

La imatge que ens fa

Roland Barthes va escriure *La càmera lúcida* el 1980, just després de la mort de la seva mare. Al llibre, l'autor reflexiona de forma estranyament íntima sobre la naturalesa i la condició de la fotografia. I ho fa a partir d'una única fotografia que recupera dels vells àlbums familiars i que paradoxalment l'espectador no aconseguirà veure mai. Es tracta de la imatge de la seva mare; una imatge que, segons ell, mostra la seva figura tal com ell la recorda, convertint la imatge en un record viu.

Dins d'aquest marc reflexiu, Barthes descriu la fotografia com un reflex del món real, una emanació del referent, un cordó umbilical que uneix el cos de la cosa fotografiada a la nostra mirada. "Un dia", assegura, "vaig rebre una foto meua, de la qual m'era impossible recordar on havia estat presa. I tanmateix, pel fet de tractar-se d'una fotografia, jo no podia negar que havia estat allí (encara que no sabés on). Cap escrit pot proporcionar-me aquesta certesa. La fotografia no inventa res, és un certificat de presència".

Aquest discurs inaugura el punt de partida d'una nova forma de representar la realitat. A diferència del que passava amb la pintura, a la fotografia analògica se li pressuposa l'heroica capacitat d'aconseguir una representació fidel del món que l'envolta i al qual contribueix a representar (*re-presentar*, tornar a presentar). El que passa davant la càmera, doncs, és la veritat.

Podem, confiar, però, en la fotografia com una dada objectiva? Ens permet la imatge, tal com assegura Barthes, accedir al passat? És la fotografia la presència d'una absència? No resulta fàcil, a la llum dels estudis sobre les representacions visuals, estar d'acord amb aquests posicionaments.

Walter Benjamin ho expressa així: "L'home ha estat creat a imatge i semblança de Déu i cap màquina humana podrà fixar la imatge divina". Per la seva banda, Didi-Huberman parla del doble règim de la imatge fotogràfica. Per una banda és cert que la fotografia duu dins seu una relació directa entre el que hi apareix i el seu referent en la realitat. És cert que una imatge fotogràfica pot aportar informacions valuoses per a la reconstrucció de la quotidianitat de cultures passades. Com eren les seves cases? Quina roba portaven? Què menjaven? Quines eines usaven al camp? El valor de les imatges com a testimoni per a la història és evident.

A aquest component immediat, Didi-Huberman n'hi afegeix un de més complex: la imatge és també una construcció cultural. De la infinitud d'elements, moments, situacions i emplaçaments objectivament fotografiables, de l'inesgotable ventall de possibilitats que poden capturar-se amb una càmera filmica, els grups humans, organitzats en societat,

Joana Soto
ANTROPÒLOGA

Editora de Pagès Editors. Doctora per la UdL i llicenciada en Antropologia i Comunicació Audiovisual per la UAB.

tan sols en fotografiem un aspecte ben reduït: allò que, segons Bourdieu, està socialment predefinit. Així, la fotografia no queda subjecta a l'atzar de la fantasia individual, sinó que se subordina a la pràctica col·lectiva i expressa, a banda de les intencions explícites de qui l'ha presa, els esquemes de percepció, de pensament i d'apreciació comú de tot un grup. Per tant, si la fotografia involucra valors no només estètics, sinó també ètics i culturals, el seu interès no està tant en si mateixa, sinó en el que ella diu i en el que ella és per a algú o per als altres.

El gir epistemològic és clar. La imatge deixa de ser aquell reflex del món real que ens transportava, a través dels temps i de forma inalterable, a una realitat passada i, sobretot, sense modificar, per convertir-se en un producte cultural creat per l'ésser humà.

"La fotografia", assegura Joan Fontcuberta, "pertany a l'àmbit de la ficció molt més que al de les evidències". És prou conegut que, amb els seus treballs, el fotògraf va jugar a posar en evidència el fals poder de veritat de la imatge. El 1997, va realitzar el projecte *Sputnik o el cosmonauta fantasma*. La iniciativa versava sobre l'experiència d'un suposat astronauta rus que també hauria anat a la lluna, juntament amb l'expedició americana, però que hauria estat esborrat dels documents oficials. Tota l'obra, però, no era més que una invenció de Fontcuberta, el qual va utilitzar el seu nom en rus (Ivan Istotxnikov) i va donar el rostre a aquesta història. Segons Susan Sontag, també les primeres imatges de guerra són el resultat de trucatges que volien mostrar una realitat encara més real. A Crimea, per exemple, els fotògrafs comptaven amb contingents de soldats vius que posaven davant la càmera per interpretar la mort.

També el director cinematogràfic Robert Flaherty, en una de les fotografies preses a *Nanook of the North* (1921), substitueix deliberadament l'escopeta de caça de l'esquimal per una llança tradicional, amb la voluntat de recrear el context cultural fotografiat d'acord amb una visió occidental. Nanook, un esquimal caçador i pescador de l'Àrtic canadenc, representa en la pel·lícula el paper del bon salvatge, l'indígena que no ha estat colonitzat per la cultura occidental. El film no mostra la vida dels esquimals tal com són, sinó més aviat tal com ell la imaginava, reflectint un mode de vida diferent, basat en una concepció invertida del concepte d'home civilitzat. És una posada en escena per fer que la realitat s'adeqüi a allò que el públic en pensa. Aquesta pel·lícula, per tant, no parla tant de la vida dels esquimals, sinó de la visió que Occident té del món "no civilitzat". El que mostra la imatge és també una opinió fotogràfica. ➡➡

Beneïda memòria

La memòria col·lectiva és un procés que mai no s'atura i que sempre està sotmesa als interessos polítics, econòmics i culturals, tant personals com col·lectius, dels que es disputen l'hegemonia en cada moment. Un *work in progress* perpetu. Si quan mirem al passat hem de lamentar haver perdut la immensa majoria de la documentació que s'havia creat arreu del món –ja siguin biblioteques o arxius, manuscrits originals o llegats particulars– la mescla d'internet, les xarxes socials i els dispositius digitals són un engranatge brutal de generar continguts. S'acumulen als nostres mòbils i ordinadors, en emmagatzematges externs i també al núvol, en serveis que presten companyies com Google, Apple o Microsoft. Cada vegada creem i compartim més vídeos, textos i fotos amb continguts absurds, inútils i banals; i alhora se'ns fa més difícil desempallegar-nos-en. Entre tanta ferralla, destriar les peces d'orfebreria intel·lectual que val la pena conservar és un exercici cada vegada més complicat, gairebé exhaust. Una vegada els tenim, conservar els papers heretats del passat tampoc no és senzill, com reflexiona Glòria Vilella, encarregada de l'arxiu de Lleida.

El filòsof Garcia del Muro adverteix, a *Goodbye veritat* (Pagès), que en l'era de la postmodernitat correm el perill que s'imposi la postveritat: un relat fals absolutament deslligat dels fets, un que respongui als interessos d'un poder despòtic que no té cap intenció a respectar el debat democràtic. Joana Soto explica que la mirada fotogràfica mai no és innocent, que crea identitats i necessita, sempre, de les persones per reproduir-se. La identitat i la memòria són, al mateix temps, siameses. Comparteixen òrgans vitals, s'alimenten i s'intoxiquen mútuament, són absolutament dependents una de l'altra. Ningú pot garantir que passarà amb tot el material que estem generant avui en dia, només podem assegurar, perquè està demostrat, que el paper pot aguantar el pas dels segles.

Salvar els testimonis solvents de la història és un deure col·lectiu, i com més en sobreviuen més completa serà la memòria, més complexa serà la identitat, més fonts tindrem per fugir del relat únic i contradir les bestieses de la postveritat. Només hem de procurar, com si fos gaire fàcil, no ofegar-nos entre l'excés i la desídia. La necessitat del saber és el refugi de la raó. ■

Edita Diari Segre SLU **President** Robert Serentill Utgés **Director Executiu** Juan Cal **Director de Redacció** Santiago Costa **Subdirectora** Glòria Farré **Consell de Redacció** R. Banyeres, J. Barrull Castellví, C. Díaz, T. Martínez. **En aquest número** Joana Soto, Glòria Vilella, Paula Artés, Lorenzo Planas, Eduard Roure, Marta Planes i Alice Tapiol Breeze. **Disseny** Miquel Àngel Poch **Impressió** Lerigraf, C. Premsa, 2 – Alcoletge **DL** L-1771-2015 **Periodicitat** mensual.



Guixeta. Roba de treball d'un tinent de la Benemerita.

Paula Artés

ARXIU HISTÒRIA | MEMÒRIA | IDENTITATS

Constructora d'identitats socials

Deia sovint l'enyorat Quim Capdevila que el ritual és una de les forces simbòliques més eficaces a l'hora de crear identitats o identificacions socials. I és que la fotografia converteix la individualitat en una categoria general, difonent identitats socials i col·lectives fortament estructurades. Des del seu naixement i atesa la capacitat ritualitzadora, la fotografia ha servit per institucionalitzar identitats socials: la juvenil, la de gènere i la religiosa, entre altres identitats col·lectives, que han estat construïdes, en gran mesura, gràcies a la imatge i a la seva difusió, de forma paral·lela al creixement de la publicitat.

És en aquest sentit que podem preguntar-nos: com es representa cada cultura? Què és el que ensenya? I què amaga? Amb quins objectius ho fa? Què se silencien rere les representacions visuals que la descriuen? Per què són així les imatges pertanyents a una cultura determinada? Per què no són d'una altra manera? Què les influeix? Què les determina?

A nivell històric, la burgesia és el primer col·lectiu a usar la fotografia com a eina d'institucionalització i de difusió de la seva identitat grupal. El seu descobriment, a principis del segle XIX, s'emmarca en un context d'especial convulsió i en una nova fase de la història de l'Europa occidental. L'estabilitat del món feudal, basat en una rígida divisió estamental, centrada en la terra i en l'autoritat del vassallatge, es descompon sota els efectes del nou mode de producció capitalista, que neix quan una burgesia, cada cop més rica i influent, reclama el seu espai social i els seus privilegis.

Amb el capitalisme, arriba també l'aparició d'una nova societat industrial que basarà la seva raó de ser en la fantasia del progrés, el diner i la tecnologia. La fotografia es convertirà en un producte que, de forma paral·lela a l'evolució dels fenòmens sociohistòrics, anirà adaptant els seus usos a les necessitats d'aquelles classes socials que així ho requereixin. D'un instrument destinat a les elits culturals, econòmiques i socials de la França de principis del segle XIX, la fotografia passarà a convertir-se en un mitjà de comunicació de masses, no sense abans haver servit com a eina de representació i legitimació de la nova burgesia emergent, gràcies a la capacitat institucionalitzadora de la fotografia.

El 1939, l'Acadèmica de les Ciències de París acull la primera presentació pública d'aquell invent revolucionari, reunint sota el mateix sostre la flor i la nata de la societat. Aquest públic resumeix el primer i principal destí d'aquell nou aparell. Es tracta de l'elit artística i científica del París de principis del segle XIX, opulent, adinerada i burgesa, que es convertirà en la primera classe social a consumir el nou descobriment.

Aquest privilegi genera un canvi de model i permet que els quadres pictòrics que, fins ara, havia utilitzat l'aristocràcia i la noblesa com a forma d'autoafirmació de la seva posició social, siguin substituïts pel retrat fotogràfic; un producte cada cop més econòmic d'aconseguir i més senzill d'elaborar.

És un nou descobriment que permet reduir considerablement el preu del seu competidor pictòric (els quadres), facilitant així la tasca de producció i generant un producte que satisfà les necessitats del moment i dels seus consumidors. Aquesta nova classe social emergent, moderna i encara molt minoritària pot emular les actituds d'aquells que fins ara s'havien assentat en el poder, legitimant i expressant, d'aquesta manera, la nova situació social que la defineix. La fotografia ofereix l'oportunitat de recrear simbòlicament el seu ascens. Amb la il·lustració fotogràfica —que els ofereix la possibilitat de mostrar la seva nova posició social—, la burgesia imita, de forma impecable, els manierismes dels retrats aristocràtics pintats durant el segle XVIII, emulant així el seu prestigi i simbolitzant la consecució d'un poder posseït. La producció de retrats, doncs, és al mateix temps la producció de significats.

I així, la imatge fotogràfica va convertint-se, a poc a poc, en un element indispensable per a la construcció de les identitats socials. La força de la publicitat, el cinema, la televisió i ara, més que mai, les xarxes socials permet que les imatges sobre els grups socials s'expandeixin i prenguin una dimensió sense mesura. Aquesta constant irradiació d'imaginari és un element clau en el procés de construcció d'identitats i imaginari socials. Per tant, allò que ens ve al cap quan pensem, per exemple, en col·lectius de persones migrades, dones o joves té molt a veure amb quin diàleg previ hem establert amb les seves representacions visuals. ■

La fragilitat de la memòria

JAUME BARRULL CASTELLVÍ
NARRADOR

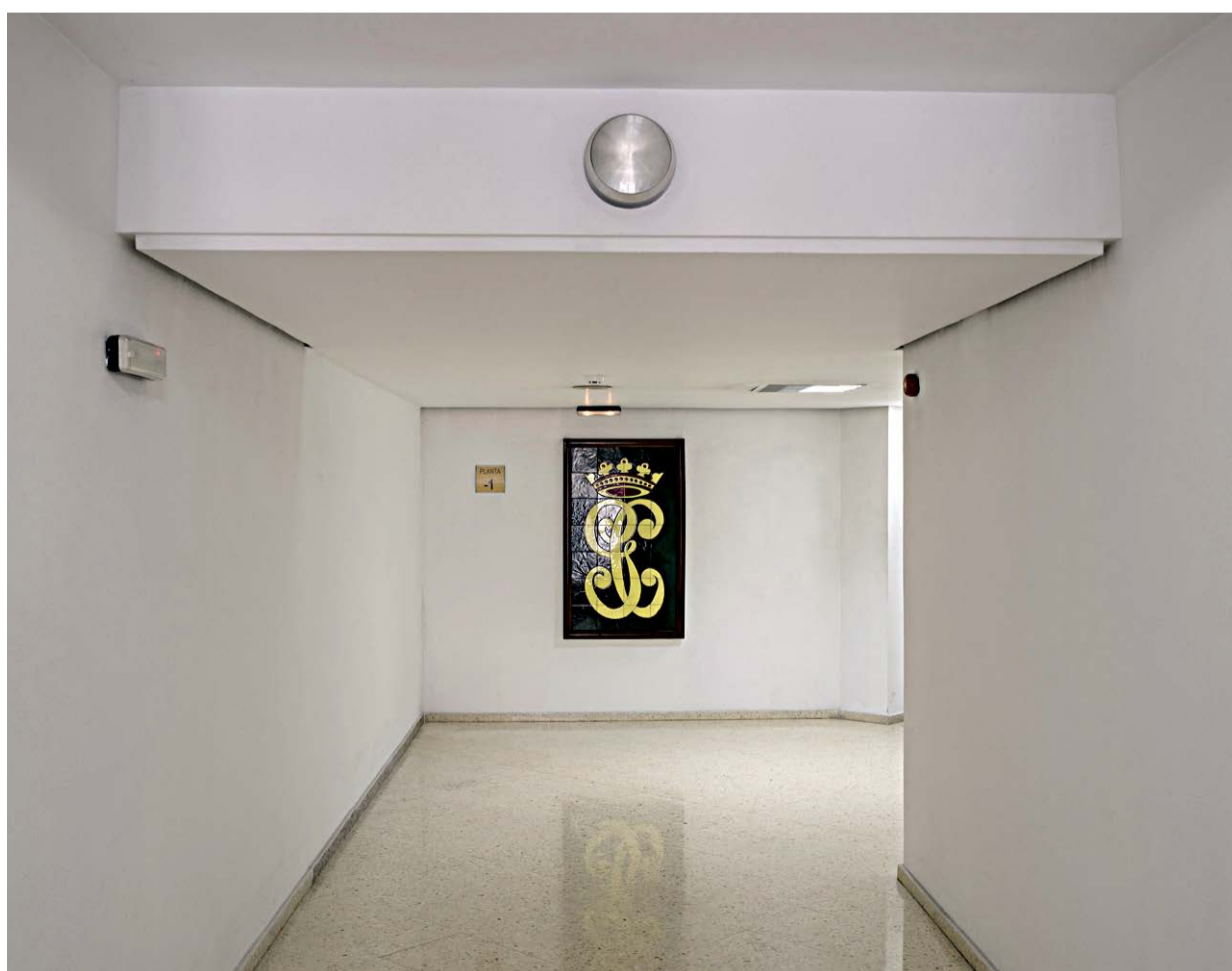
Durant el darrer mandat de Joan Viñas al capdavant de la UdL es va destinar una partida per acollir el llegat familiar de Romà Sol i Carme Torres. Aleshores algunes veus, val a dir que discretament, van fer saber al rector que tenien dubtes: no entenien que la Universitat gastés diners en “aquestes coses”. Especulo, encara que no dec anar gaire equivocat, quan suposo que els qui van criticar la despesa consideraven que era més útil invertir en una recerca científica que no pas fer-ho en l'acumulació d'uns papers de dubtosa utilitat pràctica. Si realment ens ho hem de plantejar en termes de prioritat vital, investigar en una tècnica quirúrgica és més important que un arxiu de llibres, cartes, actes i papers variis. Suposo que sí. Ara bé, contraposar com si fossin incompatibles la memòria humanística del país amb la recerca científica és una trampa. Si tens pocs diners has de mirar molt bé en què els inverteixes, cert, i fer-ho en aquest tipus d'arxius també és important. Si no ho fos, per què la universitat de Chicago tindria cap interès en el llegat del poeta i arquitecte Joan Margarit, per exemple? Finalment l'arxiu el va cedir gratuïtament a la Biblioteca Nacional de Espanya, que també l'hi havia demanat per les seues intencions. Per als sospicços: cap institució catalana no s'hi va interessar mai.

El filòleg i assagista Jordi Amat avisava, en un recent article a *La Vanguardia*, que Barcelona perdia capacitat de lideratge cada vegada que algun llegat significatiu marxava *in eternum* a Madrid. Es preguntava què passaria amb el de l'editorial Anagrama i posava els exemples irrecuperables de Goytisolo, que fa temps que reposen amb els de Margarit. Un altre viatge preocupant és tota la documentació de l'arquitecte Josep Antoni Coderch, que ha fet cap al Reina Sofia. La Generalitat pot argumentar que no tenia, ni podia, pagar el cost de l'herència; la família diu que des de Palau van respondre amb mesos de retard i sense gaire convicció a la necessitat urgent de salvar els documents dels fongs que els amenaçaven. L'Ajuntament de Barcelona va declinar entrar a la polèmica. Ja ens queda lluny l'esperpèntic espectacle que van fer els fills d'Agustí Centelles, venent-se l'herència del pare al millor postor: l'estat, com sempre.

Faltaria a la veritat si diguéssim que tots els nostres

polítics són insensibles al valor que suposa preservar aquests llegats; tampoc erro el tret quan dic, a contracor, que no hi ha una política nacional clara i consensuada capaç de sobreviure als canvis de govern i les típiques parades administratives “fins a nova ordre”, ignorants que la vida continua i el temps perdut és irrecuperable. Es depèn massa de la voluntat de cada polític de torn, i això no fa país, que diria Jordi Pujol. La periodista i crítica d'art Montse Frisach explicava en un article al blog *Fotografia a Catalunya* que arran del cas Centelles es va elaborar el Pla Nacional de Fotografia amb la intenció, entre altres, d'actuar preventivament i evitar més escàndols d'aquesta naturalesa en aquest sector concret. Gràcies a la iniciativa s'havien retingut els arxius Català Roca o Maspons, entre altres. Aquest darrer va cedir el seu material al MNAC “per evitar que acabi als encants”, com si fos un Ràfols Casamada qualsevol. Aquestes excepcions confirmen la regla: no tenim una xarxa de rastreig i tempteig solvent i estable que s'anticipi als drames en tots els camps de les arts i les ciències, dotada d'un pressupost suficient per fer front a la competència bestial de l'estat, que sempre té un xec en blanc a punt per pagar el que faci falta. No hi ha una estratègia a llarg termini que s'asseguri el manteniment de cada llegat salvat, que el difongui i el faci accessible. Que no quedi abandonat en un magatzem ple de pols, vaja.

La societat catalana va demostrar una gran sensibilitat per la memòria històrica en la llarga campanya per recuperar els famosos Papers de Salamanca. Finalment se'n van tornar una bona colla —no tots— i aquí vam tenir la sensació d'haver guanyat una batalla. Una de simbòlica, no ens enganyem, recuperar-los era una qüestió de dignitat nacional. Només voldria que la força i l'interès amb què es va reclamar el retorn d'aquells arxius fos capaç de reconduir-se en un pacte nacional per evitar més fugues. No n'hi ha prou amb mobilitzacions al carrer i articles a la premsa, calen diners i voluntat política. No podem calcular la qualitat de la memòria col·lectiva en funció del número de persones que coneixen i consulten aquests arxius, segurament sempre seran molt pocs els que ho facin. Però un dels barems que es poden fer servir per conèixer l'autoestima d'un poble és, sens dubte, la cura que té d'aquest tipus d'herències. ■



Escut. Passadís en instal·lacions de la Guàrdia Civil.

Paula Artés



Aeroport. Sala de control.

Paula Artés

Llegats com a memòria privada de patrimoni públic. La seva necessitat de preservació i la Política d'Adquisicions de fons i documents de l'Arxiu Històric de Lleida

GLÒRIA VILELLA GARCIA
DIRECTORA DE L'ARXIU HISTÒRIC DE LLEIDA (AHL)

L'Arxiu Històric provincial de Lleida es crea per ordre del Ministeri d'Educació Nacional el 26 de febrer de 1952, inicialment per acollir els protocols notarial de més de 100 anys, la documentació de les Audiències i Jutjats, de la delegació d'Hisenda i d'altres dependències oficials de la província. Posteriorment, el 1981 amb els traspassos de competències de l'Estat a la Generalitat de Catalunya, el departament de Cultura assumeix la gestió de l'Arxiu, que actualment forma part de la Xarxa d'Arxius Comarcals de la Generalitat de Catalunya i s'integra dins el Sistema d'Arxius de Catalunya, essent un dels requisits per formar-ne part el fet de disposar d'un document de Política d'Adquisicions, en el qual s'estableixen els principis rectors de l'ingrés de fons, documents i col·leccions documentals que passin a formar part dels fons propis de l'AHL. I aquesta política d'adquisicions afecta qualsevol forma jurídica d'ingrés, ja sigui d'un fons documental, de documents solts, grups de documents o bé col·leccions, que pot esdevenir sota la forma de compravendes, donacions, dipòsits o comodats, transferència o ingressos ordinaris, cessions temporals, etc. L'element que ho defineix és el fet que es tracti de béns del patrimoni documental o de documents que normativament hagin de for-

mar part dels fons propis d'arxiu, com succeeix amb els ingressos ordinaris, aquells que provenen de les transferències de les administracions públiques, d'àmbit local, comarcal i provincial.

Però a l'AHL també podem ingressar documentació per via extraordinària, és a dir, aquella que no procedeix de l'Administració, no segueix uns terminis determinats ni té periodicitat. Es tracta d'adquisicions pròpies de la política o captació de fons externs a l'arxiu que poden provenir de compres, dipòsits, cessions, donacions o altres fórmules d'ingrés, essent els fons susceptibles d'ingressar de manera extraordinària els d'institucions i associacions, els religiosos, els comercials i d'empreses, els patrimonials, els personals i les col·leccions. Però, per dur-ho a terme, l'Arxiu ha de tenir en compte diferents criteris en el moment de valorar l'ingrés d'un fons, com poden ser la disponibilitat de recursos econòmics i humans que es necessitaran per fer front al seu tractament arxivístic o la capacitat de garantir una correcta conservació. I és sobretot quan parlem de la disponibilitat de recursos econòmics, quan veiem limitada la possible acció de l'AHL per fer front a determinades formes d'ingressar documentació privada, bàsicament les compres, ja que no es disposa de pressupost propi.

Com a arxiu públic, som conscients que cal preservar no només la documentació pública sinó també la privada, ja provingui de particulars, famílies, empreses o entitats de tot tipus, en tant que memòria privada de patrimoni públic. Per dur-ho a terme, es tenen en compte tot un seguit de criteris que aconsellaran o no l'ingrés d'un fons privat a l'Arxiu, entre els quals l'impacte social del conjunt documental, el seu potencial de recerca, l'excepcionalitat del fons en qüestió, els recursos disponibles per a la seva conservació i tractament documental, el complement a la integritat d'un fons, la complementarietat d'un fons amb la realitat de la comarca i la realitat arxivística del nostre arxiu, l'anàlisi del risc en cas de no procedir amb l'adquisició, atenent la situació en què es troba un fons, un risc que pot anar des del mal estat de conservació fins al perill de la seva disgregació perquè és objecte potencial de venda, etc. Amb relació a aquest darrer punt, cal evitar també entrar en el mercadeig dels documents, com ha succeït en el passat, amb la documentació del fotoperiodista Agustí Centelles, per exemple, i més recentment, amb el fons de l'arquitecte Josep Antoni Coderch.

Cal tenir present que conservar la documentació comporta uns costos que no sempre l'Administració està en disposició d'assumir, però podeu estar segurs que un Arxiu públic sempre farà els possibles perquè els fons documentals que custodia estiguin tractats adequadament per fer-los accessibles a tots els usuaris. Així, a l'AHL esmercem gairebé tots els esforços perquè la documentació estigui descrita convenientment i l'anem digitalitzant en la mesura de les nostres possibilitats tècniques i humanes perquè sigui accessible a través de l'aplicatiu *Arxius en Línia* que podeu trobar a la pàgina web del nostre Arxiu: http://xac.gencat.cat/ca/llista_arxius_comarcals/segria/. ■



Aeroport del Prat. Sistema d'Automatització de Tractament d'Equipatge (SATE).



Paula Artés

(Molins de Rei, 1996)

VIU I TREBALLA A LLEIDA

Des de la part alta del patíbul

Paula Artés utilitza la fotografia com a excusa per plantejar qüestions sobre els límits de les institucions, els sistemes de control que condicionen la vida diària de la població, i les relacions de poder. Actes que exerceix de manera molt commensurada a mig camí del fotodocumental i la investigació, que té l'objectiu d'estudiar i establir els límits d'aquests mateixos elements, a partir de diferents estratègies com la invisibilitat dels espais i dispositius de control, els sistemes de seguretat, ja siguin públics o privats, i reflexionar i visibilitzar el que no acostumem a veure, o que poques persones hi tenen accés. Per això, i a través de l'àmbit social, polític i econòmic, Artés analitza la invisibilitat com a estratègia per explorar les paradoxes dels espais de control ocults, i com subvertir, desarmar i qüestionar la seva veracitat.

En aquest sentit, *Forces i Cossos* (2018) és l'últim treball de recerca que tracta la invisibilitat de la Guàrdia Civil a Catalunya, en què l'artista mostra des d'on ens controlen i no hi tenim accés. La Guàrdia Civil és un cos policial que a Catalunya sabem que existeix però mai veiem, no se sap que segueixen operant a Catalunya. Tampoc sabem quina és la seva funció. Per això Artés parla de la invisibilitat com a control, quan aquests cossos de seguretat són invisibles és quan són operatius; són invisibles per tenir el control. Un treball de llarg recorregut que l'ha portat a visitar tots aquests llocs inaccessibles per a la resta de població, accedint-hi i qüestionar-los, per així posteriorment objectar de manera col·lectiva.

Amb aquest projecte ha estat seleccionada a Descobriments Photoespaña, Encontro Artistas Novos, SCAN Photobooks, Photogenic Festival, Unseen Dummy Award d'Amsterdam i FIFTijuna de Mèxic, i amb altres projectes a la Sala d'Art Jove i Viphoto. Aquestes últimes setmanes l'artista ha llançat un micromecenatge a Verkami per fer real l'edició del llibre.

Més que unes memòries

Michael Chabon
Moonglow
Harper, 430 p.

MARTA PLANES

Elipsat per noms de gegants com Jonathan Franzen, Jeffrey Eugenides o David Foster Wallace, Michael Chabon ha construït una sòlida carrera literària que es va iniciar el 1988 amb *Los misterios de Pittsburgh* (Círculo de Lectores), basada en una esplèndida incontinència narrativa i un alegre trànsit entre les fronteres dels gèneres canònics. Heterodox i original com pocs, Chabon és, sobretot, un excel·lent contador d'històries, guanyador del premi Pulitzer amb *Las asombrosas aventuras de Kavalier y Clay* (Mondadori, 2001). *Moonglow* (Catedral, 2018) el confirma com un narrador d'imaginació prolífica i inventiva desfermada.

L'autor ho adverteix a la primera pàgina: "A la hora de preparar estas memorias he sido fiel a los hechos salvo cuando los hechos se negaban a concordar con la memoria, con el propósito de la narración o con la verdad tal como yo prefiero entenderla".

L'acció de *Moonglow* se situa quan el narrador, que es diu igual que l'autor, vetlla el seu avi malalt de càncer. A través de les seves converses, gairebé sempre monòlegs del malalt, el narrador reconstrueix la història de la família.

Però Chabon, un autor amb una veu narrativa tan característica com fidel a ella mateixa, s'allibera de seguida de la tirania de la trama: no hi ha plantejament ni nus, i el desenllaç està anunciat des de les primeres pàgines. Això no vol dir que el llibre manqui d'estructura, sinó que aquesta està determinada per la lògica de la memòria caòtica,

capritxosa, selectiva... Així, episodis crucials per a la vida de la família, com per exemple la revelació de l'autèntica identitat de l'àvia, s'expliquen en poques línies mentre que d'altres d'anecdòtiques com la captura d'un cocodril que s'ha menjat la mascota d'una veïna ocupen pàgines i més pàgines. Són aquestes històries aparentment banals, però, les que ens permeten conèixer l'avi (un personatge que no té cap altre nom que aquest, l'avi) del narrador. Un autor de tarannà convencional hauria caigut en la temptació de convertir el gran descobriment familiar en l'epicentre de la trama, mentre que Chabon imita l'autèntic funcionament de la ment humana, que de vegades recorda amb detalls insòlits fets sense importància i passa de puntetes sobre els que resulten desagradables o dolorosos.

L'autor repta el lector perquè transiti entre la frontera de la realitat i la ficció i reflexioni sobre el fet narratiu: el narrador de *Moonglow* es diu Michael Chabon i a la primera pàgina ens ha advertit que es disposa a treballar en unes memòries. A *Telegraph avenue* (Mondadori, 2013), la botiga de discos que regenten els protagonistes se situa al mateix carrer on viu realment Chabon. A *Chicos prodigiosos* (Anagrama, 1997), el protagonista intenta escriure una novel·la titulada, sí, *Chicos prodigiosos*. ¿Però, realment, això és important? ¿Que l'autor vesteixi la ficció amb l'estructura d'un esment, afecta d'alguna manera allò que ens explica? Gaudim de l'abassegadora imaginació de Chabon i no dediquem més temps del necessari a pensar si el seu avi va lluitar a la Segona Guerra Mundial o va passar per la presó. *Moonglow* té el mateix valor literari tant si l'autor va vetllar el seu avi mentre es moria com si no el va conèixer mai. No oblidem que un novel·lista és un fabulador, un venedor de fum, un encantador de serps. I Chabon és un dels bons. ■

Detalls. Banderes i figures a la 'Sala de Banderas', espai de recepcions oficials al quarter de Travessera, a Barcelona.



Als afores del paradís

Josep Maria Esquirol
La penúltima bondat. Assaig sobre la vida humana
Quaderns Crema, 174 p.

EDUARD ROURE

Contra el no-res

Diu l'escriptor francès Michel Houellebecq en el seu últim llibre (que no he llegit) que el fet d'haver pogut sintetitzar en un comprimit l'hormona de la felicitat, la serotonina, ha esfondrat les bases metafísiques d'Occident. Comença una nova crisi en què la imatge insuportable de les nostres personalitats com a matèries grises sotmeses a un entramat de pures reaccions químiques, modulables amb pastilles, ens ha d'abocar al suïcidi o al retorn consolador de la fe i l'obscurantisme. O això m'ha semblat entendre de les ressenyes que se n'han publicat fins ara. Res de nou sota la capa justificadora del nou nihilisme. Però en aquest context més aviat descoratjador, cal afigurar-se que llibres tan lluminosos, profunds i càlids com *La penúltima bondat* poden servir com a rèplica revulsiva a l'abraçada del no-res.

De fet, el filòsof Josep Maria Esquirol ja va aconseguir l'àmbit de l'assaig filosòfic i divulgatiu ara

fa quatre anys, quan la seva obra immediatament anterior a aquesta, *La resistència íntima*, va calar entre la crítica i els lectors amb una relectura suggestiva i persuasiva, des de la visió del pensador, de valors com la proximitat, l'acolliment o la quotidianitat, destinats a bastir l'argumentari per a la represa del "sentit" en la vida humana. Ara, el seu nou lliurament aprofundeix i diversifica aquesta mirada per completar un díptic magnífic sobre la vella problemàtica del "saber viure", i ho fa, com en aquella precursora, esquivant brillantment les trampes dels pamflets de l'autoajuda, a la qual no s'està d'invalidar amb un aparat retòric que poua de les fonts de la millor tradició filosòfica. Aquesta és potser la fita més remarcable dins l'entramat discursiu del llibre: recuperar la filosofia per a l'antiga comesa d'orientar els humans, pivotant sobre dos principis que, massa sovint, s'han presentat irreconciliables: el deute amb el pensament de fons, validat per les referències als filòsofs importants i el diàleg constant amb ells, i el compromís amb les preocupacions senzilles i profundes del viure, on tots ens acabem trobant. Així, l'amenaça de la disgregació del jo ("Podria ser que el consumisme exacerbatiu, el malestar contingut i la violència fossin, si més no en part, símptomes d'aquesta desorientació?") es combat amb les aportacions de Hegel, sant Agustí, el *Zaratustra* de Nietzsche o el sorprenent i inclassificable Alexandre Kojève.

Esquirol, però, és original i pròxim, i se serveix d'aquests referents per consolidar un discurs personal, embellit per un virtuosisme literari que és claredat i mai presumpció indigesta; un discurs el centre d'irradiació del qual és la idea de la vida humana com una vida situada als afores d'un paradís en veritat inexistent. Perquè el paradís és la il·lusió d'on hem sabut destriar el component quimèric, la buidor essencial que ens mataria el desig, un altre concepte clau per entendre la lliçó del llibre. Vivim als afores, moguts per les afecions que ell en diu "primordials", i aquesta és la força que ens fa viure i ens fa humans.

La bondat seria, sens dubte, l'altre concepte clau; no és casual que serveixi per intitular l'obra. Una bondat gratuïta, desinteressada, gairebé com inscrita en l'origen humà, a la qual l'autor s'atreveix a dotar de més profunditat que al Mal i de més autenticitat que a les clàssiques utopies dirigides. Del futur lector depèn desactivar amb plaer la intriga que suscita l'adjectiu penúltima (un altre imperdible) i sentir que, malgrat la transparència potencial, el racionalisme exacerbatiu, el cinisme, Houellebecq i les píndoles perfectes, la bondat que al capdavall ha salvat des de sempre el món del caos serà un beneït i regenerador misteri, i mai es podrà explicar "de la mateixa manera que s'explica per què l'aigua es glaça, o per què la terra gira tan de pressa". ■



La puerta interior

Roberto Calasso

La actualidad innombrable

Anagrama, 173 p.

LORENZO PLANA

Un clarividente análisis de la época actual

Nos estamos cargando la aventura. Baudelaire sí era libre. El último capítulo de este libro es una suerte de homenaje al autor de *Las flores del mal*. En él se hace referencia a un sueño que tuvo el poeta: el colapso de una inmensa torre, un aprendiz de rascacielos... "Experimentaba un sentimiento de impotencia porque no conseguía transmitir la noticia a la gente, a las naciones. Así, debía contentarse con susurrarla a los más inteligentes." Calasso quiere ver en todo esto una premonición. Pues el sueño se hizo real: se trataba de dos torres, las Torres Gemelas. Sobre el contrasentido entre la frágil esperanza y la enrevesada apertura de las pesadillas versa la esencia de este libro. Sus ideas son demasiado verídicas. Reflejan nuestros miedos como un espejo ardiente que nos alcanza hasta las entrañas y no quiere dejarnos en paz. En el fondo, tal vez, ya no podemos soñar en clave como Baudelaire. ¿Dónde está nuestra puerta interior? Probablemente en una ciudad lejana. Se acabó el viaje. Transfiguración del lugar. Ya solo nos queda la blandura diferente del Monumento a las Nereidas. Ese monumento solo tiene sentido si se lo relaciona con Europa. Europa, todavía territorio de esperanza. Por un lado, Goebbels o Himmler; y por el otro, Jünger, Simone Weil, Walter Benjamin o Céline. La Historia se repite. Acaso no podemos salir en busca de una puerta lejana que dé sentido a nuestra angustia. Más bien, hemos de tragarnos esa angustia. Ser turistas de la nada. Calasso sabe bien de qué escribe. No ha estudiado a Kafka y a los dioses en vano. Ya se trate de la "era de la inconsistencia", de la "era de la sociedad experimental", de la llegada del terrorismo de la casualidad, del rebrote universal del sacrificio, de la ceguera de la sociedad secular, el caso es que, cada vez más, las jóvenes generaciones verán cercenadas sus capacidades imaginativas. Una religión sin divinidad, unos juegos sin auténtica recompensa, un amor automático pero vacío... Vivimos en el enigmático siglo XXI, nos vamos quedando adormilados mientras Calasso disfruta de su creatividad en guardia. En este libro que nos ocupa, nuestro escritor hace uso de su trayectoria de muchos años y escancia un análisis brillantísimo sobre nosotros. Nos estamos acostumbrando a no cuestionarnos en lo más cercano. Nos estamos cargando la aventura. Hasta nos estamos cargando el fútbol. Pero tal vez no, tal vez es otro prisma... Algo que no conocíamos. Que nos alerta sobre algo. Algo muy concreto cada vez más chillón. Una nueva moralidad, ¿una nueva moralidad tal vez? Dice el poeta: "Yo seguiré / luchando / por la amistad, como una máquina, / a pesar de que el hombre, / como un animal fabuloso, / siempre muerda su propio límite, / y la melancolía nos deje." ■



Iconografía religiosa. Sala de treball d'investigació del quarter de Travessera de Gràcia de Barcelona, amb una mare-dedéu de decoració.

Totes les cançons parlen sobre mi

ALICE TAPIOL BREEZE
ESCRITORA I GUIONISTA

El xiulet agut i continu que pujava de volum a cada passa que feia per aquell passadís asèptic feia que el batec del seu cor sonés a poc a poc amb més contundència dins el seu pit, fins al punt que, en arribat a la 229, la respiració de la periodista li impedís pronunciar qual-sevol frase de cortesia abans de creuar el llindar de la porta.

–Vols fer el fotut favor d’apagar aquesta màquina del dimoni?

El xoc en veure que la Diva seguia viva no es va transformar en alleujament fins que no va prémer el botó d’apagat i l’electrocardiògraf va deixar de sonar.

Era allí, al seu costat. Tan poca cosa que semblava una nena de deu anys. La seva mirada, calmada, traspassava la periodista pel pit, hipnotitzada per les lleugeres gotes d’aigua que anaven jaient sobre el vidre i s’havien convertit en l’únic so que ara omplia l’habitació.

–Seu, per favor. Només em faltava que es parlés de les meves males maneres.

No va ser fins que no es va asseure a la butaca que la periodista va trobar la força per tornar a agafar aire, conscient de l’esforç que estava fent el seu diafragma per no ennuegar-se en pronunciar les seves primeres paraules.

–No em miris amb aquesta cara, per favor. Ja sé que estic viva, no cal que m’ho recordin a cada segon, no?

La periodista necessitava que la primera frase que sortís dels seus llavis amainés el caràcter de la Diva com fos.

–Sí, és clar. Jo també n’estaria farta, d’aquest soroll, després d’escoltar-lo durant tres dies.

El tintineig de la pluja omplia el buit sonor que a poc a poc es propagava per l’habitació i que semblava estar separant-les a totes dues.

–No vull semblar massa directa, però hi ha massa gent que pregunta per tu.

Absorta pel camí que dibuixava cada gota sobre la finestra, la Diva romania en la mateixa posició que a l’inici de la conversa.

–No sé per qui coi pregunten.

L’esforç amb què la Diva girà el coll atorgava al subtil moviment una elegància que la periodista no va poder deixar d’admirar. La seva cara no era aquella que tants cops havia vist i seguit com una espectadora més. Aquella icònica mirada, aquell posat segur i el somriure que convidava a menjar-se el món s’havien esvaït per deixar lloc a un rostre pràcticament irreconeixible fins i tot per a una experta en l’estrella com ho era ella. En canvi, es trobava davant d’uns ulls que transmetien una feblesa indescriptible i que, tanmateix, desprenien la llum que li mancava a l’espai on es trobaven.

–I tu? Qui ets tu? La dona, la periodista, la xicota o la propietària d’un dúplex de catàleg de mobles?

L’entrevista semblava haver canviat de protagonista sense que cap de les dues en fossin conscients.

–Bé, potser sóc tot això i una mica més, no?

–Doncs potser hauries d’intentar especificar sobre qui estan preguntant.

Perplexa, davant del que no sabia si prendre’s com un atac a les seves aptituds professionals, va restar en silenci.

–Què és el que volen saber de mi? Records que per mi ja

fa temps que han deixat de ser-ho? Allò que ells volen veure ja no hi és.

Una esmorteïda rialla gutural frenà el discurs de la Diva durant una mil·lèsima de segon.

–Però hi era.

La periodista recobrà la seva identitat, intervenint en el soliloqui de la Diva mentre, absorta, feia lliscar les seves mans sobre un mocador fi que penjava de la butaca.

–Si ho diu una periodista de tan renom com tu, m’ho hauré de creure.

–Bé, tota la seva vida està documentada.

–I llavors, què els queda per saber?

–Per què no ha donat senyals de vida durant més de tres dies, per exemple.

L’acusació semblava tenir un efecte més aviat de fàstic que de culpa.

–Hi ha coses que no poden traspasar cap pantalla, oi? Això és el que volen? Allò que encara queda de mi?

–Bé, si m’ho permet, és normal que la gent vulgui saber més sobre una llegenda com vostè.

Amb la mateixa docilitat, la Diva tornà a girar el coll per encarar-se de nou a la finestra, per on ara entrava un tímid raig de sol que anava assecant la pluja que encara hi reposava.

–Sí, totes les cançons parlen sobre mi. És això el que volien saber? Però quin sentit té si no sonen al ritme amb el qual jo les volia ballar?

La mirada de la Diva es va tornar a dirigir directament a la periodista, plena de veritat. Mentrestant, les seves paraules planaven en l’aire i semblava que estiguessin sent lentament absorbides per l’entorn.

Què havia de fer? Contestar amb una resposta semblaria arrogant, mentre que fer una pregunta seria irrespectuós amb l’afirmació que acabava de sentir.

Finalment, l’acció triada per la periodista va portar el seu braç a aproximar-se al llit de la Diva, fent levitar la mà per, progressivament, fregar la carn massa tersa del seu palmell, que reposava sobre els llençols freds. No, cap paraula podia antecedir aquella confessió que desmuntava per complet la fortalesa que la Diva havia construït al voltant de la seva persona. Ni tan sols la periodista estava segura de ser digna d’haver estat testimoni d’aquell moment. Tanmateix, el sentiment que ara creixia en ella vers la figura que tenia al davant s’apropava cada cop més a l’empatia que a aquella admiració que tothom sempre havia sentit.

–No t’ho anotaràs enlloc, això?

La periodista somrigué i simplement segellà els tous dels dits sobre les venes protuberants de la Diva, que admirava amb tranquil·litat el paisatge emmarcat per les cortines blanques.

Trencat el lligam que les unia, la periodista es va posar dempeus, disposada a marxar.

–El silenci fa volar la imaginació, no creus?

La periodista es girà.

–I segurament molts cops seria millor així.

Després d’aquesta sentència va abandonar la 229 juntament amb qualsevol afany de compartir aquell instant amb la resta, convençuda que la Diva se’n sortiria, d’aquesta, i de totes aquelles que poguessin venir i de les quals mai se sabia res. ■

ROBERT CAPA EN COLOR

EXPOSICIÓ
FINS AL 27 DE GENER
DE 2019

#CapaCaixaForum
www.CaixaForum.es

INTERNATIONAL CENTER OF PHOTOGRAPHY

CaixaForum Lleida



Humphrey Bogart i Peter Larre en el rodatge de 'La burla del diable', Ravello, Itàlia, abril de 1953. © Robert Capa/International Center of Photography/Magnum Photos