolit. Cinquè, el camí de sirga en ell mateix metaforitza el progrés o, si més no, el pas del temps. En paraules de Moncada: «el sistema de sirga amb bèsties de tir fou adoptat de seguida a totes les mines de la conca. Cadascuna instal·la els seus propis estables als carrerons dels molls, les tripulacions van ser reorganitzades i els antics sirgadors, substituïts pels matxos, passaren com a peons als nous llaüts que eixien de les drassanes i s'afegien al tràfec dels rius» (1988: 63).

La comparació amb *Cien años de soledad*, i en el fons el realisme màgic, no pareix gaire adequada. Per ventura, es poden establir alguns paral·lels amb la literatura clàssica i el realisme europeu, igual com se n'hi podien establir alguns en parlar d'Arbó i Bladé. (Abans de continuar, s'ha d'anotar que tots aquests paral·lels més aviat es refereixen a les concepcions literàries i estètiques. Enllà dels rerefons últims, s'ha de reconèixer que l'obra de Moncada, d'una originalitat força acusada, no té parangó.) Per un costat, la mentalitat clàssica s'exclama davant el pas inexorable del temps. En la poesia llatina –en la poesia encarnada per Catul, Horaci, Properci i Virgili d'una manera principal–, l'art s'acaba convertint en el procediment per conservar, si no eternitzar, l'instant. En la mateixa línia, en *Les nits àtiques* Gelli mostra com el pas del temps obre una escletxa a la contemplació i com en darrera instància aquest contribueix a forjar una prosa amb breus dissertacions erudites. El pas del temps, al seu torn, compassa la fluïdesa de la narrativa moncadiana, malgrat que sense dramatismes. En bona mesura, es pot assegurar que l'essència d'aquesta narrativa no és geogràfica sinó temporal. En bona mesura, per tant, no

es pot sostenir que les nits àtiques ací es metamorfosen en les nits ebrenques. Ni tan sols en les nits mequinensanes.

Els espais físics, entre els quals els cafès esdevenen emblemàtics, determinen els pretexts necessaris perquè la conversa siga possible. I la conversa precisament alimenta el relat literari: «els contertulians [...] van aventurar-se en càbales sobre les característiques del vaixell misteriós que havia de revolucionar el transport pel riu» (1988: 64).

Per un altre costat, el realisme europeu proporciona dues de les estructures literàries més recurrents en la prosa del segle XX: la comèdia humana, a la manera de Balzac, i la magdalena, a la manera de Proust. En l'obra de Balzac, la comèdia humana deriva de la connexió entre tots els elements d'un immens mural narratiu enllestit durant anys. Per conèixer la història d'un personatge o un indret, el lector pacientment s'ha de moure a través de diverses novel·les. D'altra banda, la comèdia humana vaporitza l'existència en un sentit gairebé químic. L'existència s'acaba convertint en una tragèdia per a aquells personatges que no se la prenen com una comèdia... En l'obra de Moncada, es pot entendre que la comèdia humana funciona almenys en tres nivells. A continuació se n'esbossen els detalls primordials.

Primer, el conjunt narratiu construeix una història personal del riu Ebre. La qual acull una història personal de Mequinensa. La qual acull una història personal dels cafès. El relat precisament recupera les paraules d'aquests cafès. En conseqüència, la història personal del riu Ebre s'entona des dels mateixos cafès. Segon, el conjunt narratiu també construeix una història personal del temps hàbilment arrelada en la mateixa història personal del riu Ebre. El temps present s'entrelligassa amb el temps passat. El temps present alhora personifica diversos temps passats. En conseqüència, el temps passat es fa present en el temps present, els seus personatges i els seus indrets. Tercer, l'obra concreta esgrana les històries de molts personatges els contorns dels quals es difuminen sobre la història dels cafès i les difraccions dels temps. Així, per exemple, Camí de sirga narra, entre

tantes altres, les històries de Carlota de Torres, Honorat del Rom i Nelson. Igual com en la millor comèdia humana. En paraules de Moncada: «la versió més escampada de la darrera detenció de l'Honorat del Rom sostenia que la parella de la guàrdia civil traslladà de seguida el pres del Cafè del Moll a la caserna però era una deducció errònia, un calc inconscient de les vegades que els vilatans havien presenciat el ritual esfereïdor al llarg de l'eternitat franquista: aquella tarda la caserna ja no existia» (1988: 270).

En l'obra de Proust, la magdalena fonamenta, i justifica, el relat. El narrador recupera el seu temps passat en el moment que li n'arriba la flaire en el seu temps present. La memòria del temps passat aleshores s'activa en el temps present per mitjà d'un objecte. En conseqüència, el temps passat casualment irromp en el temps present. Ara bé, això no implica que el passat s'inscriba en el present. Més aviat el present remet al passat... En l'obra de Moncada, el passat no sols es manifesta en el present: el passat clarament s'inscriu en el present. Destacada aquesta circumstància, es pot interpretar que la memòria, o en tot cas la recordació, la vehiculen almenys dues menes de pretexts. A continuació també se n'esbossen els detalls primordials.

Per un costat, s'ha d'apreciar un pretext considerat extern: la narració de la història la motiva un esdeveniment positivament real, ja que existeix sense subordinar-se a la seua recreació literària. Per aquest motiu, es pot entendre que en bona mesura es tracta del pretext sobre el qual reposa tot el relat. Així, per exemple, el pretext extern de Camí de sirga no és sinó la destrucció de Mequinensa abans de començar el pantà l'any 1970: «pilars i parets mestres van esberllar-se bruscamment. [...] Quan la malesa encetada aquell dia del 1970 era memòria llunyana, temps amortallat amb teranyines de boira, una crònica anònima va aplegar un feix de testimonis colpidors sobre l'esdeveniment» (1988: 11). Per un altre costat, s'han d'apreciar uns altres pretexts considerats interns: llur narració depèn del pretext extern. Amb tot, poden acabar assolint una entitat dintre el relat. Així,

per exemple, Camí de sirga encasta moltes històries secundàries en la història matriu. Les quals sovint serveixen per habilitar les diverses difraccions temporals: «el rector [...] va pujar fins al replà de l'escalinata de la porta de l'església, al peu de la qual s'havien aturat els portadors del taüt del Pasqual de Seraff. [...] El patró [...] no sentia les llatinades del capellà. [...] La riada dels records [...] no minvava. [...] Quan l'enterrament, [...] no va poder evitar una sotragada: [...] li havia semblat sentir el renill del matxo Trèvol... El renill havia ressonat realment al carreró una matinada boirosa de l'any 1916» (1988: 54-55).

En conseqüència, es pot parlar d'una literatura bastida damunt tres eixos. Primer, bastida damunt la concepció que els pretexts, extern i interns, il·luminen els passats inscrits en el present. D'aquesta manera, evidencien que els temps s'entrelligassen. I alhora insinuen que els passats i el present no sols necessiten un suport material per a llur conservació sinó també per a llur supervivència. En paraules de l'autor: «pel novembre de 1970 van sovintejar les boires denses i les pluges fredes; les unes i les altres reblaneixen la policromia del gegant encallat a les runes dels camerinos; el fang va cobrir el cap de fusta, i l'ull de Polifem, mascaró de navegació efímera un matí molt llunyà per un Ebre tranquil i lluminós, es va tancar per sempre, emportant-se la visió dels últims dies de L'Edèn, el 1919» (1988: 72). Segon, i vinculat a la rellevància del suport material, bastida damunt la convicció que la memòria pateix una doble precarietat: és essencialment tènue i existencialment dependent. Per això, Camí de sirga «eternitza la memòria» (1988: 192) d'unes persones i uns indrets que «navegaven silenciosament cap a l'oblit» (1988: 285). Tercer, bastida damunt la paradoxa que els passats i el present han de conèixer la destrucció de llur suport material perquè afloren les històries relacionades. En bona mesura, la destrucció de Mequinensa mostra certes històries en el moment previ a desaparèixer definitivament. En paraules de l'autor: «cada ensorrament era precedit pel tràngol de buidar la casa escollida a fi de lliurar-la despullada a les màquines. Això

treia a la llum coses insospitades; els mateixos propietaris [...] les descobrien aleshores amb estupor. Ara bé, si les troballes van provocar al començament curiositat i especulacions, encara que només fos pel tros de vida de la vila que sovint duien adherida, acabaren per no fer ni fred ni calor als més xafarders, estragats per la rastellera inacabable de rareses» (1988: 79).

Per finalitzar, s'ha de destacar que es tracta d'una literatura mancada d'una pigmentació dramàtica o tràgica, per molt que en definitiva incidisca en la precarietat de la mateixa existència. Més aviat planteja una visió entranyable de la quotidianitat i la seua esdeveniment multiplicat un bon humor grotesc i incisiu. Aquest temperament desenfadat, propens a la ridiculització, contribueix a reforçar els lligams entre les persones, així com entre les persones i els indrets. Per aquest motiu, té uns efectes balsàmics davant la mort, «un pou d'oliasses tenebroses» (1988: 282), si no una forma de no-relació: «entre ell i les coses havia passat la dalla invisible de la mort» (1988: 118).

7. Recapitulació i conclusions

Recapitulades les evidències adduïdes durant la ponència, ací es considera que les conclusions següents ja es poden elevar a definitives. Per facilitar-ne la presentació, al final s'agrupen en set punts.

1. D'ençà de la renovació de l'any 1990, la didàctica integra l'estudi conjunt i recíproc de la llengua i la literatura en l'educació lingüística i literària, i per extensió en l'anomenada educació integral. Cal recordar que l'experiència humana es codifica per mitjà de l'escriptura i es descobreix per mitjà de la lectura. D'altra banda, l'escriptura i la lectura es projecten sobre les dimensions íntima i social de l'home. Fins i tot n'afaiçonen la intel·ligència i la convivència. Des del

pressupòsit que l'educació lingüística hi interacciona d'una manera privilegiada, la renovada educació literària no sols atén l'autor i l'obra sinó també el lector. I la incorporació del lector, al seu torn, acaba afavorint la formulació de determinades objeccions al cànon literari. La renovació de la didàctica de la llengua i la literatura precisament incrementa el seu interès a les Terres de l'Ebre. Per un costat, proporciona un marc teòric i pràctic a la dignificació del subdialecte tortosí. Per un altre costat, contribueix a ponderar la cultura més habitual des del moment que descobreix, i reivindica, els autors més propers des d'una perspectiva geogràfica. Els efectes d'aquesta renovació, doncs, poden millorar la formació cultural a les Terres de l'Ebre.

2. El cànon literari aplega els autors i les obres més representatius d'una determinada cultura. Articulat des de les institucions culturals, deriva d'una activitat intel·lectual que no sol rebutjar l'aval polític. Aquesta activitat es canalitza a través de les associacions culturals, les empreses editorials, els mitjans de comunicació i les noves tecnologies de la informació i la comunicació. Ara bé, l'activitat intel·lectual per excel·lència s'identifica amb l'ensenyament universitari, i en part amb l'ensenyament secundari. L'ensenyament formula les pautes positives per a l'observació, la valoració i el comentari de les obres. Molas opina que les obres canòniques coincideixen a transcriure allò humà, representar una societat i una època, modificar la història literària, resistir el temps, admetre diverses lectures, suportar les comparacions i tolerar les traduccions. Bloom, al seu torn, comprèn el cànon com el repertori de les idees i els valors d'una comunitat sociocultural. La sutura entre el cànon i les institucions propicia dues situacions. Per un costat, habilita un debat sobre

la intimitat entre la cultura i la política. Per un altre costat, genera certes zones de penombra, concebudes geogràficament, estèticament i ideològicament.

Respecte al cànon català, algunes de les seues expressions més destacades es poden localitzar en la HLC i la LCC. La HLC (1964-1987), signada per Riquer, Comas i Molas, continua essent la reflexió canònica més emblemàtica i més exitosa de la literatura catalana. No endebades, es dissenya superant les antigues tècniques historiogràfiques romàntiques, important les modernes tècniques positives i cercant la normalització cultural, política i social. També s'ha d'observar que la seua projecció la converteix en una referència ineludible en els estudis literaris, així com en els ensenyaments universitari i secundari. La LCC (1999), dirigida per Bordons i Subirana, deriva de l'activitat intel·lectual realitzada a la Universitat Oberta de Catalunya. Per tant, en una institució, nova i moderna, bastida pensant en la refundació de la comunitat sociocultural. Abans d'examinar la incidència de la cultura literària ebrenca en el cànon, s'ha de tenir present que les Terres de l'Ebre ni han comptat amb prou rellevància política ni han pertangut a la simbologia comunitària. Esmenar la situació demana almenys participar del debat literari des de l'ensenyament, connectar amb l'esfera universitària, cuidar l'ensenyament secundari –sense oblidar les associacions culturals, les empreses editorials, els mitjans de comunicació i les noves tecnologies de la informació i la comunicació– i trobar la complicitat política.

3. La cultura literària ebrenca compta amb una incidència desigual en el cànon català. En resum, se'n solen valorar les homilies occitanes de Tortosa i les obres de Cristòfor Despuig i Francesc Vicent García. Ara bé, s'ha d'admetre que es tracta

d'una valoració sobretot condicionada pel cànon central i les seues dinàmiques internes. Després d'aquesta constatació, analitzar el tracte dispensat a la cultura literària ebrenc a per mitjà d'Arbó, Bladé i Moncada inicialment pot servir per esbossar l'estat de la mateixa qüestió. Primer, la HLC i la LCC associen Arbó a la recuperació de la novel·la després del noucentisme, a pesar que al final s'acaba situant en una zona de penombra. En destaquen que entronca amb Eurípi-des i Dostoievski, alhora que no endebades arrela en l'existencialisme fatalista. Segon, la HLC i la LCC associen Bladé a la vitalitat de la literatura de dicció, i en concret de la literatura periodística, durant el període 1918-1939. En destaquen que s'emparenta amb Cardó, Gaziell, Pla i Rovira Virgili, alhora que sobretot se centra a disseccionar l'exili. Tercer, la HLC no contempla Moncada: encara no disposa de la matèria i la perspectiva suficients per valorar-ne l'aportació i l'envergadura literàries. En canvi, la LCC l'associa a la renovació literària del període 1970-1989, a pesar que no l'adscriu a la generació de 1970. En destaca que connecta amb Barbal i Solsona, alhora que en essència aprofita la desaparició física d'un espai real per bastir-ne un correlat mític.

4. Arnau (1980, 1981, 1987a i 1987b) abundantment contribueixen a assentar la clau per a la lectura d'Arbó (1902-1984). La prosa d'aquest escriptor tècnicament s'allunya del costumisme per aprofitar certs ressorts més aviat realistes, naturalistes i modernistes. En particular, el treball realitzat amb els ambients i els personatges entronca amb la comèdia humana segons Balzac. D'altra banda, filosòficament abraça un existencialisme negatiu sobretot deutor del fatalisme clàssic, l'abnegació judeocristiana i el determinisme naturalista. Kierkegaard i Schopenhauer ressonen a la vora de

Freud, Marx i Nietzsche. Cada personatge, esclau de la seua solitud, encarna un dolor existencial del qual s'allibera per mitjà d'un nou dolor existencial. Per aquest motiu, suporta un enorme turment psicològic, habita el seu ambient d'una manera inhumana i assumeix un formalisme social sense un contingut. L'existència aleshores es converteix en una condemna a mort directament o indirectament. En bona mesura, aquesta severa concepció humana, viciada per culpa d'una sospita constant, arrela en la filosofia del subjecte i la seua progressiva radicalització romàntica. En referir-se al subjecte, aquesta concepció confon l'existència i l'experiència, així com la realitat interior i la seua projecció exterior. En darrera instància, Arbó treballa la idea que la història humana sempre acaba essent la història d'un fracàs. En conseqüència, la utilització literària del riu Ebre i el seu delta simplement és circumstancial.

5. Contra et al. (1992) i Sunyer (2005) provisionalment contribueixen a assentar la clau per a la lectura de Bladé (1907-1995). La prosa d'aquest escriptor s'estructura en tres cercles concèntrics: el cicle del gènesi, el cicle del diluvi i el cicle èsdric. (I aquests s'associen a un ambient i un tòpic: el cicle del gènesi a Benissanet i el paradís perdut, el cicle del diluvi a Mèxic i l'exili, i el cicle èsdric a Tarragona i la reconstrucció.) Tècnicament i estèticament, perpetua el costumisme i el realisme propis del segle XIX. Fins i tot recorda la comèdia humana segons Balzac. Rebutja la ficció perquè la realitat proporciona inspiració, a més de satisfacció. En bona mesura, doncs, subscriu un contracte amb la realitat real. Tenint present que la literatura se sol vincular a la ficció en comptes de la dicció, la circumstància ha portat a qüestionar que la prosa bladeriana s'examine en l'àmbit dels es-

tudis literaris. En la mesura que Genette treballa la possibilitat de la creació literària en la ficció i la dicció, s'habilita un marc teòric per a la seua anàlisi literària. Els estudis literaris han acabat parlant de la literatura del jo en referir-se als relats de la dicció animats per la memòria i construïts sobre la identificació entre l'autor i el narrador. La ponència, però, defensa que aquesta no consisteix en una simple literatura del jo sinó en una literatura del record en el seu sentit etimològic: l'home resisteix la vida, la mort i el temps servint-se d'un record que apel·la a tot allò passat pel cor per restar-hi. Presenta una realitat contemplada al caliu d'una concepció amanida amb el pessimisme clàssic. També presenta una realitat que lluita contra l'oblit i la negació existencial. En certa manera, Bladé aposta perquè el record, capaç de justificar l'existència humana, se solidifique en una prosa sovint amarada d'una certa epicitat.

6. Bayo et al. (1992), Nogales (1997-1998), Moret-Coso (1999), Moret (2005) i Frayssinhes (2006) puntualment contribueixen a assentar la clau per a la lectura de Moncada (1941-2006). La prosa d'aquest escriptor connecta amb la literatura clàssica i el realisme europeu. Entronca amb el classicisme des que entona una elegia pel pas del temps. El pas del temps es converteix en la raó per a la contemplació i la literatura. I la literatura en el procediment per a la fixació eterna del moment. Entronca amb el realisme des que assumeix la comèdia humana balzaquiana i la magdalena proustiana. La comèdia humana aflora en l'articulació d'una història personal del riu Ebre per mitjà de Mequinensa i els seus cafès, en l'edificació d'una història personal del temps arrelada en la història del riu Ebre i en la difuminació dels múltiples personatges sobre les històries dels cafès i el temps. D'altra banda, la mag-

dalena s'entrelluca en l'ús d'un pretext extern per bastir el relat –la destrucció de Mequinensa abans de la construcció del pantà l'any 1970– i en l'habilitació dels pretexts interns per obtenir el relat de la història principal amb altres històries encastades dintre seu. La prosa d'aquest escriptor explora l'existència de les persones i les coses, així com llurs vincles coses amb la realitat mentre transcorre el temps. La realitat apareix com l'espai on es relacionen les persones i les coses, com l'element que confereix una unitat a la memòria, com la fusió del temps present amb els seus temps passats i com la metàfora del progrés i el pas del temps. La consciència del pas del temps es produeix mitjançant la presentació d'uns temps entrelligats i necessitats d'un suport per a llur conservació i llur supervivència. Paradoxalment, les històries es manifesten en destruir-se aquest suport. La necessitat d'un suport i la seua destrucció remet a la precarietat de la memòria i l'existència. Les quals apareixen assetjades per la mort, concebuda com una forma de no-relació. Malgrat aquesta precarietat, Moncada presenta una quotidianitat entranyable a l'empara d'un humor grotesc i un to desenfadat, sovint proclius a la incisivitat i la ridiculització.

7. Per les seues característiques, la ponència no podia ésser sinó una panoràmica. Una panoràmica que mostra que almenys en aquests tèrmen es pot parlar d'un cànon narratiu ebrenc que aplega les obres literàries d'Arbó, Bladé i Moncada. Una panoràmica que també esbossa certes qüestions a arrodonir o 20 treballar. Unes qüestions que es poden agrupar en quatre punts. Primer, Arbó planteja que se n'estudie l'aprofitament dels anteriors ressorts literaris, això és, els ressorts realistes, naturalistes i modernistes. Ara no s'ha d'insistir que la seua prosa no es pot entendre com una

esmena a la tradició tècnica i estètica més immediata. La lectura apregonada des de les categories filosòfiques, i en especial des de l'herència romàntica, es pot revelar força engrescadora. Segon, Bladé reclama que la clau per a la seua lectura abandone la provisionalitat. Això suposa l'examen minuciós de cada obra per proporcionar una visió de l'obra en el seu conjunt. Igualment, s'ha d'aprofundir en el sentit de presentar-lo com l'autor d'una prosa d'idees per extraure'n totes les implicacions. La principal de les quals, sens dubte, passa per analitzar-ne el pensament, començant per la noció de socialisme liberal i finalitzant per les posicions culturals, polítiques i socials. Tercer, Moncada espera que se n'interprete el funcionament. Per aconseguir-ho, s'ha d'assumir el repte de tractar els diversos elements engranats en la seua prosa. La interpretació s'ha de fixar en la construcció dels escenaris i la caracterització dels personatges, així com en les qüestions de la memòria i la mort. Però sobretot ha d'abordar la fondària de la seua originalitat. D'altra banda, se n'ha d'explicar la capacitat per transgredir la lògica i la tradició, habitualment per mitjà de la bonhomia. Quart, Arbó, Bladé i Moncada demanen un profund estudi comparatiu. Aquest estudi en pot explicar la divergència en la coincidència. Tots tres retraten el riu Ebre, els seus ambients i els seus personatges des d'unes intencions clarament diferents. I tots tres apunten a l'existència, la memòria i el realisme des d'unes concepcions fins i tot oposades. Enllà d'aquests detalls, tots tres miren d'apuntar a allò universal mentre retraten allò indiscutiblement local. I tots tres conreen una transversalitat que els converteix en una sort de patrimoni popular.

8. Referències bibliogràfiques

En l'instant de consultar aquesta llista, i també en l'instant de contrastar les referències bibliogràfiques aparegudes en el decurs de la ponència, s'han de tenir present dos aspectes. Primer, la major part de les obres citades s'entren, en la columna esquerra, recurrent al sistema autor-data: es consigna alhora el primer cognom de l'autor i l'any de la primera edició o la primera impressió, atesa la circumstància que sovint s'ha de conservar la perspectiva cronològica en tractar un nombre prou considerable de qüestions. Això no obstant, algunes de les obres citades s'entren, igualment en la columna esquerra, recurrent a una sigla elaborada a partir de les paraules del títol. Segon, l'entrada remet, en la columna dreta, a la fitxa de l'edició o la impressió en realitat emprada en el decurs de la ponència sense especificar res més.

ALBÉRÈS (1962): René Marill Albérès. *Histoire du roman moderne*. Michel. París, 1962.

ALBORG (1958): Juan Luis Alborg. *Hora actual de la novela española*. Taurus. Madrid, 1958.

ALCOVER (2000): M. Carmen Alcover Pinós. «El idilio y la ciudad provinciana en La galeria de les estàtues de Jesús Moncada.» *Rolde*. *Revista de Cultura Aragonesa* nos 91-92. *Rolde de Estudios Aragoneses*. Saragossa, 2000. Pp. 52-63.

ARBÓ (1932): Sebastià Juan Arbó. *Terres de l'Ebre*. *Obra catalana completa*. Volum núm. 1: «Terres de l'Ebre», «Camins de nit», «Tino Costa». Edició a cura d'Emili Rosales. Columna. Barcelona, 1992. Pp. 35-291.

ARNAU (1980): Carme Arnau. «Sebastià Juan Arbó o la tragèdia de la soledat.» *Els Marges* núm. 18-19. Curial. Barcelona, 1980. Pp. 3-18.

ARNAU (1981): Carme Arnau. *Marginats a la novel·la catalana (1925-1939)*. *Llor i Arbó o la influència de Dostoievski*. Fundació Juan March. Madrid, 1981.

ARNAU (1987a): Carme Arnau. «Crisi i represa de la novel·la.» Història de la literatura catalana. Volum núm. 10. Direcció a cura de Joaquim Molas. Ariel. Barcelona, 1987. Pp. 9-101.

ARNAU (1987b) Carme Arnau. Marginats i integrats en la novel·la catalana (1925-1938). Introducció a la novel·listica de Llor, Arbó, Soldevila i Trabal. Edicions 62. Barcelona, 1987.

BADIA et al. (1994): Joan Badia i Daniel Cassany. «La classe de literatura, avui.» Articles de Didàctica de la Llengua i la Literatura núm. 1. Graó. Barcelona, 1994. Pp. 7-14.

BAYO et al. (1992) Emili Bayo i Mercè Biosca. Guia de lectura de Jesús Moncada. «Històries de la mà esquerra», «El Cafè de la Granota», «Camí de sirga». La Magrana. Barcelona, 1992.

BESER (1966) Sergi Beser. Pròleg a Sebastià Juan Arbó. Obra catalana completa. Volum núm. 1: Novel·les de l'Ebre. Edicions 62. Barcelona, 1966. Pp. 7-26.

BLADÉ (1984) Artur Bladé Desumvila. Viure a Tarragona. Fulls d'un dietari (1966-1969). Institut d'Estudis Tarraconenses Ramon Berenguer IV. Tarragona, 1984.

BLADÉ (1986) Artur Bladé Desumvila. Viure a Tarragona. Fulls d'un dietari (1970-1971). Institut d'Estudis Tarraconenses Ramon Berenguer IV. Tarragona, 1986.

BLADÉ (1989) Artur Bladé Desumvila. Viure a Tarragona. Fulls d'un dietari (1972-1974). Institut d'Estudis Tarraconenses Ramon Berenguer IV. Tarragona, 1989.

BLADÉ (1991) Artur Bladé Desumvila. Viure a Tarragona. Fulls d'un dietari (1975-1976). Institut d'Estudis Tarraconenses Ramon Berenguer IV. Tarragona, 1991.

BLOOM (1994) Harold Bloom. The western canon. The books and school of the ages. Harcourt Brace. Nova York, 1994.

BORDONS et al. (1999) Glòria Bordons i Jaume Subirana. «Literatura catalana contemporània» Proa i Universitat Oberta de Catalunya. Barcelona. Pp. 299-305.

BORDONS et al. (2004) Glòria Bordons i Ana Díaz-Plaja. Introducció a Ensenyar literatura a secundària. Formant lectors crítics, motivats i cultes. Coordinació a cura de Glòria Bordons i Ana Díaz-Plaja. Graó. Barcelona, 2004. Pp. 7-16.

BROCÀ (1990) Salvador de Brocà. Historia de la filosofía. Universitat de Barcelona. Tarragona, 1990.

BROCÀ (1997) Salvador de Brocà. Les arrels romàntiques del present. Edicions 62. Barcelona, 1997.

BROCH (1999) Àlex Broch. «Anys setanta i vuitanta. Una visió general del període.»

CABALLÉ (1988) Jordi Caballé. «La formació d'un mite. Les Terres de l'Ebre.» Tesi de llicenciatura defensada a la Universitat de Barcelona en el dia 22.IX.1988.

CALC (2006) Consell Assessor de la Llengua Catalana. Llengua, interculturalitat i cohesió social. Generalitat de Catalunya. Barcelona.

CALVINO (1991) Italo Calvino. Perché leggere i classici. Mondadori. Milà, 1991.

CAMPILLO (1999) Maria Campillo. «L'experiència de l'exili i la prosa.» Literatura catalana contemporània. Edició a cura de Glòria Bordons i Jaume Subirana. Proa i Universitat Oberta de Catalunya. Barcelona, 1999. Pp. 210-216.

CÒNSUL (1999) Isidor Cònsul. «El boom editorial, esclat de noms nous i nous narradors.» Literatura catalana contemporània. Edició a cura de Glòria Bordons i Jaume Subirana. Proa i Universitat Oberta de Catalunya. Barcelona, 1999. Pp. 385-391.

CÒNSUL (2005) Isidor Cònsul. «"No badi, cregui'm, això dura poc." La mort en els contes de Jesús Moncada.» Serra d'Or núm. 550. Publicacions de l'Abadia de Montserrat. Barcelona, 2005. Pp. 44-46.

CONTRA et al. (1982) Dolors Contra Piñol i Anna M. Roca Poy. «Artur Bladé i Desumvila. Una obra com a testimoni.» Treballs de la Secció de Filologia i Història Literària núm. 3. Institut d'Estudis Tarraconenses Ramon Berenguer IV. Tarragona, 1982. Pp. 215-277.

CUENCA (1992) M. Josep Cuenca. Teories gramaticals i ensenyament de llengües. Tàndem. València, 1992.

ENTRAMBASAGUAS (1971-1973) Joaquín de Entrambasaguas. Las mejores novelas contemporáneas. Planeta. Barcelona, 1971-1973.

FRAYSSINHES (2006) Sandrine Frayssinhes. «L'oeuvre de Jesús Moncada. Quand l'écriture devient mémoire.» Tesi doctoral defensada a la Université Paul Valéry, Montpellier, en el dia 28.X.2006.

GARCÍA (1996) Xavier García. El meu Artur Bladé. 25 anys d'amistat. El Mèdol. Tarragona, 1996.

GENETTE (1991) Gérard Genette. Fiction et diction. Seuil. París, 1991.

GIROLAMO (1995) Costanzo di Girolamo. «Tendències actuals de les teories de la literatura.» Els Marges núm. 53. Curial. Barcelona, 1995. Pp. 5-13.

HLC Martí de Riquer, Antoni Comas i Joaquim Molas. Història de la literatura catalana. Ariel. Barcelona, 1964-1987.

KELLOGG (1975) John F. Kellogg. Aspectos de alienación en la novelística de Sebastián Juan Arbó. Southern California University. Los Angeles, 1975.

LCC Literatura catalana contemporània. Edició a cura de Glòria Bordons i Jaume Subirana. Proa i Universitat Oberta de Catalunya. Barcelona, 1999.

LÓPEZ (1975) Màrius López Albiol. «El mundo rural en la novela de Sebastián Juan Arbó.» Tesi de llicenciatura defensada a la Universitat de Barcelona en el dia 1.IX.1975.

LÓPEZ (2002) Màrius López Albiol. «Sebastià Juan Arbó (1902-1984).» Cent anys d'Arbó. Coordinació a cura de Xabier Colinas Jáuregui. Ajuntament d'Amposta, Ajuntament de Sant Carles de la Ràpita i Consell Comarcal del Montsià. Sant Carles de la Ràpita, 2002. Pp. 17-45.

MANENT (1976) Albert Manent. La literatura catalana a l'exili. Curial. Barcelona, 1976.

MANENT (1987) Albert Manent. «Assaig, periodisme i memòries.» Història de la literatura catalana. Volum núm. 10. Direcció a cura de Joaquim Molas. Ariel. Barcelona, 1987. Pp. 103-127.

MARINA (2007) José Antonio Marina. «Leer poesía.» Es. Estilos de vida núm. 5. Godó. Barcelona, 2007. P. 26.

MOLAS (1998) Joaquim Molas. «Necessitat i raons d'una proposta.» Cànon literari. Ordre i subversió. Edició a cura de Jaume Pont i Josep M. Sala-Valldaura. Institut d'Estudis Ilerdencs. Lleida, 1998. Pp. 129-138.

MONCADA (1988) Jesús Moncada. Camí de sirga. Edicions 62. Barcelona, 2004.

MORAN (1990) Josep Moran Ocerinjauregui. Les homilies de Tortosa. Curial i Publicacions de l'Abadia de Montserrat. Barcelona, 1990.

MORET (2005) Xavier Moret. Jesús Moncada. Associació d'Escriptors en Llengua Catalana. Barcelona, 2005.

MORET-COSO (1999) Hèctor Moret-Coso. «Una aproximación a la obra literaria de Jesús Moncada.» Cuadernos de Estudios Caspolinos núm. 24. Institución Fernando el Católico-Centro de Estudios Comarcales del Bajo Aragón. Casp, 1999. Pp. 171-187.

NIÑO (1988) Antonio Niño Rodríguez. Cultura y diplomacia. Los hispanistas franceses y España (1875-1931). Casa de Velázquez, Consejo Superior de Investigaciones Científicas i Societé des Hispanistes Français. Madrid, 1988.

NOGALES (1997-1998) Rosina Nogales. «Traducció literària. Aproximació teòrica i aplicació. Moncada, El Cafè de la Granota.» Treball de màster presentat a la Universitat de Barcelona en el curs 1997-1998.

PELEGRÍ (1999) Iolanda Pelegrí. «La represa de la novel·la.» Literatura catalana contemporània. Edició a cura de Glòria Bordons i Jaume Subirana. Proa i Universitat Oberta de Catalunya. Barcelona, 1999. Pp. 180-187.

QUEROL (1999) Enric Querol Coll. Tortosa, república literària (1475-1800). Consell Comarcal del Baix Ebre. Tortosa, 1999.

QUEROL (2006) Enric Querol Coll. Estudis sobre cultura literària a Tortosa a l'edat moderna. Publicacions de l'Abadia de Montserrat. Barcelona, 2006.

ROSALES (1992) Emili Rosales. Introducció a Sebastià Juan Arbó. Terres de l'Ebre. Obra catalana completa. Volum núm. 1: «Terres de l'Ebre», «Camins de nit», «Tino Costa». Edició a cura d'Emili Rosales. Columna. Barcelona, 1992. Pp. 9-30.

SUNYER (2005) Magí Sunyer. «Pàtria i exili. Els paradisos perduts d'Artur Bladé i Desumvila.» La lliçó de l'Ebre. Conèixer Artur Bladé i Desumvila. Centre d'Estudis de la Ribera d'Ebre. Flix, 2005. Pp. 9-24.

TASIS (1935) Rafael Tasis Marca. Una visió de conjunt de la novel·la catalana. La Revista. Barcelona, 1935.

VALLDEPÉREZ (2004) Santi Valldepérez. Natros! Gent i identitat de les Terres de l'Ebre. Pòrtic. Barcelona, 2004.

L'Espai Betúlia, eina i motor en la dinamització cultural del territori

ISABEL GRAÑA I ZAPATA

Poc s'imaginava Maria Aurèlia Capmany que la seva autèntica vocació de docent, exercida a Badalona entre 1944 i 1956, ens duria avui a aquí, a l'Espai Betúlia. Centre de la Paraula i les lletres de la ciutat de Badalona. Un centre cultural dedicat exclusivament al món de la paraula i les lletres, en el sentit més genèric, i d'interrelació entre la paraula i les altres disciplines artístiques, i que du el nom de la seva novel·la Betúlia (1956). Una novel·la convertida avui en el llegat de la “senyoreta Capmany” com l'anomenaven els seus alumnes –alguns d'ells encara vius avui i usuaris fidels d'aquest centre cultural–, perquè amb els anys l'hem sabut col·locar, com li pertany, dins la categoria de tot allò que forma part de l'imaginari col·lectiu d'un poble, és a dir, que ens identifica com a grup per la nostra pertinença al lloc o a la vivència.

Maria Aurèlia Capmany ens va regalar una novel·la de postguerra, una novel·la plena de les seves pròpies vivències a la ciutat de Badalona, ciutat convertida en el relat en una Betúlia assetjada per les lleis dels vencedors de la Guerra Civil. Per tant, Capmany ens va llegir la seva literatura, patrimoni intangible però amb uns referents reals i molt propers, i la ja mítica i llunyana Betúlia és avui un dels nostres Espais Escrits, com ho són també el Manelic i la Marta que interpretaven Enric Borràs i la Margarida Xirgu en la companyia de teatre amateur del Centre Catalanista Gent Nova de Badalona a inicis de segle XX, els poemes d'Antoni Bori i Fontestà, el poema visual que Joan Brossa dedicà a la Badalona industrial, el que dedicà Jordi Sarsa-

nedas a El pont del petroli, o el poema El meu poble i jo que Salvador Espriu va escriure per l'homenatge del centenari del naixement de Pompeu Fabra, celebrat al Teatre Zorrilla de Badalona el 1968. I encara, més recentment, les novel·les de Julià de Jòdar que ens parlen d'una Badalona molt prospera a la Betúlia de Capmany, perquè són novel·les que situen l'acció en la mateixa època però amb protagonistes molt diferents, mentre Capmany s'ocupa de la classe badalonina benestant d'aquell moment, Jòdar retrata amb destresa el proletariat i els personatges més marginals de la postguerra. La llista és molt més llarga, els exemples aquí exposats són només una petita mostra.

Però, i per quin mecanisme, també intangible, es converteixen tots aquests referents en part de la nostra identitat col·lectiva com a badalonins i com a individus que ens sentim inclosos en la comunitat cultural catalana? No cal dir que allà on diem Badalona podem dir Móra d'Ebre, Folgueroles, Palafrugell, Illa, Sueca, El Vendrell, Binissalem o tot el territori català, el gran Mapa Literari dels Espais Escrits.

L'Espai Betúlia va néixer el 2007 amb la intenció d'esdevenir un equipament cultural de referència en matèria de lletres per a la ciutat de Badalona, però també amb una important vocació supramunicipal.¹ En realitat el projecte Betúlia es gesta a finals de la dècada dels noranta i respon a una profunda reflexió sobre el paper de la paraula en la societat actual, però també al convenciment que el món de la paraula, les lletres i el pensament, i la seva interrelació amb les altres disciplines artístiques –i amb el món en general–, són el fonament de la identitat i l'única possibilitat de perviure en el món globalitzat del segle XXI. L'obra dels nostres escriptors, els espais escrits del nostre imaginari col·lectiu, amb especial atenció al fenomen local, però sempre des d'una òptica nacional, són l'eina que la proposta cultural de l'Espai Betúlia assumeix com a motor per a la dinamització cultu-

1 Projecte Espai Betúlia Centre Cultural de la Paraula i les lletres. Biblioteca de Can Casacuberta, Ajuntament de Badalona, Àrea de Cultura, Joventut i Solidaritat, abril 2003.

ral del territori, el de la pròpia ciutat i el de tots els que s'acosten fins aquí des de fora d'ella.

Però l'Espai Betúlia neix també de l'impuls i el creixement de la Biblioteca Central Urbana de Badalona Can Casacuberta fins a uns límits que feien replantejar-se el model bibliotecari, i aspira a ampliar l'oferta bibliotecària creant un gran complex cultural dedicat a la paraula, com n'hi ha d'altres a la ciutat de Badalona dedicats al patrimoni històric (Museu de Badalona), a la música (Patronat de la Música de Badalona), o a les arts escèniques (Xarxa de Teatres Municipals). La singularització ha estat l'aposta de l'Ajuntament de Badalona davant el veïnatge d'una gran capital amb una reconeguda tendència a l'absorció –que no sempre integració–, de les propostes culturals generades des del seu l'entorn.² La proposta en si no implica una novetat, altres ciutats de l'entorn metropolità presenten propostes singulars que les identifiquen: el Museu de la Indústria i el Tèxtil de Terrassa, el Mont Sant Benet de Manresa, La Farga de l'Hospitalet de Llobregat o el Mercat de Música Viva de Vic, i tant d'altres. D'aquesta petita tria cal destacar la convivència de la iniciativa pública amb la iniciativa privada. A hores d'ara tots sabem que la gestió cultural no sobreviurà, amb el nivell d'exigència actual, sense la participació o el mecenatge de l'empresa privada.

Totes les ciutats tenen dret a tenir una participació activa en la seva cultura, a aportar allò que les identifica i que poden compartir amb el conjunt de la comunitat cultural a la qual pertanyen. I les administracions centrals han d'aprendre a ser una mica menys paternalistes i absorbents, a assumir com a pròpies les ofertes que li arriben de pobles i comarques, a respectar-les i a potenciar-les i vetllar pel seu desenvolupament i difusió en el conjunt del territori.

2 Sobre la difícil relació de Barcelona, com a suposada capital cultural catalana, amb la resta del territori és molt recomanable l'excel·lent article de l'escriptor Lluís Calvo, *Barcelona: centre i perifèria*, dins el monogràfic de la revista *Cultura*, *Barcelona, capital de la cultura catalana?*, núm. 4 (juliol 2009), p. 116-135.

L'Espai Betúlia neix, també, com a resposta a l'actual crisi d'alguns models d'equipaments culturals sorgits entre les dècades dels anys setanta i vuitanta. Els antics Casals de Cultura i Casals de Joves foren substituïts per una nova fórmula que pretenia reunir a tots els públics possibles en un únic equipament de caràcter sociocultural i intergeneracional, els Centres Cívics. Un model que era nou i que responia a un moment explosiu de necessitat d'una presència cívica i activa, i a les ganes de participació per part de la societat civil. Un model que avui ja està esgotat, però que no acaba de morir-se del tot perquè no sembla que ningú es planteja una revisió a fons d'aquest model d'equipament, o simplement perquè canviar el mapa d'equipaments culturals requereix un esforç econòmic que les administracions no estan disposades a assumir. Els Centres Cívics d'avui són uns centres més socials que culturals, més o menys deteriorats en la seva essència, i que en alguns casos sobreviuen gràcies a fórmules i apostes personals d'algun gestor il·luminat que aconsegueix tirar-los endavant amb un mínim de dignitat.

D'altra banda, si ens acostem als Centres per a persones de la tercera edat, Casals per a la Gent Gran o Casals d'avis –les denominacions poden ser més o menys ridícules segons el lloc–, ens trobem amb una situació desoladora, perquè és un model molt poc qüestionat, excepte per les persones majors que en fan ús, és clar. Cada vegada són més buits perquè la població gran d'aquest país també ha assolit la majoria d'edat, i tothom no es conforma amb una partida de cartes o de dòmino, activitats absolutament lícites però que no omplen la vida de ningú.

Només un equipament cultural s'ha salvat de la crisi de models i ha estat capaç de reinventar-se. En els darrers vint anys hem assistit a una progressió espectacular de la biblioteca pública que l'ha convertit, per mèrits propis i sense pal·liatius, en l'equipament cultural de referència. No és discutible l'acceptació de la biblioteca pública com a equipament cultural de proximitat al ciutadà, ni la labor in-

gent que el personal que hi treballa ha realitzat i realitza al capdavant de les biblioteques, moltes vegades amb més ganes i energia que no pas mitjans ni previsions a llarg termini. Tant ha estat l'èxit que els polítics s'han arribat a convèncer de la necessitat del servei, i a hores d'ara és difícil trobar un alcalde que no lluiti per aconseguir una biblioteca nova per a la seva ciutat, o un regidor/a que no reivindiqui una biblioteca per un poble que no arriba als 5.000 habitants que estipula el Mapa de Lectura Pública que són necessaris per gaudir del servei bibliotecari estable. Tant ha estat l'èxit que les biblioteques s'han convertit en un servei imprescindible que no s'escapa a la demagògia política: han de restar obertes en diumenge per tal de complir amb el lleure familiar; han de restar obertes fins a la matinada per auxiliar els estudiants que no tenen un lloc per estudiar a casa seva; a les tardes fan de guarderia mentre els pares no retornen de la seva jornada laboral i passen per la biblioteca a recollir els fills; i encara complementen el pla de lleure necessari amb una àmplia gamma de serveis de dinamització cultural per a la tercera edat.

Quan es generen serveis en èpoques de bonança econòmica no es tendeix a pensar en la necessitat de mantenir-los amb tot i les cíclics i successives crisis econòmiques. Els equipaments bibliotecaris actuals comporten una despesa pública molt considerable, no és en absolut discutible que les administracions dediquin aquests diners i molts d'altres a les biblioteques, però sí que en comptes de compensar dèficits de fons i de col·lecció, de renovació de mobiliari i materials informàtics, o bé de manteniment d'edificis (ai las! El manteniment dels edificis!), es destinin els recursos a obrir les biblioteques en diumenge per oferir serveis de dinamització, o bé a mantenir les biblioteques obertes fins la matinada per als estudiants que ja disposen d'un servei bibliotecari especialitzat, les infrautilitzades biblioteques universitàries.

Però cal demanar-se també si l'èxit d'aquest model de biblioteca pública no està directament relacionat amb el fracàs d'altres

models d'equipaments culturals, com ara els centres cívics o els casals de la gent gran; i també, per què no, amb una manca endèmica de serveis bàsics com les biblioteques escolars, o de la manca d'unes suposadament imprescindibles "aules d'estudi". Les sales infantils de les biblioteques s'omplen a les tardes de nens i nenes que surten de l'escola i van directes cap a la biblioteca –seguint instruccions paternals–, i romanen allà fent els deures escolars o passant el temps com poden en tres llargues hores diàries de biblioteca pública obligada per necessitat familiar. Molt probablement, l'infant que utilitza la biblioteca amb aquests condicionants serà un futur jove que subratllarà apunts amb els auriculars a les orelles a la sala d'adults d'aquí a pocs anys, i això, és clar, sense tocar un llibre dels prestatges, que vol dir sense fer ús del servei bibliotecari. Caldria plantejar-se si aquesta és l'educació d'hàbits de lectura i d'ús de la biblioteca que volem per als nostres infants i joves. I de passada, també podríem demanar-nos, i arribat el cas fins fer el suggeriment oportú als nostres polítics, perquè es fixin més en la situació deplorable de les biblioteques escolars.

La biblioteca pública ni pot ni ha de respondre a tots els dèficits estructurals del país, la biblioteca pública és essencialment un servei d'informació i documentació, aquesta és la primordial raó de la seva existència i així ho recull el Manifest de la Unesco per a la biblioteca pública (1994). Si des de les administracions es donen missatges equivocats es recullen respostes autoritzadament equivocades, s'està generant una confusió que perverteix els usos dels equipaments i vicia els hàbits dels usuaris. La confusió actual és tal que si omplim un centre cívic de prestatges amb llibres gairebé que haurem aconseguit una biblioteca pública. L'exemple és deliberadament esperpèntic, però la idea que estem donant al públic s'hi aproxima.

En el món actual, canviant en essència, i en què la informació es multiplica en quantitats astronòmiques i amb una rapidesa aclaparadora, és més necessària que mai la funció d'un servei d'informació de qualitat i democràtic, i que només pot exercir amb rigor i

professionalitat la biblioteca pública. En comptes de garantir les necessitats informatives que genera la nova societat, la nostra biblioteca pública està distreta amb els serveis de dinamització, uns serveis de dinamització que tenen en origen l'objectiu de dinamitzar la lectura, però que actualment estan tan desvirtuats que a una biblioteca es poden realitzar des de tallers de Feng-shui, tarot, cineclubs, tallers de ritme, xerrades sobre les flors de bach, osteopatia, flexibilitat i fins tallers de tècniques de relaxació! I tot això no és més propi d'una secció social d'associació de veïns? (Model, per cert, que també precisa d'una revisió urgent, a risc de quedar-se sense socis perquè estan desapareixent les generacions que van fundar les primeres associacions veïnals). Les biblioteques actuals estan seguint la línia evolutiva dels Centres Cívics i comencen a desequilibrar aquell binomi perfecte entre social i cultural, per decantar-se clarament cap a la part social.

Insisteixo, vull deixar molt clar que no estem qüestionant les biblioteques públiques com a equipament de proximitat al ciutadà, ni la gran tasca que han fet i que fan encara, però sí que cal plantejar-se seriosament si l'explotació del model no ha de reformular alguns dels seus usos, i s'han d'efectuar variacions per sobreviure i no caure en el deteriorament d'altres models d'equipaments culturals. Dit ràpidament, per no morir d'èxit.

L'Espai Betúlia pretén donar resposta a algunes d'aquestes qüestions, neix d'una estreta vinculació amb la Biblioteca Central Urbana Can Casacuberta i complementa els serveis dels usuaris lectors amb activitats destinades al foment de la lectura, a la difusió de la literatura, a incrementar els hàbits de consum cultural, a contribuir en el coneixement i l'aprofundiment que el públic té dels nostres escriptors, a desvetllar l'interès per la literatura en general, a potenciar l'intercanvi amb altres literatures, a fomentar l'expressió de les altres disciplines artístiques en relació amb la paraula, a fomentar el treball col·lectiu entre artistes i escriptors, a acollir les propostes d'entitats i persones que necessiten un suport per desenvolupar les seves capa-

ciutats creatives i, finalment, per projectar i compartir, si és possible, els resultats de la nostra proposta més enllà dels límits territorials estrictes del municipi col·laborant amb altres entitats i institucions.

Però l'Espai Betúlia és un projecte cultural que pot abastar una petita part de la creativitat i la vitalitat d'una ciutat com Badalona, i acollir una mínima part de propostes que ens vénen de fora, una selecció que considerem interessant per al nostre públic i que nosaltres no podem produir, no cal produir-ho tot, cal dialogar amb les altres institucions i entitats per tal de crear xarxa i bellugar les propostes d'uns i d'altres arreu del territori. L'Espai Betúlia necessita, per tant, coexistir, compartir i intercanviar amb Centres Cívics –o com es digui en un futur, esperem que pròxim, el model d'equipament que acabi sorgint d'aquesta crisi actual–, precisa de la relació amb la biblioteca pública, amb els centres escolars, amb qualsevol altre centre, institució o entitat amb capacitat creativa i que tingui vitalitat. L'Espai Betúlia és tan sols un projecte més en el complex entramat de la cultura actual.

Creiem sincerament que l'encert i l'acceptació de l'Espai Betúlia rau en haver estat un projecte pensat i madurat molt abans de posar-lo en marxa, això que hauria de ser una condició si ne quan non per qualsevol projecte que pretenguéssim iniciar no és, en canvi, el més habitual. Es construeixen grans edificis amb unes característiques arquitectòniques cada vegada més estrambòtiques, i després es pensa en el possible pla d'usos per a l'equipament, en els recursos materials i econòmics, i en darrera instància en el personal que ho pot tirar endavant. Hem d'assenyalar, doncs, l'encert del que era aleshores el director de l'Àrea de Cultura de l'Ajuntament de Badalona, Joan Mayné, actual director del Museu de Badalona, perquè ell és l'ideòleg del projecte i per haver estat prou hàbil per crear un grup de tècnics capaços de donar-li forma i contingut.

Una vegada posat en marxa no hi ha cap fórmula secreta ni meravellosa per atraure al públic, quan la feina està pensada en base al territori i s'adreça a un públic genèric, sense distincions enutjoses

i més pròpies d'èpoques passades, la identificació entre l'oferta i la demanda s'equilibra. Qualitat, serietat i dignitat són les característiques bàsiques de qualsevol oferta cultural que pretengui seduir mínimament el públic, tampoc no és cap secret. No abaratir el projecte, no descafeïnar-lo ni desvirtuar-lo conservant la seva essència, sense esdevenir miops ni perdre de vista les grans oportunitats, perquè són les grans oportunitats dels usuaris, i és en ells que cal pensar quan es programa, en el que saben i en el que no saben, i en allò que nosaltres sabem que malgrat la desconeixença els pot interessar i agradar. L'usuari que marxa satisfet gairebé sempre retorna.

No se'ns acuden més ni millors motius per explicar per què ens vam presentar en el primer seminari d'Espais Escrits, a Vilanova i la Geltrú, el 2005, amb un projecte sota el braç i afirmant que l'Espai Betúlia volia ser part d'Espais Escrits Xarxa del Patrimoni Literari Català, una associació tot just fundada aquell estiu i que, de seguida, vam entendre que havia de constituir per a nosaltres un grup de treball i d'intercanvi, on ens sentim representats i al qual creiem poder aportar alguna cosa.

El balanç que fem en tres anys i mig d'experiència és altament positiu, hem col·laborat amb un nombre considerable d'entitats i institucions (IEC, ILC, Fundació Palau i Fabre, Fundació Brossa, Fundació Lluís Carulla, Residència de Estudiantes de Madrid, la revista Serra d'Or, l'Associació Cultural de Poesia Pont del Petroli, "Els Julilos" de la UB, Taller BDN, Fundació "Lo Pardo" d'Agramunt, CLijCAT, la Càtedra Mari Àngels Anglada de la Universitat de Girona, la Fundació Mercè Rodoreda, CNL, Política Lingüística, Fundació Joan Ponç, Òmnium Cultural, etc.), s'han exhibit en aquesta sala 23 exposicions, els llibreters de la ciutat en fan ús de manera normalitzada, les entitats de la ciutat i, algunes de fora, vénen a presentar les seves propostes i fan ús de les instal·lacions. I, sobretot, hem comptabilitzat (a la baixa) unes 27.000 visites entre el gener de 2008 i el juliol de 2010. Sense que les estadístiques ens enlluernin i sempre relativitzant-les, la respos-

ta del públic a una proposta que en principi tothom entenia com a minoritària, i que fins algú ens havia dit que era elitista, ens fa creure que ha estat plenament acceptada a la ciutat de Badalona i que, a més, comença a atraure usuaris de fora del municipi. Per tant, ens satisfà pensar que hem consolidat l'oferta, la qual cosa vol dir que quan algú es refereix en aquesta ciutat a una possible activitat relacionada amb el món de la paraula i les lletres s'adreça a l'Espai.

Betúlia per cercar suport i col·laboració. Entenem que això és ser eina, per a que els altres desenvolupin els seus projectes creatius, alhora que motor amb capacitat d'interactuar amb i en el territori.

L'atenció d'altres institucions com la Fundació Pi i Sunyer i la Diputació de Barcelona, que han inclòs L'Espai Betúlia –també alguna de les activitats que es realitzen a la Biblioteca de Can Casacuberta–, en el seu Banc de Bones Pràctiques d'experiències innovadores de govern i de gestió de l'àmbit local, ens confirma des de l'exterior, la consolidació del projecte Betúlia.

Ara cal acabar d'arrodonir aquelles coses que no hem aconseguit en tres anys i mig, solucionar problemes que són bàsicament d'infraestructures, i altres que tenen més a veure amb la gestió de l'Ajuntament que no pas amb la nostra gestió directa. Però també se'ns plantegen reptes nous que es deriven de la feina feta. Cal trobar la manera de mantenir els nivells de qualitat de les activitats quan els pressupostos baixen de manera continuada, enguany hem tingut un 35% menys de pressupost que l'any inicial, i molt probablement l'any vinent serà un 55% menys. Cal saber mantenir la gran demanda de serveis i activitats que tenim amb el mateix personal, que vol dir que s'han de començar a filtrar les sol·licituds encara més, perquè hem de ser conscients de les nostres possibilitats humanes i materials. I, en darrer terme, deixo només apuntada una qüestió que ens treu la son i que es desprèn de l'experiència d'aquests anys, es precis que l'Espai Betúlia trobi una nova fórmula de gestió. Fundació, organisme autònom, empresa municipal, patronat, etc., perquè la gestió de l'equi-

pament dins dels encotillaments propis del sistema administratiu i financer d'un Ajuntament gran, com el de Badalona, fan molt difícil el funcionament diari i la gestió de les petites coses, però també complica molt l'existència dels que hi treballem i obliga a subcontractar els serveis a empreses externes, la qual cosa comporta un suplement de costos que no es podrà mantenir si els pressupostos continuen baixant de manera progressiva, dos i dos fan quatre, fins i tot en l'any de la capital de la cultura catalana a Badalona.

Se li va prometre a la ciutadania de Badalona un equipament cultural significatiu i de qualitat que amb l'esforç de moltes persones s'ha fet realitat. A hores d'ara la paraula Betúlia vol dir moltes més coses de les que va escriure Capmany a la seva novel·la, Betúlia és a Badalona sinònim de patrimoni i territori, d'experiència viscuda de manera col·lectiva, de signe d'identitat que nosaltres volem compartir amb la resta de la comunitat cultural catalana, el repte no és petit, però de ganes tampoc no en manquen.

La literarura catalana al batxillerat i a la universitat: www.viulapoesia.com, una manera d'enfocar la poesia

GLÒRIA BORDONS

Universitat de Barcelona

La presència de la poesia catalana al Batxillerat i a la Universitat

Si repassem la presència de la poesia catalana al batxillerat i a la universitat, ens trobarem amb un panorama força desolador. Al batxillerat, la literatura catalana només la trobem a la matèria comuna de Llengua i Literatura i, dins del batxillerat d'Humanitats i Ciències Socials, dins de l'assignatura de Literatura Catalana pròpiament dita. En el primer cas, és sabut de tothom que la literatura queda arraconada a favor de la llengua i que, dins del poc que es pot fer, hi ha un programa historicista, la qual cosa no facilita gens el tractament de la contemporaneïtat ni del gènere poètic. El mateix passa en l'assignatura de modalitat que té un programa d'eix cronològic, en el qual és difícil arribar a l'actualitat.

Dins de la universitat hauríem de distingir entre les carreres. A Filologia Catalana (em baso en el programa de la UB), podem trobar-hi assignatures com «Literatura catalana. Anàlisi de textos. Poesia i teatre», «Literatura catalana contemporània: els coetanis», «Literatura catalana contemporània: Segle XX. Gèneres i estètiques» o «Literatura catalana: poètiques contemporànies». La varietat de títols re-

ferits a la contemporaneïtat no implica una major atenció a la poesia contemporània, perquè, fora del cas de l'assignatura que fa esment als coetanis, en què s'analitza l'obra de Susanna Rafart, la resta de matèries tenen un enfocament molt centrat en la narrativa o bé, tot i tocar el gènere poètic, es treballen els clàssics contemporanis (Riba, Carner, etc.) o bé se centren en la crítica o estètica, en general, del segle XX. Pel que fa a altres carreres, com Mestres, el buit és absolut. En aquest cas, no hi ha cap assignatura obligatòria dedicada a la literatura catalana i només existeixen algunes optatives que, segons les universitats, poden tocar-la més o menys, però donant sempre preferència a la narrativa per davant de la poesia. Finalment, també hi ha alguna altra carrera amb presència de literatura catalana, però com a optativa, com és el cas de Biblioteconomia i Documentació a la UB.

Tot això pel que fa a la «presència oficial». Una altra cosa seria anar als objectius o a la metodologia. Tot i que en el batxillerat trobem el de «desenvolupament de l'hàbit lector», els d'adquisició de coneixements sobre autors, obres i moviments són els més freqüents. A la universitat, són aquests darrers els que predominen: sobretot es pretenen ampliar coneixements «literaris», siguin de caràcter històric o teòric (quan s'enfoca des de la perspectiva de la crítica o anàlisi literària). Quant a la metodologia, és molt difícil generalitzar, més que res perquè no hi ha recerques que evidencïin el mètode que es fa servir per ensenyar literatura a les aules. Només ens podem guiar per la nostra experiència i la dels que tenim al costat, i aquesta ens diu que la classe magistral és dominant, que es demana molt poc l'opinió de l'alumnat sobre les lectures i que, quan es tracta de comentar un text o un llibre, se segueixen unes pautes massa estrictes com per poder permetre el diàleg obert a l'aula. En unes entrevistes en profunditat que vam realitzar l'any 2002, els adolescents confessaven que no els agradaven les pautes ni per analitzar ni per crear i reclamaven espai per poder expressar lliurement la seva opinió al voltant dels textos literaris proposats.

Unes possibles línies renovadores en la metodologia

Davant d'aquesta situació i amb el convenciment que la poesia és alguna cosa més que un gènere literari i que pot servir per disfrutar, per reflexionar i per ser més humans, l'any 1999 vam crear el grup *POCIÓ Poesia i Educació* per treballar en l'educació a través de la poesia. Després d'uns primers estudis per conèixer la realitat sobre la recepció de la poesia a les aules¹, establírem unes línies renovadores per a l'ensenyament de la poesia². Tot i que molts d'aquests punts els havien desenvolupat molts teòrics de la motivació i la creativitat³, la nostra aportació personal estava a aplicar-los a un camp inèdit: la poesia. Aquestes línies serien:

A part de l'òbvia necessitat d'una varietat d'objectius ben àmplia, hi ha altres eixos que caldria tenir en compte. En primer lloc, partint del fet que un dels retrets que fa l'alumnat a la manera com se'ls ha ensenyat la poesia és l'obligatorietat, caldria, tant com fos possible, basar els procediments en la llibertat i en el protagonisme de l'estudiant mitjançant:

1. La llibertat d'escollir. Si volem que el treball amb la llengua i la poesia resulti motivador, hauríem de presentar sovint diverses alternatives per a les activitats de classe entre les quals

1 Un conjunt d'enquestes a professors i joves per conèixer les seves opinions sobre la presència de la poesia a les aules, així com unes entrevistes en profunditat a adolescents, als quals agradava la poesia. Els resultats d'aquest estudi van ser publicats a la revista *Articles* núm. 30 (abril 2003), pp. 108-119.

2 Una exposició d'aquestes línies pot ser consultada a BORDONS, G.; FERRER, J.; NARANJO, M. i RINS, S. «Apuntes para una renovación de la enseñanza de la poesía» dins CANO VELA, A. G. y PÉREZ VALVERDE, C. *Canon, literatura infantil y juvenil y otras literaturas*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2003, pp. 387-396.

3 I en aquest sentit coincideixen en conclusions experimentals com les de P. GONZÁLEZ LÓPEZ, «La educación de la creatividad en el profesorado», *Innovación creadora* núm.16, 1983 pp. 7-40.

cada alumne pogués escollir d'acord amb les seves preferències i el seu grau d'implicació.

2. La llibertat d'interpretar. S'ha dit que un dels grans valors de la poesia és, precisament, l'actitud que pren el lector en la seva interpretació, la multiplicitat de recepcions que permet; però, tot i que això sembla assumit a nivell teòric, en la pràctica de l'aula molts professors continuen imposant una lectura unívoca que talla la participació activa de l'alumnat.
3. La llibertat de crear. Si la creativitat és, per ella mateixa, un fet motivador, no ens hauríem de limitar a presentar els creadors reconeguts i hauríem de permetre que els alumnes es reconeguessin, ells també, creadors. Sense caure, però, en una activitat que la majoria d'estudiants deplora: posar-los davant d'un full en blanc i demanar-los que escriguin un poema. Són molt pocs els que se'n sortiran. Cal buscar, al contrari, elements que els facilitin la tasca sense tallar-los la llibertat d'expressar-se⁴. Diversos autors dels que han tractat el tema de la motivació han deduït que un dels factors que més dissuadeix l'interès per una matèria és la unilateralitat de les decisions.

En segon lloc, és sabut que la implicació personal de l'alumne en les activitats educatives és un dels elements que més motiva a l'aprenentatge. Todt⁵, per exemple, enumera les condicions que s'han de donar perquè l'alumnat senti interès per una matèria i, entre elles, especifica la proximitat al jo. Així mateix, Clariana⁶ declara: «Segurament, només els continguts que es puguin relacionar amb les neces-

4 En llibres com els de V. MORENO, *Va de poesia*, Pamplona: Pamiela, 1998 o A. MENDOZA y A. VALERO, *La creación poética en la escuela*, Diputación de Almería, 1997, entre altres, es poden trobar nombroses activitats d'aquests tipus.

5 TODT, E., *La motivación*, Barcelona: Herder, 1991, pàg. 208.

6 CLARIANA, M. *L'estudiant de secundària, què en sabem*. Barcelona: Barcanova, 1994, pàg. 163.

sitats i les experiències de l'alumne podran ser incorporats i integrats significativament en la seva estructura cognitiva». Així doncs, només si sabem plantejar temes atractius i motivadors per a cada edat i per a les característiques del grup, relacionant els textos, en la mesura de les possibilitats, amb les vivències dels joves, es pot fer que la poesia sigui una porta que permeti als alumnes d'anar conformant i d'expressar la seva individualitat i la seva visió particular del món. En aquesta mateixa línia, el text poètic pot afavorir una educació emocional fins ara absent de les aules.

Finalment, i sempre tenint en compte els tres punts anteriors, podem apuntar uns últims eixos clau per a un enfocament renovador de l'ensenyament de la poesia, en el qual les noves tecnologies tenen un paper important: la interactivitat en l'organització de l'aula i la diversitat en la selecció i la presentació de textos i els espais.

Todt també inclou la possibilitat de treball en grup com un dels factors que motiven l'alumnat. I la literatura és una de les matèries d'ensenyament que més permet potenciar la participació i el diàleg. Només una gestió de la dinàmica de grups adequada i imaginativa aprofitarà al màxim les possibilitats que dona la interacció professor-alumne i alumne-alumne. El professor ha de valorar en cada moment com gestionar la implicació individual i col·lectiva dels seus alumnes, ha de preveure si, per a una determinada activitat, és més adient el treball individual o bé si ha d'aprofitar els avantatges de la interacció per parelles o en petit grup. En aquest mateix sentit, l'ús de l'ordinador permet una nova forma d'interacció que pot venir a complementar les diverses possibilitats de l'organització del grup dins l'aula.

Pel que fa a la selecció de textos, és evident que si volem aconseguir connectar amb els interessos dels estudiants i permetre'n la llibertat de tria, hem de buscar la diversitat. El ventall de gèneres, formes, corrents, autors i, per què no, cultures, ha de ser com més ampli millor, tant per donar una visió completa del que és la poesia, com

per possibilitar que cada alumne trobi aquells estils que més el motivin i l'atreugin. També aquí, a través de les nombroses pàgines web dedicades a la poesia, l'ordinador posa a l'abast del professorat i de l'alumnat textos que li eren, abans, de difícil accés: les creacions dels autors contemporanis. Fins i tot, poden accedir a les obres d'autors novells inèdits i als exercicis creatius d'altres estudiants com ells. Això pot ajudar a desmitificar la poesia i a fer-los-la més propera.

També hauríem de buscar la diversitat en la manera de presentar els poemes. Fora del llibre de text i de la fotocòpia, existeixen el mural, o –ja aprofitant les noves tecnologies– l'àudio (per a la poesia cantada o recitada), el vídeo i l'ordinador. Aquest darrer, especialment, ha obert les portes a noves formes d'expressió que han donat més joc a la imatge i a l'aspecte gràfic (un dels elements que caracteritzen la poesia experimental) i han donat entrada a una nova forma d'interactivitat.

En un altre pla, hi hauria les possibilitats de diversificació dels espais. Si a les escoles sortim de l'aula per fer excursions o anar a museus o a concerts, per què no per assistir a lectures, exposicions i espectacles poètics? Per altra banda, la utilització de la finestra electrònica que és Internet, on la poesia es va fent lloc a poc a poc, també és una manera d'eixamplar les parets de l'aula.

Finalment, és bàsica la diversitat en les activitats. Sovint oblidem que no només existeix la lectura, la memorització i el comentari, sinó que, a més, poden realitzar-se una infinitat d'activitats de manipulació i de producció de textos capaces, sens dubte, de motivar l'alumnat.⁷ Som conscients que el professorat ja utilitza aquests tipus d'activitats, però la recerca empresa fins avui demostra que això es fa d'una manera molt esporàdica, només com a complement de les activitats més tradicionals que continuen dominant el terreny. D'al-

7 Dins la línia dels tallers literaris, com per exemple el *Curs de poesia* d'Espí i Llopis. Barcelona: Ed. Laertes, 1989.

tra banda, també en aquest punt l'ordinador facilita la realització de nous tipus d'activitats i de noves maneres d'organitzar el material didàctic usant les possibilitats de l'hipertext i de la interacció.

Un nou material per treballar la poesia contemporània: viulapoesia.com

Partint d'aquestes línies, vam decidir elaborar i experimentar material per treballar la poesia a l'aula, despertar el gust per aquest gènere i proporcionar una àmplia varietat de recursos per a alumnes i professors. El primer fruit d'aquest treball va ser l'elaboració d'un llibre⁸ i d'un web⁹ dedicats a la figura del poeta català Joan Brossa.

Els resultats de l'aplicació d'aquest material¹⁰ ens van animar a prosseguir en la mateixa línia el nostre treball de creació de material poètic per a l'aula. Per aquest motiu iniciarem el projecte *Viu la poesia*, centrat en el desenvolupament d'un web¹¹.

El web www.viulapoesia.com és un lloc que té com a objectiu la divulgació i la comprensió de la poesia contemporània. Conté una gran diversitat de formes (des de les més tradicionals a poemes visu-

8 *Aprendre amb Joan Brossa* (coord. Glòria Bordons) Barcelona: Edicions UB, 2003.

9 *Els entra-i-surts de Brossa*, <http://www.uoc.edu/lletra/especial/brossa/>.

10 Es poden llegir els detalls i els resultats d'aquesta experimentació a ARENAS, C.; BATALLA, G.; BORDONS, G.; DOMÈNECH, C.; MANUEL, J.; RINS, S.; SANTA EULÀRIA, A. i SEGARRA, M. «Aprendiendo con Joan Brossa», *Textos* núm. 35 (gener-febrer-març 2004), pp.59-67.

11 Aquest web el vam poder desenvolupar gràcies als ajuts per a la creació de pàgines web de la Institució de les Lletres Catalanes 2004, a una acció especial de recerca i desenvolupament del DURSI (2003ACES 00137), als ajuts ARIE2004 i ARIE 2005 del DURSI, a un ajut del Fons de l'Entitat Autònoma de Difusió Cultural 2005 i a un ajut de renovació de pàgines web de la Institució de les Lletres Catalanes l'any 2006, entre d'altres. Actualment, el grup "gràcies a l'activitat de recerca desenvolupada al voltant del web" ha estat reconegut com a grup consolidat per la Generalitat de Catalunya (2005SGR 00641).

als, sons o accions poètiques) i de temes (des de la guerra o el compromís social fins al joc o l'esport) alhora que permet gaudir d'aquesta poesia en diferents mitjans (àudio, vídeo, imatge i escriptura). Així mateix, ofereix propostes didàctiques, exercicis interactius i enregistraments de poetes que expliquen com han concebut els seus textos.

La pàgina principal que s'obre en accedir a l'adreça és la de literatura catalana que, fins al moment, es tracta de la més completa. Des d'aquesta s'accedeix a la de literatura castellana i a la de literatura universal, totes tres amb la mateixa estructura, és a dir, cada pàgina conté dues opcions, la de poesia infantil i la de poesia adreçada al públic jove i adult. En cadascuna, els poemes estan agrupats per temes, que varien segons els destinataris, ja que cada edat comporta interessos diferents. Així, els temes seleccionats per a infants constitueixen un tipus d'itinerari geogràfic i al mateix temps vital: casa i escola, carrers i places, camp, zoo, mar, bosc i nit. En el cas dels joves i adults, hem volgut focalitzar l'atenció en deu temes dins de la literatura, alguns de clàssics i altres de més innovadors: amor, mort, jo, quotidianitat, ciència, joc, guerra, compromís social, esport i poesia.

Experimentacions i conclusions

Actualment, hi ha 479 poemes i un total de 286 poetes. Durant l'any 2005 i 2006 hem realitzat un seguit d'experimentacions a aules de diferents nivells a fi de comprovar la validesa i l'efectivitat del web. A continuació enumerem el total d'experiències realitzades fins al moment:

2005:

Primària

- Escola Palma de Mallorca (6è)
- CP Sant Ciriac d'Eivissa (6è)

Secundària

- IES El Saler de València (4t)
- Liceu Francès de Barcelona (4t)

Universitat

- Facultat Formació del Professorat (assignatura comuna de Llengua)
- Facultat Biblioteconomia i Documentació (assignatura optativa de Literatura Catalana)

2006:

Primària

- Escola de L'Hospitalet de Llobregat (des de P3 fins a cicle superior. També Aules d'acollida)

Secundària

- IES Margarida Xirgu de L'Hospitalet de Llobregat (Aula d'acollida ESO)
- IES Joan Lluís Sert de Castelldefels (Batxillerat)
- Liceu Francès de Barcelona (Aula d'acollida ESO)

Universitat

- Facultat Formació del Professorat (assignatura comuna de Llengua)

Adults

- Consorci per a la Normalització Lingüística de L'Hospitalet de Llobregat (LLengua, nivell de suficiència)

En general, la feina que es realitzava a cadascuna de les experiències comprenia:

1. La tria d'objectius específics segons el marc en què es produïa l'experimentació (validar el web, despertar el gust poètic, fer escriure, llegir en veu alta, reflexionar a partir d'uns determinats temes, adquirir nou vocabulari, conèixer altres cultures, etc.) i la planificació de les activitats a realitzar.

2. La confecció d'un qüestionari per recollir les opinions de l'alumnat sobre l'experiència.
3. El desenvolupament de la sessió, que anava acompanyada de gravació en vídeo sempre que fos possible, i de la presència d'un observador a l'aula, que recollia informació de manera directa.
4. El treball en grups de dues o tres persones per ordinador.
5. El diàleg posterior sobre l'experiència entre tot el grup (en rotllana).
6. La resposta al qüestionari per part de l'alumnat.
7. L'escriptura d'una narració del que s'havia esdevingut a classe per part de l'observador i del professor.
8. El visionat de la gravació i el buidatge categòric per part dels dos investigadors i d'un tercer membre del grup.
9. El contrast de les deduccions del visionat amb les narracions.
10. El buidatge dels qüestionaris (a partir de graelles d'agrupament de respostes i d'interpretació per acabar en un arbre conceptual).
11. La confecció de conclusions (punts positius i punts negatius) i dels punts de millora.

Els resultats del primer any giraven entorn de tres eixos: 1) la validesa del web en relació als objectius amb què fou creat, 2) l'encert de l'estructura i els continguts del web i 3) l'eficàcia del web per treballar altres aspectes, com la llengua o el desenvolupament de determinats valors.

Pel que fa a la confirmació de l'eficàcia dels objectius plantejats, vàrem veure que tant en les experiències universitàries com en les desenvolupades a l'ensenyament secundari es considerà el web com una bona eina per tenir un concepte ben ampli de la poesia, per relacionar aquest gènere amb temes vitals i quotidians, per entusiasmar i divertir, per fer pensar i, sobretot, per agafar gust per la poesia

(hi hagué nombrosos comentaris sobre el fet de no esperar-se «una cosa així»).

En relació a l'estructura i als continguts elaborats, a partir dels qüestionaris buidats, vam poder comprovar l'encert en el disseny i en la selecció de la majoria de poemes. Es feren, però, observacions sobre enllaços i altres elements estructurals, que posteriorment s'arreglaren. D'altra banda, les dificultats d'alguns alumnes de secundària per entendre alguns poemes, per manca de lèxic i referents culturals, ens obligà a un repàs exhaustiu del material des d'aquest punt de vista, no pas per excloure'l, sinó per, en tot cas, donar més pistes per a la interpretació.

Finalment, pel que fa a la possibilitat de desenvolupar altres aspectes mitjançant el web, com la millora de les habilitats lingüístiques, el coneixement de determinats temes o el desenvolupament de certs valors, el material també resultà d'una gran eficàcia. En totes les experimentacions es coincidí a dir que el fet d'abordar des de la poesia temes propers als usuaris comportava una gran implicació personal, un diàleg fructífer i l'oportunitat de posar sobre la taula determinades actituds enfront d'alguns temes.

Durant l'any 2006, els objectius de les experimentacions s'han centrat en l'aprenentatge de la llengua i la integració en alumnes nous i en l'adquisició de coneixements sobre altres cultures per part de l'alumnat de casa nostra, a fi de fer-lo reflexionar sobre certs aspectes de la societat i incidir sobre les seves actituds. Pel que fa a l'alumnat d'aules d'acollida, podem dir que els estudiants entengueren els poemes i adquiriren nou vocabulari, a més de conèixer alguns elements de la cultura catalana. D'altra banda, ens cridà l'atenció el fet que els poemes que més agradaren eren els més rítmics i musicals i que, en canvi, aquells que no tenien gaire ritme eren rebutjats.

Pel que fa a les experimentacions a partir de poemes d'altres cultures, hi hagué sorpresa davant el pensament o la situació reflectida per alguns poemes i, en general, es desenvoluparen actituds molt

positives envers cultures ben allunyades com la sudanesa, l'Índia o l'eslovena.

Per tot això, malgrat que encara ens queda molt de camí per recórrer, podem dir que se'ns confirma clarament l'objectiu central del web: mitjançant la poesia s'aprenen moltes coses, es desenvolupen actituds positives envers els altres, es pensa sobre un mateix i les coses que ens envolten, i, sobretot, es gaudeix.

Patrimoni literari i mitjans de comunicació

IGNASI ARAGAY

Avui

Boca orel·la: els darrers anys s'està demostrant que el boca orel·la és més efectiu que els mitjans de comunicació. *La catedral del mar* d'Ildefonso Falcones, *La pell freda* d'Albert Sánchez Piñol i *Soldados de Salamina* de Javier Cercas en serien bons exemples. El boca orel·la avui també funciona més gràcies a Internet, als sms, als mòbils, etc. Les noves tecnologies de la comunicació estan tornant a donar protagonisme a la comunicació interpersonal per sobre de la comunicació de masses.

Efecte novetat: en aquest punt hi ha un factor crucial que és el factor de la descoberta individual. El públic lector està àvid de trobar per ell mateix. L'efecte descoberta va de la mà amb la desconfiança cap als mitjans de comunicació massius i de la mà, també, d'un cert i saludable esnobisme cultural. En principi, és bo que tothom vulgui ser descobridor: és una prova d'inquietud cultural. De fet, si us hi fixeu, després de l'èxit dels dos títols esmentats de Cercas i Sánchez Piñol, els seus següents llibres –*La velocidad de la luz* i *Pandora al Congo*– ja no han tingut una resposta tan abassegadora, tot i que també s'hagin venut molt. Potser, fins i tot, eren millors que els primers o, si més no, eren més per al gran públic, però s'han quedat amb un públic més petit. Ja no hi havia en joc el factor descoberta.

Adéu als clàssics: aquest efecte descoberta, al qual també juguen els mitjans de comunicació-informació, que per la seva mateixa

idiosincràsia han d'oferir novetats, té derivades com l'oblit dels clàssics. Qui llegeix autors clàssics, siguin catalans o estrangers? La pressió mediàtica i mercantil –de les editorials– per promoure novetats condiciona molt el consum literari i fa oblidar els clàssics. La manca d'autoritat de l'escola i invisibilitat de l'acadèmia tampoc no ajuden en aquest punt. Amb els clàssics sovint s'ha de jugar a la redescoberta.

Les modes: les modes existeixen en literatura, tot i que no hi hagi salons on exhibir-les i que no es muntin desfilades damunt els avions. Els media fem d'aparadors i altaveus d'aquestes modes. Ara tenim l'esotèric-històrica (*El codi Da Vinci*) o l'ètnica (literatura angloíndia). No hi tinc res en contra, però constato que existeixen i que condicionen els editors, agents, periodistes i, finalment, els lectors. Entre els lectors, conviu la necessitat de fer descobertes i la voluntat de no quedar-se al marge de les modes, d'estar al dia.

La crítica perd pes: dins dels mitjans, hi ha dues menes de periodisme literari. Hi ha el de suplement, marcat per la tradicional crítica literària, i el generalista, que té com a objectiu la voluntat informativa divulgadora. El primer està perdent molt de pes. En part per culpa pròpia –amiguisme, endogàmia, incoherència, baix nivell, confusió entre ressenya i crítica: tot plegat ha portat a una falta de credibilitat de la crítica, i no em feu posar exemples; en tot cas, el suplement literari de *The Times* durant 72 anys (1902-1974) va publicar les seves crítiques sense firma: potser caldria tornar a aquest sistema– i en part perquè la informació cultural està guanyant terreny. Fa 18 anys, quan vaig entrar a l'*Avui*, el diari tenia un prestigiós suplement de llibres setmanal i una ridícula secció de Cultura i Espectacles de 2 o 3 pàgines diàries. Ara continua tenint un ampli suplement cultural setmanal (20 pàg.), però ja dóna entre 8 i 10 pàgines diàries de Cultura i Espectacles. Segurament és el diari de Catalunya, per no dir de tot l'Estat, que més atenció dedica a la literatura. Als al-

tres diaris, els suplementes de llibres també van de baixa: *El Periódico* l'acaba de tancar i l'ha diluït dins un altre suplement, *El País* (parlo del *Quadern* en català, l'ha anat reduint i els llibres hi han anat perdent preeminència) i *La Vanguardia* també l'ha desliteraturitzat (de les 30 pàgines que té el seu suplement *Culturals*, només 10 són de literatura). L'editor Jaume Vallcorba afirma (revista *Trípodos*, núm.9 del 2006, de la Universitat Ramon Llull, facultat Ciències de la Comunicació Blanquerna): «Una notícia en una pàgina regular del diari acaba tenint una visibilitat (i per tant un efecte i unes conseqüències) de més gran transcendència que la mateixa notícia en una pàgina de suplement». En la mateixa revista, Jordi Puntí (coordinador del suplement *Quadern d'El País*), assegura que els suplementes literaris «han perdut pistonada i s'han convertit en un reducte». I cita diaris de prestigi com *La Repubblica* que han optat per no tenir-ne a canvi de donar pàgines diàries.

Plat de segona: si en concret parlem de literatura en català, continua sent un plat de segona, fins i tot als mitjans de comunicació catalans. I amb molt poques excepcions. Amb l'excusa que el criteri no és lingüístic sinó qualitatiu, la literatura catalana passa injustament a un segon pla. Tot això és molt difícil d'objectivar, però si ens poguéssim posar d'acord en la qualitat d'una obra en català i una en castellà, si decidíssim que són del mateix nivell, veuríem que la difusió als media és molt més generosa per a la castellana que per a la catalana. Ja ho sé que això sona a victimisme, però és així. Com que hi ha una abassegadora preeminència de mitjans escrits i parlats en castellà, i aquests naturalment tenen tendència a afavorir els productes culturals en la pròpia llengua, doncs ja està tot dit. Fins i tot diria que és natural. I després hi ha el factor comercial, la pressió de les editorials, que són molt més potents en castellà. Per exemple: el mateix *Avui* presta molta més atenció a obres en castellà que la resta de mitjans escrits en castellà ho fan a les obres en català.

Què ens falta: en realitat, el que ens falta és un gran diari en català (o 2 o 3) que sigui de referència. Mentre la pauta informativa la marquin *La Vanguardia* i *El País*, la literatura catalana ho té molt malament: continuarà sent un plat de segona davant la literatura castellana, que és la que aquests mitjans es fan seva sense complexos.

Antimediàtics: d'altra banda, els escriptors en llengua catalana són, en general, més refractaris a participar en el joc mediàtic. Potser simplement perquè no hi estan acostumats. Sovint sembla que ja han assumit que això no va amb ells i es refugien en una mena de purisme que queda molt estètic però que no ajuda gens. Aquest secret orgull de saber-se antimediàtic és un desastre per a la literatura catalana. Després que no es queixin que la literatura catalana tingui tan poc pes social. Fins fa quatre dies, l'Albert Sánchez Piñol pràcticament no en volia saber res, dels media. Ara ja veig que s'ha deixat fitxar pel Bassas. Me n'alegro. El Jesús Moncada també era un cas com un cabàs. I el Jaume Cabré. També és veritat que hi ha els Porcel, Monzó, Maria de la Pau i Alzamora que compensen... En fi, potser no estem tan malament en aquest punt.

Un cas extrem: si més no ja no passen coses com ara fa 16 anys amb la mort de Manuel de Pedrolo, la família del qual no va voler que ningú se n'assabentés, si més no fins que no hagués estat enterrat. Però una errada de Pompes Fúnebres, que inicialment va posar el seu nom en la llista de morts del dia que envia als mitjans de comunicació i que després va fer-hi una correcció que consistia a retirar el seu nom, va fer saltar les alarmes. Era mort o no? Des de l'admiració per Pedrolo i com a mitjà informatiu que es deu als seus lectors, la majoria dels quals segur que també eren lectors de Pedrolo, a l'*Avui* no ens podíem quedar amb els braços creuats. Al cap d'una estona em vaig trobar amb en Joaquim Carbó, amic seu, davant del portal de l'edifici on vivia Pedrolo, al carrer de Calvet, trucant al timbre. No hi havia

ningú. Ens vam dividir la feina: en Carbó va decidir anar a l'Hospital Clínic, a veure què en sabien, i jo vaig marxar a Sancho d'Ávila. Allí em vaig trobar amb la Rosa M. Piñol, periodista de *La Vanguardia*. Vam agafar el director d'aquella casa de morts, que ens començava a semblar una casa de bojós, i el vam posar entre l'espasa i la paret: vostè no pot dir res, d'acord, però nosaltres farem una afirmació i si vostè no la nega, vol dir que l'afirmació és certa. Així, contra la voluntat de la família però amb vocació de servei al país, vam tenir la confirmació de la mort de Pedrolo. No crec que avui hi hagi cap escriptor tan fatigat amb el país com per voler morir en l'anonimat més absolut. Per a bé i per a mal, Catalunya s'ha normalitzat, però també és veritat que aquesta normalització no ha suposat la plenitud que Pedrolo i molts altres esperàvem, tant en el terreny literari que avui ens ocupa com en el polític. I una prova és que la memòria i l'obra del mateix Pedrolo ha quedat relegada a un discret i injust raconet.

Frankfurt: no podria acabar sense fer un esment a l'ítem informatiu literari que més pàgines i minuts ha ocupat als media els últims tres anys: la cultura catalana com a convidada d'honor a la Fira del Llibre de Frankfurt 2007. Què es pot dir a aquestes alçades? Jo crec que per no parlar clar des d'un principi des del poder i dir que, per justícia històrica, era l'hora de la literatura catalana, s'ha acabat generant confusionisme i malestar per totes bandes. Seria ridícul que, en el context de tot el que hem explicat fins ara, de l'episodi de Frankfurt en sortís la imatge pública, hàbilment difosa pels diaris estatals –*El País*, *El Mundo*...– que els escriptors en llengua castellana estan marginats a Catalunya! Si aquesta és la conclusió que en treu una part important del públic català, hi haurem fet un trist negoci.

La televisió i la preservació del patrimoni literari

MARINA ESPASA

BTV

Serveix d'alguna cosa la televisió? Serveix per fixar o preservar el patrimoni literari, fer-lo més visible? En principi, sembla evident que sí, almenys pel que fa al concepte de «visibilitat». És evident que si tal o tal escriptor «surte per la tele» (i perdonin el col·loquialisme), almenys durant l'estona que hi surt, aquest escriptor es fa «visible». Això és poc més que una obvietat, però a mi m'agradaria pensar que, després de 5 anys d'existència, setmana rere setmana, del programa «Saló de lectura» a Barcelona Televisió, la literatura s'ha fet visible almenys de tres maneres: la primera, el fet de veure un escriptor parlar, pensar i gesticular serveix per fixar en la memòria o en la retina dels espectadors una imatge, en lloc de l'habitual visió d'un nom inscrit en el lloc d'un llibre, i que puguin dir «El Sánchez Piñol? Ah, sí, el noi de les camises de quadres»; la segona, i això és fàcilment demostrable, el nombre de llibres venuts o llegits a partir de les recomanacions del programa és una altra manera, i ben bona, de visibilitzar la literatura. I la tercera, tot i que no ens agradi recordar-ho, una de les funcions més importants que ha tingut el programa és la d'arxivar entrevistes a escriptors que, malauradament, han mort posteriorment a haver vingut al programa i dels quals queden enregistrades llargues converses.

I ara, si m'ho permeten, faré una mica d'història del «Saló de lectura»...

Quan, a l'octubre de 2001, BTV, la cadena municipal de Barcelona, va decidir engegar un programa de llibres, poca gent (ni els seus

propis responsables) devia pensar que avui, a l'octubre de 2006, és a dir, cinc anys després, el mateix programa encara existiria, es continuaria emetent el mateix dia, pràcticament a la mateixa hora, amb només una diferència, i no poc important, sobretot per qui els està parlant, és a dir, jo mateixa, i és que n'hauria canviat precisament allò que li va donar més personalitat: el seu director i presentador, Emilio Manzano. La seva marxa a l'Institut Ramon Llull, del qual va ser nomenat director l'abril de 2006, em va convertir a mi en la nova directora i presentadora, cosa que m'ha aportat grans satisfaccions i no pocs maldecaps.

Tornem a tirar enrere, però. Aquell octubre de 2001 jo encara no formava part de l'equip del programa. De fet, no vaig integrar-m'hi fins un any més tard, el setembre de 2002, com a assistent de direcció. La meva feina principal era l'elaboració dels reportatges externs que s'emeten al final de l'entrevista, a més d'una infinitud de petites coses que, donada la migradesa de recursos, tant econòmics com humans, s'acumulaven setmana rere setmana: atendre les trucades i els *mails* dels espectadors, buscar convidats, buscar escenes de pel·lícules amb llibres, pensar frases per tancar el programa, etc. Una de les claus del programa residia en un cert «amateurisme», entès en el seu significat més literal, d'amor per les coses.

El fet que la cadena donés la confiança al programa, no el canviés de dia d'emissió ni d'horari (excepte durant un breu període de temps), i no pressionés excessivament en termes d'audiència, ens va permetre provar moltes coses, fer experiments de format i de propostes, alguns dels quals van funcionar, i molt, i d'altres poc, o gens. Analitzant-los un per un potser trobarem la clau del que ens hem preguntat en començar, és a dir, si la televisió és útil per fixar el patrimoni literari.

Però comencem pel començament. Ja ho hem dit, el 10 d'octubre de 2001 començava a emetre's un programa d'una hora i mitja de durada. Una hora i mitja, en televisió, és moltíssim temps. No hi ha molts programes, i ja no diguem culturals, que tinguin aquesta dura-

da. En qualsevol cas, els responsables del programa –que en aquell moment eren l'Emilio Manzano, com a director, ajudat per un grup de crítics literaris, amb Julià Guillamon al capdavant, i la gent de la cadena a qui es va encomanar el programa, Anna Esteve– van prendre una decisió radical: tenim una hora i mitja? Doncs una hora d'entrevista, i mitja de crítica. I tal dit, tal fet.

El presentador s'enfrontava a un convidat (el primer va ser Javier Cercas, convertit ja en un petit fenomen amb els seus *Soldados de Salamina*) durant 55 minuts, asseguts cadascun en una cadira robada dels informatius, la tauleta de la recepció al mig, i dos gots d'aigua. L'important d'aquesta decisió és que respecta el ritme de la lectura, i no intenta sotmetre'l al de la televisió. Aquesta, i no cap altra, és la clau de l'èxit del programa.

Fos com fos, les entrevistes es van constituir de seguida en l'autèntica targeta de presentació i «pedra de toc» del programa. La seva extrema durada, cinquanta minuts (actualment són uns quaranta), el criteri estrictament periodístic a l'hora de seleccionar els entrevistats –en aquest sentit, la novetat editorial o la relació més que estreta amb un tema d'actualitat sempre han estat condició *sine qua non* per a l'elecció del convidat– i el to de conversa que li donà el presentador, defugint polèmiques absurdes, són algunes de les claus.

Després de l'entrevista –i no per un caprici sinó per un motiu estrictament tècnic, i que és que, quan un programa és en directe, es necessiten uns minuts per fer sortir el convidat, fer entrar els qui han d'intervenir a la segona part i col·locar-los els micròfons– es va fer obvi que s'havia d'inserir el que, en llenguatge televisiu, es diu una «peça», que no és res més que un petit reportatge preenregistrat d'uns cinc minuts de durada. Una vegada més, una necessitat tècnica és el que provoca l'aparició d'elements que poden semblar preconcebuts, i que no ho són en absolut.

Així, la primera solució que es va trobar va ser la del «Llibre de capçalera». La idea (que es va fer des d'octubre de 2001 fins a juny

de 2003) era molt senzilla, i permetia a l'espectador conèixer els gustos literaris de personatges coneguts (principalment, actors, actrius, pintors, arquitectes, esportistes...) i, no menys important, entrar a casa seva, en molts casos. El personatge en qüestió es «deixava anar», pel fet d'estar parlant d'una cosa que estimava, i l'espectador agraiïa aquesta mica de «voyeurisme». Un cop es va esgotar la fórmula (o es van esgotar els famosos «interessants»), vam decidir passar al reportatge «pur i dur»: permet tractar llibres que potser no donarien per tota una entrevista, o autors que no eren a Barcelona en dimecres, o coses més perifèriques al llibre estrictament dit, com ara biblioteques privades, artistes plàstics que fessin alguna cosa relacionada amb llibres, obres de teatre basades en obres literàries, o esdeveniments al voltant del llibre: Sant Jordi, el Saló del llibre, el Saló del còmic... Finalment, cal no oblidar els clips musicals homenatges a figures com la Pantera Rosa, Tintin o el rei Babar.

I després d'aquestes, han vingut noves seccions, com les «miniatures», o representacions de llibres clàssics mitjançant objectes i la lectura d'un fragment, la «Filosofia de saló» a càrrec de Xavier Rubert de Ventós, una píndola filosòfica de cinc minuts amb la força, la precisió i la lucidesa del filòsof per excel·lència o, darrerament, la «Biblioteca del s. XX d'Andrés Ehrenhaus», a càrrec del col·laborador habitual del programa, que aporta irreverència i humor a un més que rigorós repàs als clàssics del s. XX. Les aportacions finals del professor Tornasol, amb els seus «Consells per a l'ànima», acostumaven a donar un toc final d'originalitat difícil de repetir.

Biblioteques i llibreries també han tingut el seu racó al Saló. Les Biblioteques –a través del Consorci de la Diputació de Barcelona, un més que generós patrocinador del programa– han servit d'aparador d'activitats per a adults i nens, de marc per a una secció d'etimologia (a càrrec del professor José Enrique Gargallo) i, sobretot, per donar visibilitat a un altre tipus de lector, molt nombrós, que és el que s'apropa cada dia a la biblioteca del seu barri o poble per consultar

Internet, endur-se llibres o pel·lícules en préstec o llegir la premsa. Les llibreries van ser una iniciativa del programa, per alternar setmanalment amb les biblioteques, i van permetre l'aparició de la figura del llibreter, una altra figura importantíssima en la cadena de transmissió que va des de l'autor fins al lector. Començant per les quatre llibreries emblemàtiques de la ciutat de Barcelona –Laie, Documenta, La Central i Casa del Llibre–, vam acabar ampliant-ho una mica a llibreries més especialitzades –Pròleg, Kowasa, Petit Príncep...–, i vam acabar-ho descartant, no perquè no funcionés, sinó per tal d'aportar més novetats al programa.

Els concursos han estat una altra «marca de la casa»: no solament han servit per fidelitzar el públic o per crear empatia, sinó també com a excusa per idear noves maneres de visualitzar la literatura, que no deixa de ser l'objectiu prioritari del programa. En aquest sentit, el concurs de la panera de Nadal, en què els espectadors havien de triar quin personatge literari volien convidar pel dinar de Nadal i quin menú li farien, va generar un autèntic allau de «receptes literàries», dignes d'inaugurar tot un gènere!

Els col·laboradors de la segona part van ser una altra de les potes on s'ha aguantat sempre el programa. Van començar sent només quatre –n'apareixia un cada setmana– i van anar creixent en nombre –ara en són una dotzena–, i presentant-se en parella, trio o, fins i tot en alguna ocasió especial, en quartet. Algun s'ha convertit en fix, i alguna parella s'ha convertit en emblemàtica; bàsicament, però, el que han aportat ha estat passió encomanadissa per la lectura, sense oblidar el rigor ni la professionalitat.

I es podrien continuar enumerant elements, seccions i detalls que han ajudat a configurar la personalitat, es pot dir que única, del programa, des de l'escena de pel·lícula inicial –que sempre ha de contenir un llibre– fins a la frase final, o els crèdits amb la gent que hi treballa, que contenen la imatge d'un lector, potser com a última mostra del que s'ha intentat explicar al llarg de tot el programa, i de

tota aquesta exposició: el programa està fet per lectors, i adreçat a lectors. Des de sempre, els lectors han parlat entre ells amb passió dels llibres que els agraden, i això, i res més que això, és el que ha fet, i esperem que pugui continuar fent durant molts anys, el Saló de lectura. Moltes gràcies.