

paper de vidre

www.paperdevidre.tk

nº29 23 de gener del 2005

PRÒLEG

¿Qué fue del hipertexto? – *Susana Pajares Tosca*

ENTREVISTA

A Robert Coover, escriptor: “Sóc un realista intransigent”

ESCRITS

Gratava - *Ester Andorrà*

250 grams de filosofia pràctica - *Albert Bardés*

Eros – *Teresa Borque*

Teatre Beat – *Joan Josep Camacho*

“Berlín” de Lou Reed – *Pere Ferrando*

Nou consumari català – Gener - Febrer - *Albert Figueras*

Clara (V i VI) – *Alba Garcia*

Soldats de plom – *Àngels Gregori*

Els contes de Poe - *Josep Maria Pinto*

El carro de la compra – *Sr. Polissó*

Deliris i Traces – *Mon Pons*

Palabras – *Núria Riera*

Homenatge a Miquel Bauçà - *Joan Todó*

Honest – *Roger Tudó*

Respir – *Alicia Vich*

En la realitat de sobrecàrrega informativa, el paper de vidre és una guia per orientar a través del coneixement específic propi de cada experiència individual, amb escrits amb claredat d'idees, concreció, imaginació, i desimboltura i alegria expositives.

LLIBRE DE PAPER DE VIDRE

Estem preparant l'edició d'un llibre del "Paper de Vidre" que podreu trobar a les llibreries a partir de finals de març. En el llibre, editat per "Edicions Labreu", hi inclourem les 11 entrevistes que s'han anat realitzat i publicant a la revista des del seu inici, i també inclourem 42 aportacions de col·laboradors de la revista enviades expressament per a ser incloses en el llibre. Aquests 42 textos no seran editats en PDF ni seran penjats a la xarxa. Per a poder llegir-los, caldrà comprar el llibre.

Presentarem el llibre a la festa del 3er aniversari de la revista, que celebrarem el dia 20 d'abril a la Jazz Cava de Terrassa. Us donarem més detalls de tot plegat en el proper número de la revista, que s'editarà el 23 de març, i per al qual ja podeu enviar els vostres escrits.

paperdevidre@hotmail.com

¿QUÉ FUE DEL HIPERTEXTO?¹

Pròleg

per Susana Pajares Tosca

Susana Pajares Tosca és professora del “Department of Digital Aesthetics and Communication” de la Universitat IT de Dinamarca. És llicenciada en Ciències de la Informació i Filologia Hispànica i va elaborar la seva tesi doctoral sobre “Hipertext i Literatura”. És co-fundadora i editora de la primera revista acadèmica sobre jocs d'ordinador, “Gamestudies”, i va treballar a la primera revista literària digital espanyola, “Espéculo”.

El título de este artículo puede parecer un tanto apocalíptico, o indicar que el hipertexto ha desaparecido, lo cual no es cierto en absoluto. Internet, el mayor hipertexto del mundo y la casi encarnación del sueño de la red infinita (Xanadú) de Theodor Nelson, goza de una salud inmejorable, y todo el mundo sabe lo que es un enlace y cómo funciona. Con la extensión de los ordenadores personales a casi todos los hogares (al menos en Europa occidental), la navegación por Internet, navegación hipertextual, es algo tan familiar como el manejo del mando a distancia de la televisión.

En efecto, la forma hipertextual, o el hipertexto como estructura de organización de la información, se ha convertido en algo tan habitual que se ha hecho invisible. Ha dejado de ser interesante especular acerca de los cambios que traerá el hipertexto cuando se imponga, porque ya se ha impuesto. Y más que preocuparnos por el fin de la historia, el fin de la narrativa y la muerte del autor, como los primeros teóricos hipertextuales postulaban a comienzos de los noventa, ahora nos interesa por ejemplo que nuestros alumnos no utilicen la red para copiar sus ensayos sin realizar ningún esfuerzo de investigación. El hipertexto se ha convertido en una estructura transparente, igual que la linear representada por el libro impreso.

Esto está relacionado con la discusión actual acerca de las disciplinas relacionadas con las nuevas tecnologías de la información. Denominaciones como "humanities computing" o "digital aesthetics" (el nombre de mi departamento), se convierten en problemáticas cuando el ordenador ha invadido todos los campos de la vida diaria del ser humano. ¿Tiene sentido hablar de humanities computing cuando ya no hay humanities sin computing? ¿O de estética digital cuando el ordenador interviene en la mayor parte de las áreas creativas que llamamos las artes? Parece que al ser lo digital ubicuo, estas denominaciones quedan vacías de sentido, y surgen nuevas expresiones y campos de investigación más "a la moda": ubiquitous computing, o pervasive computing por ejemplo.

El hipertexto ya no es moderno, y una prueba de ello la tenemos si observamos las investigaciones (en su mayoría desde el campo de la literatura), que se publican incluso muy recientemente, y que todavía se ocupan de temas como si es problemático que una obra literaria hipertextual pueda tener varios finales. Más grave aún, la teoría hipertextual sigue concentrándose en el mismo número reducido de hiperficciones que se publicaron a principios de los noventa (mayormente por la compañía americana Eastgate), de manera que cuatro o cinco hiperficciones han dado lugar a incontables volúmenes de teoría hipertextual, refugio de críticos literarios tratando de adaptarse a los nuevos tiempos. Por favor no me malinterpreten, no quiero decir que estos temas no sean interesantes (yo misma me he ocupado de ellos con frecuencia en el pasado, incluso en mi tesis doctoral), pero sí que son una parte insignificante de la realidad de las obras digitales, de manera que la bibliografía canónica sobre hipertexto se funda sobre una base estrechísima. Y esto, que estuvo justificado en el pasado, parece hoy injustificable cuando la ficción hipertextual no ha llegado a desarrollarse en absoluto como se esperaba.

¹ Aquest text va ser publicat per primera vegada a la web de l'escriptor José Antonio Millán (<http://www.jamillan.com>). L'hem reproduït a “Paper de Vidre” després de sol·licitar-ho a l'autora i al mateix J.A. Millán.

Cabe preguntarse pues qué valdría la pena investigar en mi opinión. Como decía al principio, no pretende este ser un artículo exclusivamente negativo, aunque sí un tanto polémico, quizá para sacudir a todos aquellos que siguen dormidos en los laureles de los mismos temas que han sido tratados hasta la saturación. Y es que aunque las disciplinas científicas avancen despacio, el mundo digital avanza a un ritmo que si bien no podemos aspirar a seguir al milímetro, al menos hemos de intentar no perder de vista si trabajamos en este campo. Se me ocurren varios temas que la teoría hipertextual ha ignorado, y que son muy relevantes en relación al panorama digital actual. Esta es una lista no exhaustiva que pienso utilizar con aquellos alumnos que me vengan a proponer la enésima tesis sobre el concepto de narrativa multilínea:

- bases de datos (la mayoría de la información en la red se almacena y recupera por este medio, cómo se planean, categorías semánticas, consecuencias para la comprensión, etc.).
- multimedia (es increíble que todavía no haya un buen análisis de cómo se conjugan los diferentes lenguajes en los medios digitales).
- time-based media (qué sucede cuando al hipertexto se le añade la dimensión temporal, aplicación de técnicas cinematográficas a otro tipo de productos).
- blogs (miles de personas que normalmente no cuentan con una voz pública están creando una increíble red comunicativa a través de páginas personales interconectadas, que se comentan unas a otras de manera que lo privado, lo que antes sería un diario, se hace público de un modo nunca visto hasta ahora).
- enlaces automáticos (creados por máquinas, que luego cobran gran valor, por ejemplo véase el caso de google, etc.).
- páginas generadas automáticamente y "por partes" (cuáles son sus propiedades semánticas, cómo se diseñan, cómo se reciben desde el punto de vista del lector, etc.).

En resumen, creo sinceramente que el viejo hipertexto ha muerto, si entendemos por "viejo hipertexto" a los problemas teóricos que han dejado de ser interesantes por repetitivos, y porque se ocupan de una parte ínfima y no-representativa del contenido digital. El hipertexto es ya una parte inherente a cómo entendemos la red, por eso quizá haya que moverse en las direcciones en las que ésta se mueve, buscando nuevas avenidas que no estén tan gastadas

"SÓC UN REALISTA INTRANSIGENT"

Entrevista a Robert Coover per Susana Pajares Tosca

traduïda al català per Guillem Miralles
guimipu@hotmail.com

Robert Coover (Iowa, 1932), escriptor. Ha publicat quinze llibres, alguns dels quals estan traduïts al català i publicats a *Quaderns Crema* i a Ed. 62, mentre que els traduïts a l'espanyol estan editats a Ed. Anagrama. La seva prosa innovadora va causar una revolució literària a finals dels setanta quan van aparèixer els seus primers llibres. És característic el seu ús del llenguatge i la reinterpretació de mites i llegendes populars. També és conegut per la seva relació amb l'hipertext i pel seu treball com a professor a la Universitat de Brown.



Aquesta entrevista va ser realitzada per Susana Pajares Tosca el 1999 i fou publicada al nº12 de la revista "Espéculo" de la Universidad Complutense de Madrid. Per l'interès que encara podia tenir llegir l'entrevista avui, vam demanar a l'autora de l'entrevista si estava d'acord que re-publicuéssim aquesta entrevista a "Paper de Vidre". Per no tornar a publicar-ne una còpia exacta a la xarxa, i, tenint en compte que no es pot trobar cap entrevista en català a Robert Coover a Internet, vàrem acordar amb l'autora de traduir-la al català.

Comencem de forma escandalosa: vostè va escriure a "The end of the books" que li interessava "la subversió de la novel·la tradicional burgesa i les ficcions que desafien la linealitat". ¿Per què la novel·la vuitcentista ja no serveix? (Hi ha gent que encara n'escriu).

Potser n'hi ha que encara escriuen novel·les d'aquest tipus perquè el sentit del segle XX s'ha convertit en una mena de venjança, ja que el nostre final de segle s'assembla més al de fa cent anys que a d'altres dècades més recents. Les formes —socials, artístiques i d'altres— es fan eco les unes a les altres, reforçant-se mútuament; si algú és un iconoclasta en un camp no té sentit ser partidari incondicional en un altre. Però tampoc sóc molt dogmàtic respecte a això. Senzillament em vaig oposar als dogmes novel·lístics formals establerts en aquell moment, volia trencar-los i fer possible que existissin altres tipus de ficció. I crec que això va passar perquè es tractava d'una convicció àmpliament compartida.

Vostè va escriure a "Pricksongs and Descants" ("El hurgón mágico") que li agradaria ser l'hereu de Cervantes perquè, als anys setanta, la literatura estava esgotada i necessitava nous punts de vista. ¿Quina és la situació actualment?

En aquesta petita dedicatòria a Cervantes, volia suggerir que el que feia comparables les nostres circumstàncies (i no els nostres talents), era que els dos estàvem vivint moments de transició dins la història de l'intel·lecte humà. En el seu cas, era un moviment més o menys universal del platonisme a l'aristotelisme; en el nostre, de l'aristotelisme a això que jo he anomenat *nou sofisme*. Sí, d'alguna manera, el cercle representa al platonisme i la línia a l'aristotelisme, llavors, potser la millor imatge d'aquest canvi en el pensament i el discurs és la xarxa hipertextual, perquè l'ordinador i Internet han accelerat aquesta transició. En qualsevol cas, la línia i el supòsit implícit de progrés semblaven esgotats als anys seixanta, però el cercle tancat del platonisme tampoc ens servia: la nostra era és més escèptica. Així, jo el que proposava era més innovació formal en tot.

Quan vostè parla de sofisme, ¿comparteix la queixa tradicional que es fa contra els qui el defensen: "moltes paraules, molta decoració i molt poc a dir"? (alguns també descriuriem així a Internet)

Per als sofistes, el llenguatge és poder; en un món pràctic i relativista on no hi ha principis fixos o cognoscibles, les vies de poder són la retòrica i la persuasió. No hi ha molta convicció que el que es diu tingui molta substància. Els sofistes no confien en la visió socràtica, i no creuen que hi hagi solucions concretes a problemes individuals i aïllats (res està aïllat: les categories aristotèliques s'han

trenat). Cadascú fa eleccions d'entre la multitud d'opcions, i Internet s'està convertint en una espècie de camp de presentació de les opcions. Hi ha tant de soroll que no és fàcil ser escoltat, així que les tècniques de persuasió cada vegada s'assemblen més a la publicitat d'alta tecnologia. El més important és aconseguir comunicar el missatge, fins i tot si el missatge només és "compra'm".

A vostè l'han acusat de ser un escriptor elitista, massa preocupat amb els jocs de paraules i la fantasia i massa poc amb la realitat. Però hi ha un element crític molt fort en tot el seu treball, i des de "The Public Burning" fins a "Ghost Town" vostè sembla que intenta destruir la mitologia americana. ¿Quina classe d'armes són la paròdia, l'humor, la fantasia o fins i tot la blasfèmia?

Potser són armes inútils, però la paròdia, l'humor, la blasfèmia són tot el que tinc. Només estic interessat en la fantasia per la forma en com afecta a la meua vida en el món real (la religió, el *jingiosme*, els mites tribals, les notícies, etc.). Només m'interessa la realitat, i només escric sobre això, l'entengui o no. Les meves formes són lúdiques i pot ser que això passi desaparcebut al lector despistat, però és la veritat. Ho he dit des del començament, com Kafka o Beckett, sóc un realista intransigent.

Considerar els contes de fades, la religió i les notícies dins la mateixa categoria de fantasia seria considerat subversiu per a la gent a la qual li agrada descartar la literatura com "una cosa poc seriosa". Si la seva literatura és realisme intransigent que només llegeixen uns quants, ¿què són els mitjans de comunicació de masses que la majoria de la gent consumeix?

Són, sobretot, formes d'evasió. "Entreteniment lleuger", com es diu en aquest negoci. Com que la realitat no és fàcil de digerir, no és gens sorprenent que la majoria de nosaltres l'esquivem durant gran part del temps. És fàcil percebre com els *mass media* (incloent a Internet, el correu electrònic i la pornografia), la religió, les tendes, les drogues, l'esport professional, etc. serveixen per a això. La idea que les notícies (televisió, revistes, diaris, ràdios) també són entreteniment d'evasió és només una mica més controvertida. Però una ullada a la programació o a articles de fa deu anys, posa en evidència que, tot i que algunes de les dades poden tenir encara alguna validesa limitada (si no van ser falsejades), les històries que donaven sentit a aquestes dades, són ficcions passades de moda.

En referència a això, molts crítics admiren el seu ús del llenguatge, no només com un mitjà per a explicar coses, sinó també com un missatge en si mateix. Els seus cicles, metàfores, dobles significats. ¿Per què val la pena afegir un altre nivell de complexitat a l'acte de llegir?

Des de la infantesa estem envoltats en xarxes immenses de capes de significats en el nostre idioma. Els qui prefereixen la fantasia poden simplificar tot això per a crear un entreteniment passatger (la majoria de les pel·lícules, per exemple), però els realistes no poden. Suposo que respecte a això sóc fill del gran realista James Joyce. He d'afegir, però, que els traductors admiren menys aquest ús del llenguatge, perquè converteix la seva tasca en poc menys que una cosa impossible.

Suposo que no és la primera vegada que li ho diuen, però com a lectora seva, a vegades m'ha irritat el llenguatge particularment "pesat" d'un paràgraf i m'ha entusiasmat el del següent. Vostè no deixa que els lectors s'adormin o que puguin estar segurs del que ve a continuació. Com pensa en el lector quan escriu? (si es que pensa en ell)

Com el lector ideal, algú que ho ha llegit tot, que sap molt més que jo sobre qualsevol matèria, i que és un crític sever del pensament descuidat o de la prosa negligent, i que li avorreix tot el que no sigui el repte més desafiador.

José María Guelbenzu descriu el seu ús de la metaficció com una "transformació de la realitat". De fet, les seves fantasies són, a vegades, epifanies, moments de revelació. No només estic pensant en Joyce si no també en escriptors com García Márquez. ¿Quins autors llegeix i per què?

Actualment, llegeixo, sobretot, els treballs d'estudiants i exestudiants i amics, que ja inunden casa meua. Això no has sigut pas intencionat i espero que no sigui el meu destí etern, tot i que molts d'ells estan, de veritat, entre els millors escriptors que conec. Els dos escriptors que m'esmenten són uns dels meus preferits als quals torno sovint, de la mateixa forma que ho faig amb un parell de dotzenes de noms que podria esmentar aquí, però ara això no ens serviria de molt. Continuo buscant la veu inusual i encara llegeixo molt, però potser menys exhaustivament.

En referència a algunes de les seves novel·les, tornant a “*The Public Burning*”, ¿què és el que dona forma a la història?, ¿quina classe de joc terrible hi ha aquí?, ¿és una qualitat americana la capacitat de donar forma a la història? (em va fer pensar en l’Imperi Romà)

Moltes coses donen forma a la Història –accidents, cataclismes, fins i tot el temps atmosfèric—però, sobretot, l’acció humana, que és el que m’interessa a mi. M’interessa l’acció humana i les estructures que la governen i la provoquen, com la mitològica. Els americans, com que estan més lliures de responsabilitats des del començament, potser siguin més conscients del tipus de “joc” –com has dit tu—que és la Història, i són més capaços d’adaptar-se ràpidament a les seves regles i corrents canviants.

La preocupació pels sistemes de creences és present a les seves obres “religioses”, com a “*The origin of the Brunist*” i a “*A Theological Position*”, i fins i tot en el beisbol com a religió a “*The Universal Baseball Association*”. Sembla vostè decididament postmodern qüestionant-se aquest tipus de discurs, però també insinua que els éssers humans el necessiten. ¿Quina és la seva posició al respecte d’això actualment?

Si vols dir que sostinc que els éssers humans necessiten algun tipus d’estructura mitològica o d’història per a viure, crec que és així, tot i que no té perquè ser un dogma caigut del cel i pot canviar constantment. És a dir, ser ateu no allibera a ningú de la necessitat de trobar una “història” condensada sobre com funciona l’univers, encara que potser cal deixar els textos primitius (com la Bíblia) i recórrer als dels biòlegs genètics o als dels astrofísics. Les històries flexibles, obertes i plenes d’amor són millors que les tancades i plenes d’odi.

¿Hi ha diferències entre els textos científics i els literari-mitològics considerats com a explicacions del món? O, més aviat, ¿què significa decidir-se per una o altra explicació?

En un món sofista, les fronteres entre aquests textos són borroses. La ciència busca la precisió, i l’art es centra més en les ambigüitats del món. La ciència parla de coses que poden definir-se i descriure’s, tot i que potser no es puguin entendre o experimentar-se del tot (com en el cas de les partícules), i l’art parla de coses com la bondat, la veritat, l’amor, la bellesa, les emocions humanes... L’art apel·la, en primer lloc, i sobretot, a les emocions, i la ciència a l’intel·lecte. No necessitem escollir entre els dos, és millor entendre la seva validesa respectiva i les seves limitacions.

A “*The Universal Baseball Association*” fa que la imaginació triomfi per sobre de la vida. ¿És la vida realment tan avorrida?

No. La vida no és gens avorrida, tot i que moltes vides tristes ho siguin. Molt sovint és meravellosament fascinant. La imaginació NO és per a substituir la vida, ja ho he explicat abans.

A “*Spanking the maid*”, em fascinava la qualitat kafkiana, la forma en què els rituals de la vida són incomprensibles i la seva reflexió al voltant de la llibertat. La novel·la acaba quan els personatges han entès el ritual i volen trencar-lo. ¿La missió de la literatura és fer-nos entendre?

Una “missió” és una càrrega molt pesada per a una obra artística. Però si l’obra és vertaderament bella, llavors també serà certa, d’alguna manera, i percebre aquesta veritat pot portar a algun tipus de comprensió. Aquesta idea em ve sovint quan contemplo les grans obres dels expressionistes abstractes.

¿Quina classe de tasques encomana als seus estudiants d’escriptura? ¿Es pot aprendre a escriure?

Es poden aprendre --o almenys, experimentar i provar-- actituds cap a l’escriptura. No tinc paciència amb els escriptors de gèneres orientats al mercat, ni tan sols quan són joves. Treballo més amb problemes de prosa i estil, sobretot perquè em paguen perquè ho faci. M’interessa molt més ajudar a escriptors joves seriosos a desenvolupar estructures innovadores i aproximacions a l’empresa literària basades en el seu propi talent. Aquesta és una de les raons per les quals m’ha interessat tant l’hipertext, que és una gran eina pedagògica per a joves escriptors i lectors aspirants.

A “*Briar Rose*” vaig llegir la següent frase respecte a la Bella Dorment: “*el hechizo del nada comprometiéndola no a una incierta espera de lo que todavía podría ser, sino a la eterna recreación de lo que no puede sino ser*”. ¿S’hi assembla l’escriptor?

Potser això reflecteix el dilema personal de l’autor, però no se m’havia ocorregut abans. Crec que el que estava pensant quan ho vaig escriure és que aquestes eternes repeticions són, de fet, molt semblants als encisos de les fades dolentes, i com a tals, poden trencar-se.

¿Un bon lector és un lector rebel?

Un bon ciutadà és un lector rebel.

En relació a “*Briar Rose*” i “*Pricksongs...*”, ¿quin és el paper dels contes populars (i les històries de la Bíblia) en la nostra era post-tot? ¿Què poden ensenyar-nos i com podem usar-los?

Les històries ens han invadit i s’han colonitzat les unes a les altres en el nostre interior. Podem ser un amfitrió generós, tolerant i que no es faci moltes preguntes, o podem desafiar-les i refusar ser els seus servidors cecs. No és fàcil analitzar-les un cop estan dins, cal lluitar amb elles dins el seu propi terreny, mostrar-les en la seva forma autèntica, convertir-les en alguna cosa que ens serveixi per a viure.

“*John’s Wife*” comença i acaba amb l’expressió “*una vegada*”, i com l’*“hi havia una vegada”* és la novel·la del perfecte narrador. El llibre descriu les vides interrelacionades dels habitants d’una ciutat petita i, al mateix temps, parla de l’Amèrica contemporània d’una manera molt inquietant. ¿En què s’ha convertit Amèrica?

En realitat, les últimes paraules són les primeres a l’inrevés, com si fos un palíndrom que es tanca. Però la teva pregunta és massa àmplia, deixem que “*John’s Wife*” (i la resta dels meus llibres) la responguin per si mateixos.

L’any passat, “*Pricksongs and Descants*” i “*Briar Rose*”, van ser publicats en espanyol. També sé que vostè va viure durant un temps a Barcelona. ¿Com ha estat rebut el seu treball aquí?

Bé. Quan l’han traduït bé, com en el cas d’aquests dos llibres.

“*A Night at the Movies*” és un llibre sobre pel·lícules. ¿Què poden donar-nos les pel·lícules en comparació als llibres?

Una altra pregunta que necessitaria un llibre com a resposta. Aquí estava jugant amb l’impacte sintàctic de les pel·lícules sobre els textos.

I passem a un mitjà encara més modern. Els seus dos famosos articles sobre l’hipertext a *The New York Times Book Review* s’esmenten sempre com el moment en el qual l’hipertext “neix oficialment” per al món literari. ¿Hi va haver alguna repercussió immediata? (Li ho pregunto perquè la situació no sembla haver canviat molt des del 1992 pel que fa a la popularitat de l’hipertext).

La situació actual és, en realitat, molt diferent, sobretot gràcies a la proliferació i popularitat immensa d’Internet. Ara mateix [en el moment de l’entrevista] estic treballant en un assaig llarg sobre això.

La comunitat literària el considera com “l’evangelista de l’hipertext”, però la tribu hipertextual el veu encara com un escriptor “clàssic”, és a dir, els seus llibres estan impresos. ¿Se sent vostè foraster en els dos camps?

Bé, no només en aquests dos camps...

¿Per què vostè mai ha escrit un hipertext? (això és sospitós)

¿Estàs segura que no ho he fet?

No havia considerat el seu “*Hypertext Hotel*”, probablement perquè és una obra en col·laboració, i jo sóc, després de tot, filla de l’imprensa. Missatge rebut. Fa temps, vostè es preguntava; “¿i què té la interactivitat que sigui tan bona? És l’hipertext compatible amb la narrativa tal com la coneixem?

No, però és diferent.

(M’odiarà per aquesta pregunta) ¿Com veu el futur del llibre?

El més important en aquests moments és la creixent dominació de les nostres vides per part dels mitjans electrònics, i, sobretot, per l’ordinador i la xarxa. Als escriptors i artistes els ha costat bastant incorporar-s’hi, en gran mesura perquè es necessiten noves habilitats i perquè la tecnologia és tremendament efímera: res subsisteix. Però si no s’hi impliquen, la literatura anirà perdent significació en les nostres vides. Aquí és on hi haurà els lectors, si és que encara saben llegir. Fins ara no sembla que els llibres hagin de desaparèixer, i, de fet, han experimentat una espècie de renaixement gràcies a les vendes per Internet i a les pàgines web. Però si algun dia hi ha escassetat de paper o de combustible (per a transportar aquestes coses tan pesades), podria passar. I aquesta escassetat arribarà.

GRATAVA

Ester Andorrà

estordida@hotmail.com

cap uniforme ens diferenciava,
arran d'aquella antropofàgia sobtada
s'assegué a la banyera amb els genolls
ben tancats, regalimant i suada. ressonava
l'escombra del veí de dalt.
la misèria l'havia degradada
i les respostes eren incoherents,
balbotejades. callava si la miraves,
tota ella era pedra foguera, tot li venia
d'una angoixa sense suc ni bruc,
tot ho sé del primer dia que l'havia observada.
si havia estat feliç o no mai ho he preguntat.
recordo que en tancar la porta
encara es gratava, minvada.
no sé reaccionar davant del dolor.



250 GRAMS DE FILOSOFIA PRÀCTICA

Albert Bardés

a_bardés@yahoo.es

Encara atònit de veure com s'exhaurien en qüestió d'hores totes les existències del primer fascicle filosòfic que vaig posar a disposició dels lectors en el número anterior, no em queda cap més alternativa que la de promocionar un segon lliurament d'aquest –mal m'està dir-ho– exitós i revolucionari col·leccionable. De passada, faig pública la meva preocupació pel fet que es pugui tornar a repetir l'allau de correus electrònics amb què se'm felicitava per ser el responsable d'aquesta iniciativa. El neguit, però, no va en direcció a l'ensabonada personal, sinó més aviat a les qüestions tecnològiques que se'n deriven: com bé es comprendrà, haver de donar resposta als milers i milers d'e-mails delerosos de saber primícies sobre els propers lliuraments, així com els detalls més rellevants referents a l'actualitat sentimental d'un servidor (detalls que no venien a tomb però que sempre s'agraeixen), és una tasca que fa inflar el pit i et fa anar amb la testa ben alta, cert, però que també fatiga enormement. En fi, tot sigui per una bona causa...

2º lliurament: **BERKELEY, O EL PARE ESPIRITUAL DELS IKEAS** (de regal: una cordial, emotiva i sincera salutació de l'autor d'aquest col·leccionable.)

El següent filòsof al qual podríem cedir el lloc és Berkeley (1685-1753). Bisbe de Cloyne (Irlanda) i fill dels seus pares, aquest pensador relegat injustament a les últimes graderies del pensament occidental trobaria absurd asseure's... damunt d'una idea. ¿La nostra cadira, una idea?² Ara resulta que hem comprat un concepte per catàleg, enlloc de la cadira que vam triar. ¿Com pot ser? La teoria berkeleyana no admet volta de full: no existeix la matèria, només *idees* o, a molt estirar, *consciències* que tenen idees. Mon pare és una idea, el meu gat també, com també ho és el paper sobre el que estic escrivint tot això. Berkeley subscriu al peu de la lletra el principi de la navalla d'Ockham: “entre dues hipòtesis és millor la que explica més fenòmens amb menys complicacions”. Doncs bé: fora matèria i menys problemes.

Diria Descartes: No sé..., ¿no ens estem precipitant?

I Berkeley li respondria: No! Sí m'afirmes que la cadira és matèria cremaràs a la foguera: ¿no ho saps, que la matèria és la guspira de tot ateisme?

Així, una frase tan quotidiana com podria ser: “caram, Núria, quin jersei de color verd tant bonic que portes” pel nostre bisbe seria “caram, noció de Núria, quina idea de jersei d'idea de color verd tant bonic que portes”. Però anem a pams i no ens desviem del tema. ¿Com ho sabem, que fora de nosaltres hi pul·lulen idees?, i, si així fos, ¿com serien, aquestes idees?, ¿anònimes, pensades, autònomes?, vull dir: ¿qui se n'ocupa, del manteniment?, és més: ¿la idea de cadira que jo tinc és la mateixa que la teva o la de Berkeley?, ¿puc parlar d'una idea general de cadira? El filòsof no sosté un bàcul per casualitat. Qui ens assegura la idea de cadira és *Déu*. Ras i curt: les idees estan impreses en els nostres sentits perquè així ho ha volgut Déu.

D'aquesta manera, el Déu berkeleyà garanteix que quan contemplem una cadira hi veiem una cadira i no un contorsionista. Encara més clar: si al menjador de casa hi veig la cadira és gràcies a què Déu me la *presenta* per a què jo me la pugui *representar*. Filem més prim, si voleu: la realitat exterior és, ni més ni menys, un enorme mobiliari diví (la ment de Déu, assevera el nostre filòsof). De fet, Berkeley, com a bon militant empirista, trobaria ridícul que penséssim en cadires en termes generals: no és possible definir una cadira abstracta que englobi totes i cada una de les característiques particulars de les cadires escampades en tots els Ikeas del món. El filòsof es fonamenta en el “*esse percipi aut percipere*”, que en llatí actual vindria a ser “l'ésser és percebre, o bé ser percebut”. La cita ve a tomb per a entendre l'existència de Déu. Berkeley ens proposaria el següent experiment: “Aquesta cadira

² Recordo als lectors més despistats que la cadira és la nostra companya de viatges (veure nº28.)

que tant us agrada, poseu-me-la a la cuina i tanqueu la porta... Bé: algú és capaç, ara, d'afirmar que, perquè no veu la cadira, aquesta ja no existeix? (Silenci) Ahà!: aquí teniu la prova que Déu existeix: si Déu no ho percebés tot, nosaltres, a l'entrar a la cuina d'una revolada, no podríem veure la cadira... però mireu, mireu... nyiiiiiiiiieeeeec: aquí la teniu!" Conclusió: Berkeley assegut a la falda de Déu i, aquest, damunt la idea de cadira.

EROS

Teresa Borque

Alfred Hitchcock dijo de “Vértigo” (1959) que lo que más le interesó del film “*eran los esfuerzos que hacía James Stewart para recrear a una mujer a partir de la imagen de una muerta.*” Y plasmó esta obsesión con algunas de las escenas más bellas del cine. Un año más tarde, Michelangelo Antonioni realizaba una de sus obras maestras, “La aventura” (1960), donde retrataba desde el neorrealismo interior “*el dolor de los sentimientos que terminan o de los que se entrevé el final en el momento en que nacen.*” Ambas son historias marcadas por la presencia de Eros. En una ocasión, el director italiano habló del erotismo como “*un síntoma, tal vez el más fácil, el más asible, de la enfermedad de los sentimientos. Pero no seríamos eróticos, es decir, enfermos de Eros, si Eros fuese sano, y por sano entiendo justo, adecuado a la medida y a la condición del hombre. Hay una incomodidad, en cambio, y como en todas las incomodidades, el hombre reacciona, pero reacciona mal, sólo bajo el impulso erótico, y es infeliz.*” Ya Platón desarrolló todo un discurso alrededor del deseo erótico en “El banquete”. Todo al contrario, para el filósofo Eros era la fuerza necesaria que empujaba al hombre en su ascensión a la idea de Belleza. Sin embargo, Hitchcock y Antonioni lo muestran como una amputación en la evolución del sentimiento amoroso.

Tanto Scottie (James Stewart) como Sandro (Gabriele Ferzetti) persiguen un fantasma movidos por el deseo. Tanto Madeleine (Kim Novak) como Claudia (Monica Vitti) representan una figura de mujer evanescente no por inalcanzable sino por inmaterial a los ojos del hombre que las anhela. En “Vértigo”, Scottie persigue fascinado a Madeleine por el San Francisco de otro tiempo. Se le aparece en el cementerio, en un viejo caserón, en un milenarior bosque de secuoyas. Su imagen es siempre la de un cuerpo inaccesible rodeado de un aura que lo difumina porque, de hecho, no existe más que en la mente del otro. En “La aventura”, Sandro seduce constantemente a Claudia sin llegar a materializar nunca la relación sexual. En una isla italiana, vemos a una Claudia siempre corriendo de un lado para otro como huyendo y, de hecho, su figura aparece siempre fugaz en los planos. La teoría psicoanalítica de Lacan habla de esta mujer como La Mujer, esa fémmina absoluta que podría ser la compañera ideal y el complemento perfecto del hombre con la que poder mantener una relación y que, precisamente, no existe a los ojos del héroe más que como una idea fija en su mente. Pero ambas películas nos muestran cómo, finalmente, esa alucinación del héroe se revela porque la mujer empírica sí existe. Detrás de Madeleine se esconde Judy, la mujer de carne y hueso que al borde de un acantilado vestida con un abrigo blanco que vuela al viento y que le da ese aspecto fantasmático con el que la percibe Scottie pide a gritos ser amada.

Madeleine: No quiero morir. No me abandones Scottie.

Scottie: Estoy aquí a su lado.

Madeleine: Tengo miedo, no me abandones. Quédate conmigo.

Scottie: Todo el tiempo.

Scottie, incapaz de vencer por cobardía su resistencia al compromiso amoroso, acabará por abandonarla a la muerte cuando el vértigo le impide subir las escaleras del campanario católico y salvarla así del *suicidio*. Más adelante reaparecerá Judy desprendida totalmente del filtro alucinatorio. Pero Scottie, enamorado hasta la obsesión de una imagen sublime pero muerta por inexistente, la transforma en Madeleine. Hitchcock muestra con abosoluto terror este proceso de metamorfosis. Judy, consciente de las intenciones de Scottie, se entrega a sus deseos aún sabiendo que eso significa su muerte. Y eso es lo que ocurre cuando Judy, vestida con una ropa que no es suya y con un color de pelo que no le gusta, entra en el baño del hotel donde se hospeda para peinarse como una muerta. Cuando sale, Scottie la toma en sus brazos y se entrega de nuevo al fantasma en una de las escenas más terribles y bellas del cine. El plano circular del beso acompañado por la música de Bernard Herrmann es pura poesía y un absoluto delirio.

De igual forma, Claudia también acaba por rendirse al deseo masculino. Las dudas la asfixian puesto que Sandro había tenido novia, ahora desaparecida inexplicablemente, hasta hacía tan sólo unos días.

Sandro: Si Anna estuviera aquí tendría escrúpulos pero no está. Perdona, no quiero parecerte cínico. No es mejor ser claro?

Claudia: Para mí nada ha cambiado.

Sandro: Pero no es mejor mirar a las cosas como son?

Claudia: Para mí las cosas son como hace unos días. Sólo hace tres días... tú y Anna. No, no! Ha pasado poco tiempo para cambiar, para olvidar.

Antonioni refleja una sociedad marcada por la moralidad y la moralina católicas que se bate por encontrar nuevas formas de relación más libres y sinceras en el terreno emocional. Sandro es un personaje que se deja llevar por el impulso erótico y no duda en recurrir al engaño para seducir a Claudia. Por otra parte, ella necesita asegurarse de la autenticidad de sus intenciones amorosas ya que no quiere significar para él un simple objeto de deseo. Después de ser perseguida por toda Sicilia, Claudia termina por ceder al sacrificio que se repite en un hotel no sin antes haber recibido una propuesta de matrimonio por parte de Sandro. Después de haber hecho el amor, ella baila en la habitación porque está plétorica pero en la expresión de Sandro, que ya no le presta atención, reconoce la falta de convencimiento del amor verdadero.

Sandro: No estás contenta? Es un nuevo amor.

Claudia: Pero qué dices?

Sandro: No estoy bromeando contigo. Por qué no quieres?

Claudia: Yo quiero todo lo que tú quieras.

Sandro no tardará en caer en la infidelidad a Claudia como Scottie no tardará en dejar que Judy caiga del campanario de nuevo. Ambos héroes se han sumergido en una espiral vertiginosa de la que no pueden salir porque no saben ejercer la libertad necesaria para responsabilizarse de sus emociones. El *amor es libertad en persona* y, recurriendo a las ideas expuestas por Octavio Paz en su ensayo "Amor y erotismo" (1993), en un mundo hedonista y de adoración a las Cosas el concepto de persona ha sido corrompido en su espíritu y, por tanto, también herido en su libertad. En este siglo, el hombre ha llevado a cabo la revolución erótica donde el gran ausente ha sido el amor porque se ha liberado su cuerpo pero no su alma. Para reinventar el amor es necesario reinventar al hombre. El amor es atracción involuntaria hacia una persona y voluntaria aceptación de esa atracción. Pero no hay elección voluntaria si uno no es dueño de sí mismo. Tanto los héroes masculinos como las heroínas femeninas que dibujan Hitchcock y Antonioni son esclavos de sus fantasmas y miedos.

TETRABEAT

Joan Josep Camacho Grau

'neu lleugers
Gary Snyder

AUTOESTOP

S'atura un camió cobert d'engruts
i de pols acumulada.

Pujo al clar paisatge clapejat
de clarianes clitòriques.

BLACK MOUNTAIN

La ciutat no és prou gran:
les muntanyes la rodegen.

CALEXICO

El desert no és tan solitari:
el travessa la carretera.

DESOLATION MOUNTAIN

Quan arribis dalt del cim
segueix ascendint:
no paris
mai.

[Cassà de la Selva, abril i 2001]

LOU REED "Berlin" (RCA, 1973)

Pere Joan Ferrando

classicsdelrock@hotmail.com

El 1972, amb la publicació de "Transformer", Lou Reed va esmicolar la llegenda d'artista de culte anticomercial que s'havia guanyat amb escreix a les files de The Velvet Underground. L'elapé va ser un èxit als EUA i a Europa; el polèmic senzill "Walk On The Wild Side" aconseguí el Top 10 i esdevingué una peça clàssica de la música pop.

La següent passa de Reed havia de ser artísticament més ambiciosa; no volia realitzar una altra obra que, simplement, supuràs sexe; no era la seva intenció editar un altre disc compost de cançons inconnexes entre les quals hi hagués un o dos "singles" impactants que li asseguressin una brillant carrera comercial.

Lou Reed volia enregistrar "una pel·lícula per a l'oïda". Un disc conceptual; "el primer disc conceptual del rock adreçat a adults". I ho va aconseguir plenament ja que les deu composicions de "Berlin" (RCA, 1973), textualment i musicalment, mantenen la cohesió i, a més, també funcionen de manera esplèndida individualment. Simbiosi i unitat que no es dona a cap dels discos considerats "conceptuals" per excel·lència. Per exemple, "Sgt. Pepper's" de The Beatles i "Tommy" de The Who contenen peces disconnexes i fluïdes; ambdues, comparades amb "Berlin", són obres infantils.

La discogràfica RCA accedí a les exigències; a canvi, Reed es comprometia a entregar-los un disc enregistrat en directe (el futur "Rock'N'Roll Animal") i un altre en estudi. A mitjan el 1973, amb un altíssim pressupost, va entrar als londinencs estudis Morgan per realitzar la que seria la seva obra més esqueixadora, una simfonia amargament bella.

Per a la producció es va pensar en Bob Ezrin, canadenc de vint-i-cinc anys que havia aconseguit que Alice Cooper vengués milions de discos. Ezrin quedà encantat del projecte i s'hi embolicà fins a les darreres conseqüències, essent una de les víctimes del difícil i dolorós enregistrament: la seva addicció a l'heroïna es multiplicà durant l'estada a Londres.

El llistat de músics que hi varen intervenir és extens i brillant: els germans Brecker, Randy i Michael, als vents; Jack Bruce, exCream, al baix; B.J. Wilson, exProcol Harum, a la bateria; Stevie Winwood, exTraffic, a l'orgue; una secció rítmica formidable, Tony Levin i Aynsley Dunbar; dos guitarristes d'incisiu so metàl·lic, Steve Hunter i Dick Wagner, que havien tocat amb Alice Cooper. Precisament, Hunter i Wagner, serien els musculosos guitarristes que convertirien "Rock'N'Roll Animal" en un dels més exitosos "live" de la història. En resum, una plantilla de músics famosos amb nòmies elevades. De totes formes, les millors parts del disc anaven a càrrec del productor Ezrin, qui també tocava el piano. Finalment, Allan Mcmillan realitzà els melodramàtics arranjaments d'orquestra, un dels aspectes més discutits de l'elapé.

En unes declaracions posteriors a l'edició de "Transformer", Reed havia dit que, en aquells moments, el tema que li inspirava més era el suïcidi. Un tema que tractat en clau de rock podia resultar una pallassada. Ara bé, Lou Reed, durant l'etapa Velvet, ja havia elaborat una col·lecció de cançons agres i desoladores que presagiaven un atracament interessant a la qüestió. "Berlin", per tant, prometia ser un disc interior i dolorós. El resultat final, però, va ser molt més radical. Més que una pel·lícula (que Francis Ford Coppola intentà filmar), "Berlin" resultà ser una òpera de l'autodestrucció. Un vinil del qual saünyava decadència, luxúria i misèria, productes procedents de l'estat anímic de Reed. Una passejada a les fosques per la merda, els bordells i les amfetamines. "Si no hagués enregistrat "Berlin" hauria embogit", digué després.

La crítica va castigar durament el disc. Alguns consideraven que l'orquestració melodramàtica eliminava l'autenticitat i el convertia en un producte arrogant. Un altre sector el trobava un disc

depressiu, massa vitriòlic. La ressenya de la revista "Rolling Stone" va ser tan negativa que n'hagué de sortir una altra matisant l'anterior. "A qui li preocupen els crítics? "Berlin", és un disc per a adults. Vull fer discos reals; cançons reals sobre coses rellevants. Quin sentit té intentar ser més comercial? Els diners? Això sempre es pot obtenir. Però no sempre pots fer "Berlin"; quasi ens matem fent-lo. Psicològicament. Vàrem anar tan lluny que després era difícil sortir-se'n. Bob Ezrin és tan malvat com jo. Insisteix en fer les coses de la manera més complicada".

L'última intenció de Lou Reed era que "Berlin" fos un disc doble. La RCA, espantada davant aquell producte verinós, s'hi negà.

Les vendes no varen ser dolentes però la discogràfica les comparava a les que havia obtingut l'anterior disc, "Transformer", i trobaven que havia estat un enorme fracàs. A més, no sabien quin "single" treure'n. Als EUA editaren "How Do You Think It Feels", mentre que a Gran Bretanya, "Caroline Says I". Cap jove sensat els comprà.

Seguidament ens internarem en els negres texts construïts sòlidament amb imatges simbòliques de gran força: la fredor, el mur, els nins, la sang... Jim i Caroline, units i separats com la ciutat (la gran metàfora del disc) que, impàvida, els acull dramàticament. Grandiloqüents arranjaments orquestrals i fornides guitarres contrastant amb lúgubres climes i poesia de dolor.

El relat comença amb la peça "Berlin", títol que Reed ja havia utilitzat al primer disc en solitari i gènesi (juntament amb la novel·la "L'ocell pintat" de Jerzy Kozinski), de l'elapé. Un ambient festiu: rialles, renou de copes, un piano ebri... Unes veus deformades entonen "happy birthday"... Pren la paraula el narrador participatiu, Jim, qui recorda els bons temps passats: "A Berlín, al costat del mur... Era tan agradable/Llum d'espelmes i Dubonnet amb gel". A partir d'aquí s'obre una retrospectiva formada per un recull de cançons que tendran per escenari alguns estereotips del Berlín dels anys 30 i sòrdides habitacions d'hotels barats de qualsevol inhòspita ciutat.

A "Lady Day", Jim ens presenta Caroline, prostituta amb una pàtina d'autodestrucció. Es tracta del millor personatge creat per Reed, acurat dissenyador de l'esperit femení. El piano d'Ezrin i l'orgue de Winwood aborronen quan Jim/Reed canta: "Quan baixava pel carrer/Semblava una noieta mirant-se els peus,/Però quan passava pel bar/I escoltava la música,/Havia d'entrar i cantar,/Havia de ser així/I jo deia que no, no, no/Oh, Dama del Dia".

"Men Of Good Fortune" és un parèntesi en què Jim evoca la maldat humana. Fracassat i ressentit, escup contra la societat que l'ignora: "Els homes de bona fortuna/Sovint sols desitgen morir,/Mentre que els homes de pobre bressol/Volen el que tenen/I per aconseguir-ho moriran". Un "crescendo" final donarà pas a "Caroline Says I", on rememora el caràcter cruel de la companya i dibuixa la turbulenta relació sadomasoquista que ambdós mantenien: "Caroline diu que sóc una jogueta/Ella vol un home, no un noi... No vol un home que s'acoti,/Però, així i tot, ella és la meua Reina Alemanya". La vinyeta pèrfida es narra sobre un ritme viu; la secció coral acompanya la cruesa del recitat: "Igual que el verí d'un flascó, sí, solia ser tan horrible/Creia que ho podia aguantar tot".

A "How Do You Think It Feels", Jim ha sucumbit a la degradant relació. Addicte a les amfetamines, "com un llop, com una guineu", expulsa l'odi amagat; després de cinc dies sense dormir, "fent l'amor per poders", demana que tot s'acabi.

"Oh, Jim" inclou un dels moments més salvatges dels èpics guitarristes Wagner i Hunter. Els germans Brecker, als vents, il·lustren la drogodependència i la fòbia presents a l'habitació berlinesa: "Tots els teus falsos amics et desapareixen píncoles,/Deien que t'anirien bé, que guaririen els teus mals/Però res no m'importa,/Perquè sóc un gat del carrer". En un magnífic tapís de guitarra acústica a càrrec de Gene Martynec, Caroline, revestida de patetisme, li demana per què el tracta així.

Dins la compacta obra, les quatre darreres peces formen un bloc musical on l'orquestració s'atenua; la concepció wagneriana dóna pas a un clima d'intimitat esgarrinxadora on governa la guitarra acústica.

"Caroline Says II" està basada en "Stephanie Says", recòndita peça de The Velvet Underground. Jim li pega, l'arrossega... però "no té por a morir,/Tots els seus amics li diuen Alaska/Quan va d'speed, se'n riuen i li demanen/Què té en el cap, què té en el cap". El procés d'enviliment de Jim ha acabat; no s'immuta davant el primer intent de suïcidi de Caroline: "Ficà el puny a través del vidre de la finestra,/Va ser una sensació tan divertida/Fa molt de fred a Alaska..."

"The Kids", censurada a l'Estat espanyol quan "Berlín" s'edita al 1973, presenta el to més intimista de l'elapè. Elaborada amb la guitarra acústica i amb el baix de Jack Bruce (un dels pocs músics que s'involucrà sincerament en l'enregistrament del disc). La policia s'emporta els fills perquè Jim ha contat que ella ho feia amb tothom: "El sergent negre de l'Exèrcit de l'Aire no va ser el primer,/I totes les drogues que prenia, totes, totes". Jim s'excusa dient que és "un home cansat", "un Nin d'Aigua" (d'aquest vers procedeix el nom de la banda de Mike Scott, The Waterboys). "The Kids" finalitza amb un Jim demoníac: "Se'n duen els seus fills/Perquè deien que no era una bona mare... Aquesta miserable porca podrida no podia treure's ningú de sobre".

Caroline s'ha suïcidat. A "The Bed", els records sagnen. Jim ens mostra el llit: "I aquest és el lloc on es tallà les venes/Aquella fatídica nit de més/I jo vaig dir, oh, oh, oh, oh, quina sensació". Les exclamacions ("oh") es repeteixen a "Berlín"; fredes, neutres, indiferents... El cor cobreix la impassible veu de Jim/Reed i enllaça amb la nostra cançó preferida, "Sad Song", que assenyala la fi del "flashback". Jim repassa els records: "Mirant l'àlbum de fotos/Em sembla Maria, reina dels escocesos,/Em semblava règia/La qual cosa demostra com et pots equivocar". Les fines guitarres de Hunter i Wagner acompanyen els demolidors versos amb què Jim tanca la tragèdia: "Deixaré de perdre el temps,/Qualsevol altre li hagués romput els dos braços".

Nihilisme davant un destí implacable. Lou Reed, tan insegur com el Jim de la història, hagué de mesclar tranquil·litzants i Johnnie Walker per poder enregistrar les parts vocals. Patètic i amorat. Però d'una bellesa colpidora.

NOU CONSUMARI CATALÀ (5) – Gener – Febrer

Recopilació i notes: Albert Figueras albertfigueras@yahoo.com

«Any nou, visa nova»

Refrany verbívor popular per donar-se ànims

Després de les atipades de Nadal, sant Esteve i Cap d'Any, les converses canvien el to. Ara, la frase més repetida a Catalunya és: “Tinc ganes que arribi el 6 al vespre”.

Nota 1.- Si aprofundim en les raons que empenyen a pronunciar aquesta frase (majoritàriament femenina), en trobarem dues d'immediates: (1) tornar a la normalitat després de tant tiberi, tanta festa i tanta despesa, o bé (2) per desempallegar-se dels nens, que ja fa gairebé tres setmanes que s'arrossegueu per casa, d'un sofà a l'altre. Però cal no oblidar la implacable lògica consumista que, de nou, torna a validar-se en aquesta època d'hivern traïdor i ens aporta una tercera raó: el dia 7 de gener comencen les rebaixes.

Nota 2.- Efectivament, seguint la màxima bancària “Pel gener, quiet, ni el diner”, cal tornar al concepte de fer gastar encara que no ho vulguis, amb les rebaixes qualificades de “tradicionals” als anuncis de la premsa dels dies 4 i 5. És a dir, aprofiten que l'home és l'únic animal que s'entrebanca dues i tres-centes vegades amb la mateixa pedra per anunciar amb tota la impudícia del món (i amb un cartellet enganxat a la caixa que tens al davant del nas) que dos dies després les sabatilles Diesel, Kangaroos o Nike, valdran només 50 euros, en lloc dels 100 que n'estàs pagant en aquest precís moment.

Nota 3.- Imagineu fins a quin punt arriba la febre de les rebaixes, que cada vegada hi ha més pencaires que, si poden, es demanen el 7 de gener com a dia de festa a compte de les vacances per poder ser els primers a llençar-se al carrer i fer córrer la visa per totes les cletxes que poden.

Nota 4.- Les marques que se suposen “d'una certa categoria”, per entendre'ns (que solen tenir botigues exclusives a la part alta de la capital), no parlen de “rebaixes” perquè això és per al populatxo sense quartos. Aquestes botigues, el dia 7 de gener inicien un període de “promocions”, “outlet” o “soldes” (i, naturalment, s'omplen igual).

DIA 21 DE GENER – Sant Auguri

Ja ho diuen, “Any nou, visa nova”. I després que el dia 15 (sant Habauc) els bancs han cobrat el rebut carregadet de la visa de desembre, s'obre una temporada d'esperança. Aviat la primavera arribarà al Corte Inglés i a la famosa (i dolorosa) pujada del gener ja se li veu la cua. L'optimisme omple el consumista de vitalitat: hem superat la pitjor sotragada de l'any, hem comprat més del que necessitem a les rebaixes, i encara no hem hagut de pagar la primera quota d' allò (cotxe, cadena de música, ordinador, etc.) que vam comprar el mes de novembre i que no havíem de començar a pagar fins a l'aeshores llunyà març de 2005. Ah! I s'acosta el mes de febrer, que té l'avantatge de ser més curt i, per tant, aquell “estar a fi de mes” no dura tant com els mesos traïdors de 31 dies.

“Al Febrer has de guanyar, el que al Març vulguis gastar”, diu la dita (utòpica perquè, en realitat, el que guanyes no t'arriba ni al 25). I aquí tenim el mes blanc. Abans era el mes idoni per comprar llençols i coixineres noves. Però actualment, des que els llençols ja no són blancs, el mes blanc s'ha convertit en el mes que cal pagar la “setmana blanca” a les criatures. És a dir, s'ha reduït el període de blancor, però ha augmentat considerablement la despesa: anoracs, ulleres, pantalons, sabates per esquiar, sabates per després d'esquiar, sabatilles per l'hotel, l'hotel, la cinta per a les ulleres, el vernís cutani, etc.

Nota 1.- Si algú ja té les criatures grandetes i no pot participar en aquesta despesa, no cal que es preocupi. Durant el febrer podrà gastar pela llarga per anar de carnaval. Res del carnaval de Sitges, de Vilanova o de Viladasens! Ara cal anar al carnaval de Venècia, de Rio de Janeiro o al de l'Havana (Tenerife ja és una nimiesa per als més curts de butxaca).

DIA 14 DE FEBRER – SANTS ANTONIET, ATAÜLF, CIRIL, EFEBUS, MARÓ I METODI

Tant de bo s'hagués acabat aquí la llista de sants del dia. Però com que aquests bons homes no tenien gaire ganxo comercial, Hollywood ens va portar sant Valentí carregat de pastissos amb angelets rosa i cors vermells, sopars íntims, cava i joieria (“Això de sant Jordi pot ser més nostrat, però només dóna per a una rosa de 3 euros o un llibre de 15”, J.P. de l'il·lustre Gremi de Pesseters de Sant Valentí).

DIA 16 DE FEBRER – SANT HONEST

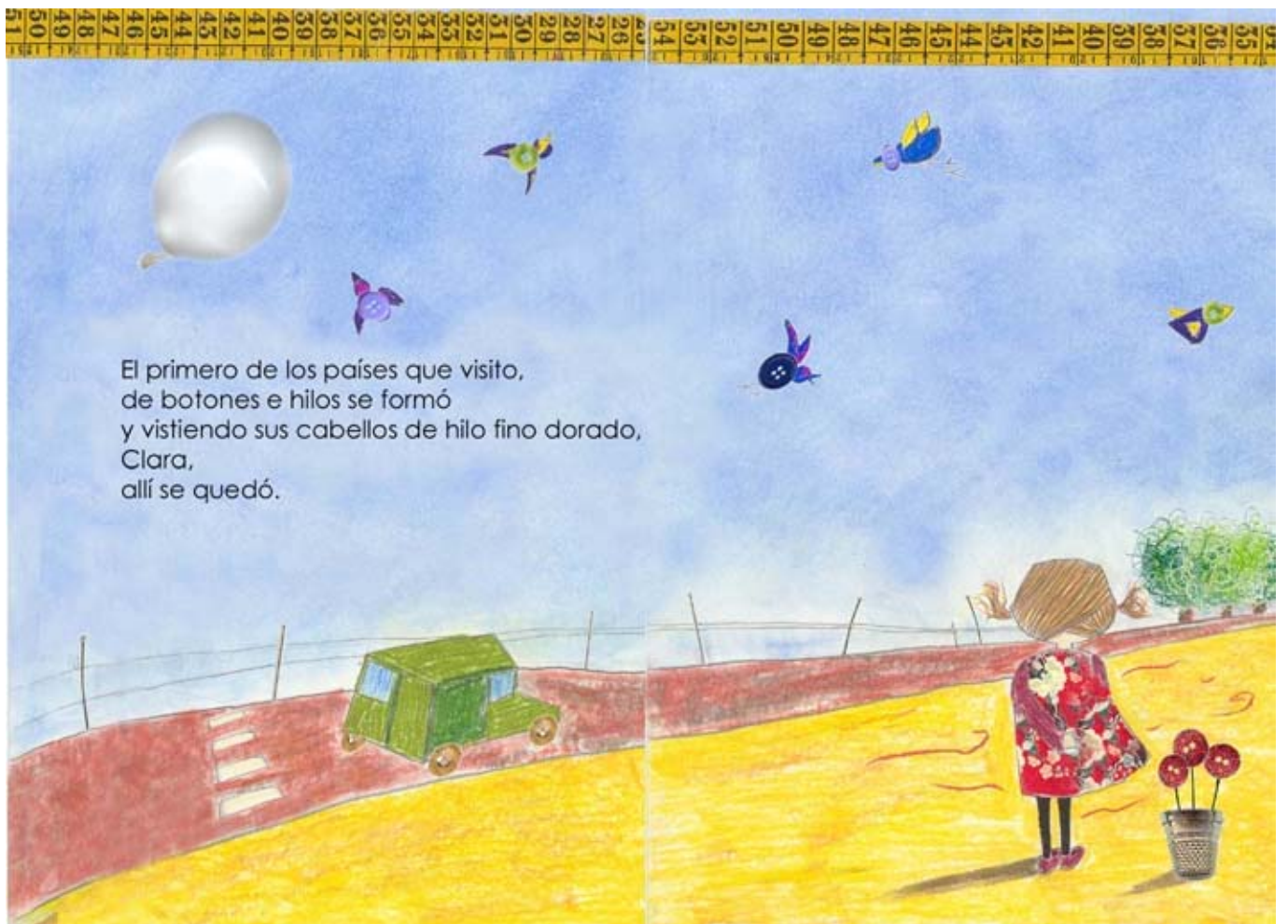
Dia festiu a l'agenda dels incentivadors al consumisme del personal.

DIA 27 DE FEBRER – SANT GABRIEL de la DOLOROSA

De cop, la núvia feliç s'adona que només falten tres mesos per a la boda. La diada de sant Gabriel s'anomena tradicionalment “de la Dolorosa” perquè és quan, després de molt demanar-ho, el restaurant, el fotògraf, el videògraf, el pastisser i el modisto es posen d'acord i decideixen detallar quant valdrà la broma. Noia, és hora de no engreixar-te ni un sol gram més, per evitar haver de retocar el vestit d'escot de banyera (vaixell o com vulguis portar-lo).

CLARA (V i VI)

Alba García



El primero de los países que visito,
de botones e hilos se formó
y vistiendo sus cabellos de hilo fino dorado,
Clara,
allí se quedó.

Cuando durmiendo estaba,
un ruin ladrón
los cabellos de Clara robó.



SOLDATS DE PLOM

Àngels Gregori

SOLDATS DE PLOM

Si vols esbrinar què se n'ha fet d'aquells anys de desmemòria,
de temps nostrats d'idealitzats mites alcohòlics
i desheretats de la misèria més humana,
d'immortals guerrers sense espasa destinats a habitar
en una patètica escombraria d'una casa sense número,
d'un carrer sense nom,
d'inacabades nits d'estiu abocats a l'arena més humida
somniajant les més brutes històries d'amor vora el port,
de l'univers confeccionat a la mida de l'abast,
de mites integracionistes a la plaça del mercat,
de la responsabilitat històrica d'uns pares sense pàtria,
d'anar a la fira tres cènntims a la nòria i dret a cotó-en-pèl de regal,
de pagar el viatge més car amb exquisits paradisos artificials,
de nits dormides a les andanes de les estacions de trens.

Soldats de plom,
saber-nos vius !
I veure que encara que anit vam tancar fins al límit
les persianes de l'habitació,
el sol ha trobat aquest matí
una petita balma per enlluernar-nos.
I veure que un bell paradís ens espera al bar
del cantó de casa,
on a l'escampat d'enfront juguen nens
amb globus d'aigua i bales de cartró.

Soldats de plom,
saber-nos vius, avui, ara, encara, que no és poc.

ELS CONTES DE POE

Josep Maria Pinto

duquena62@hotmail.com

Quatre coses sobre la vida de Poe

Edgar Poe va néixer el 1809 a Boston, però podia haver nascut a qualsevol altre lloc de la costa est dels Estats Units, perquè els seus pares tenien una modestíssima companyia de teatre itinerant. El matrimoni Poe no només compartia la vida de la faràndula, sinó una insidiosa tuberculosi que se'ls va endur tots dos a la tomba abans que l'Edgar tingués tres anys. La senyora Francesc Allan, de Richmond, Virginia, ciutat on s'havia traslladat la mare abans de morir, el va adoptar. Francesc era casada amb John Allan, d'origen escocès. El cognom amb què es sol conèixer l'escriptor no es va inscriure mai en el registre, ja que de fet Allan no el va arribar a adoptar. No obstant, per complaure la seva dona, que adorava la criatura, va acceptar tenir-la a casa.

Quan Edgar tenia sis anys, la família Allan es va embarcar cap a Europa; van viure a Escòcia i a Londres, i el noi va estudiar en escoles britàniques fins que tenia onze anys, data del retorn als Estats Units. De ben jove ja va voler ser poeta malgrat l'oposició del seu riquíssim padrastre, que volia que fos comerciant, com ell, o bé advocat. En aquella època es va enamorar d'una noia que es deia Elmira. El senyor Allan també es va oposar a aquesta relació; aviat es va conxorzar amb l'impossible consogre, el pare de la noia, per interceptar les cartes que l'Edgar li enviava des de la universitat, i per fer creure a la noia que el seu nòvio l'havia oblidat. L'Elmira es va acabar casant amb un altre home.

En la seva època universitària Edgar va començar a jugar i a beure. Segons s'ha dit, l'alcohol li causava un efecte extraordinari. Un sol vas de rom li atorgava una pàtina de brillantor i de lucidesa, però el segon vas el feia caure en una borrarera absoluta de la qual tardava dies a refer-se. Aquesta aventura d'estudiant es va acabar quan el seu padrastre va refusar pagar els seus deutes de joc i el van acabar expulsant de la universitat.

De nou a Richmond va descobrir l'embolic que s'havia bastit per evitar la seva relació amb l'Elmira. Arran de la tumultuosa discussió que hi va haver, Edgar va marxar novament de casa i es va establir a Boston, on va publicar el seu primer recull de poemes. Una època com a soldat ras per mirar de mantenir-se d'una manera o altra, una posterior reconciliació amb el seu padrastre i l'ingrés a l'acadèmia de West Point per satisfer les expectatives d'aquest darrer van marcar l'últim estira i arronsa, la darrera aparença de normalitat entre els dos homes. En efecte, en aquell temps moria Mrs. Allan, aquella persona que se l'havia estimat realment com una mare i que, de fet, era qui suavitzava les relacions a la casa. Quan es va assabentar de la notícia, Edgar se'n va anar a Baltimore a buscar la seva família real i es va instal·lar a casa de la seva tia, que tenia dos fills. Un d'ells, una nena que es deia Virginia, va acabar essent part important de la vida de l'escriptor.

Finalment Edgar va ingressar a West Point, i allí li va arribar la notícia del nou casament del seu padrastre. En comprendre que mai no rebria cap ajut per part seva, va provocar, doncs, l'expulsió de l'acadèmia i es va instal·lar a Baltimore. D'aquesta època data la seva decisió d'escriure contes, un gènere que li semblava que tenia més sortida que la poesia. En efecte, molt aviat va guanyar el seu primer premi amb un relat.

Quan la Virginia tenia tretze anys (i ell vint-i-cinc), es van casar. En parlar de Poe de vegades es relaciona el seu nom amb el de Nabokov per afirmar que tenia un *penchant* per les nimfetes (de fet Nabokov va abonar aquesta idea mitjançant diverses cites i al·lusions incloses a *Lolita*). Això no és exacte. S'ha de dir que a l'època no era estrany que una noia de catorze anys es casés; sí que sembla que Virginia era molt infantil, i va ser-ho tota la vida. En fi, sembla que Edgar se la va estimar molt.

Els anys següents van ser de gran productivitat; va entrar a treballar a la redacció d'una revista de Richmond, que gràcies a les seves intervencions va multiplicar per vuit la tirada; aquestes gràcies no van ser suficients per evitar que el despatxessin per repetides absències al seu escriptori. El 1842 Virginia va emmalaltir de tuberculosi, i des d'aleshores Edgar Allan Poe va veure com llanguia, com s'anava morint. Aquests sentiments apareixen amb molta freqüència als seus contes.

A partir d'aquí, els moments de lucidesa i treball es van alternar en la seva vida amb els moments en què es perdia, s'embriagava i desapareixia uns quants dies. S'ha de dir que hi ha molta llegenda en aquest fet. Vist el volum de la seva producció, la gran quantitat de literatura que va escriure, diguem-ne, sembla evident que una bona part del temps devia estar sobri, però la mitografia tendeix a estereotipar (i es clar, a partir d'aquí Poe passa a ser un borratxo, com Beethoven un sord i Wilde un marieta). S'ha arribat a dir, per exemple, que l'amo del bar li permetia buidar tots els gots del taulell en el seu got, a canvi d'explicar a la clientela històries tètriques i de terror. Les llegendes entorn de Poe han estat molt freqüents. Sense anar més lluny, és diu que quan se'n va anar de casa als divuit o vint anys, va anar a lluitar, com Byron, a Grècia, quan en realitat ja no es va moure dels Estats Units.

Hi ha una anècdota que sí que és certa, i que reflecteix fins a quin punt el seu problema d'intoxicació era seriós. Des de feia temps, Edgar Allan Poe volia crear una revista en la qual pogués escriure allò que li vingués de gust. Per aquest motiu va fer moltes gestions encaminades a trobar qui li financés el projecte, i ben aviat un admirador es va comprometre a subvencionar-lo. Per aquells temps ja era prou famós, i el van invitar a Washington a fer una conferència; en aquella mateixa visita l'havien de presentar al president en una visita a la Casa Blanca. Fos per un moment d'inconsciència, o pels propis nervis de l'entrevista amb el mandatari, poc abans de l'hora prevista va acceptar unes copes de porto. Per fortuna, uns amics li van impedir que entrés a la Casa Blanca, on volia anar-hi de totes maneres, amb la capa del revés i amb un estat lamentable. De retruc, el benefactor que el volia ajudar es va desdir.

Malgrat que, com s'ha dit, ja era prou cèlebre, sobretot a partir de 1845, fins i tot a l'estranger, es pot dir que Poe vivia en la misèria, mantenint la seva tia i la seva dona malalta, que va morir l'any 1847. Poc després va conèixer una noia que es deia Helen i li va demanar que es casessin. Ella va acceptar si Edgar deixava de beure. Incapaç de satisfer aquest requisit mínim, va haver de renunciar a aquesta relació. I va retornar a Richmond; i va tornar a trobar l'Elmira, aquell amor de joventut malaguanyat per les intrigues paternes. Ara era una vídua respectable que el va tornar a acceptar com a espòs. La boda es va fixar per l'octubre de 1849. A finals de setembre, Edgar Poe es va embarcar cap a Baltimore per anar a fer unes gestions a Filadèlfia. Un cop arribat a port, i mentre esperava el tren que el duria a Filadèlfia, va entrar a la cantina de l'estació. Al cap de cinc dies, una persona que el va reconèixer en un bar de mala mort va cridar un metge, que el va fer ingressar a l'hospital on va morir.

Els contes

Edgar Allan Poe va escriure poemes, alguns molt famosos, com *El corb*, *Annabel Lee* i *Ulalume*, i una novel·la curta, *Les aventures d'Artur Gordon Pym*. I va escriure una seixantena de contes, de diversos estils i temàtiques, probablement el gènere que l'ha fet més famós.

Una part molt important de la seva producció en aquest gènere narratiu és la relativa als contes de terror, o potser s'hauria de dir d'horror, de temàtica sobrenatural. Són relats en què predomina la folia, el somni, la transgressió de la raó o de la normalitat conscient. Molts dels seus protagonistes són bojós, però no perquè hagin perdut la raó, sinó perquè en tenen massa, diguem-ne. Dit altrament, tenen, per exemple, una percepció massa aguda que els fa intolerable la vida quotidiana, o bé són capaços d'obsessionar-se amb una superstició, fins al punt que no els abandoni. Com que acostumen a ser persones intel·ligents, la seva folia és metòdica, reflexiva.

Són contes lúgubres, mòrbids, ambientats en moltes ocasions en atmosferes gòtiques. Els contes més coneguts d'aquesta faceta són *La caiguda de la casa Usher*, *Ligeia*, *El pou i el pèndol*, *El gat negre*. En alguns d'aquests relats hi exposa Poe el que ell considera l'horror suprem, el fet d'enterrar viva una persona sense saber-ho, i va arribar a escriure una esgarrifosa narració que de fet era una crònica de casos reals d'enterraments d'aquesta mena. Altres temes comuns són la mort de la dona estimada, la decadència d'una família o d'una persona, protagonitzats, sempre, per aquestes persones que tenen una sensibilitat extrema. Poe era un mestre de l'ambientació, dominava perfectament l'efecte que pretenia crear. El seu horror, més que intuïtiu està pensat fins a l'últim extrem gràcies al seu esperit analític. Neruda va dir que els relats de Poe eren "tenebres matemàtiques".

Un dels meus preferits és *El pou i el pèndol*. I ho és pel seu tempo, per la seva progressió atordidora, pel partit que va saber treure a una situació tan claustrofòbica i, en teoria, tan limitada argumentalment. Al final del relat, el protagonista té una visió aterrada d'allò que l'espera al fons del pou, i que el lector no arriba a saber. Stevenson es va considerar "burlat" per aquesta argücia, i no déu ser l'únic. Què hi va veure el protagonista? En qualsevol cas, *El pou i el pèndol* és un dels seus relats més angoixants, intensos i rodons.

Després hi ha una sèrie de contes, molt apreciats també, que es podrien anomenar analítics. S'ha dit (Borges entre d'altres) que Poe és el pare de la literatura policíaca. Hi ha tres contes, el més conegut dels quals és *Els crims del carrer Morgue*, protagonitzats pel cavaller Auguste Dupin, un detectiu aficionat que és el precedent, sens dubte, de Sherlock Holmes o d'Hercules Poirot. Un prodigi de raciocini, que pot resoldre els casos més complicats.

Els crims del carrer Morgue, per exemple, és la història de l'assassinat d'una vella i de la seva filla, que han estat trobades al seu apartament del quart pis, amb totes les portes i finestres tancades per dintre. El cavaller Dupin, naturalment, en desfarà l'entrellat. Dintre dels contes analítics s'ha de parlar de *L'escarabat d'or*, un dels més populars de Poe, un relat apassionant (que pot ser una entrada perfecta a la literatura de Poe) que remet als llibres d'aventures, de pirates, de tresors, d'enigmes en llenguatge xifrat, amb una gran ironia, un ritme, una caracterització esplèndida dels personatges.

Es pot destacar un tercer grup de contes, relacionats amb els anteriors, que són els de l'horror de la natura. Els dos més populars són *Un descens al Maelström* i *Manuscrit trobat en una ampolla*. El primer és l'aventura d'un pescador noruec atrapat en un remolí del mar, narrat amb un nervi i un lirisme excepcionals; les sensacions físiques i mentals que experimenta, la descripció de l'interior del remolí, un món desconegut d'on no n'ha tornat ningú, són apassionants. El segon, *Manuscrit trobat en una ampolla*, és la travessia d'una tempesta a bord d'un vaixell fantasma, tots els tripulants del qual, excepte el narrador, són morts-vivents, potser, o ànimes en pena, que erren eternament cap al sud, un sud que no s'acaba mai.

Hi ha més tipus de contes, metafísics, còmics, de descripció del paisatge, etc. que no són tan rodons però que deixen veure un escriptor més versàtil del que es pot pensar si fem cas dels llocs comuns. Poe també es va interessar per la ciència, i alguns relats han avançat conceptes o inquietuds que després l'home ha desenvolupat. Quan en realitat no s'han confirmat, és a dir, quan la ciència ha desmentit les seves troballes (en molts casos), ningú no li pot negar l'encant de les seves teories.

Hi ha un conte molt curiós, que es diu *La incomparable aventura de Hans Pfall*, i que és la història d'un delinqüent que, per escapar dels seus perseguidors, s'embarca en un globus i comença a pujar cap amunt, cap amunt, fins que arriba a la Lluna. Durant el trajecte Pfall descriu la Terra a mesura que es va allunyant... tot inventat, és clar: ningú no havia pujat mai tan amunt. Quan surt de l'atmosfera tanca tot el cistell del globus en un gran sac de cautxú i respira un gas que ha inventat ell mateix. Gràcies a un enginyós mecanisme que cada tant el desperta mitjançant gotes gelades d'aigua que li cauen a la cara, pot anar canviant periòdicament el gas.

Bé, en arribar a la Lluna es troba que hi ha tants habitants com a la Terra però lògicament, com que el satèl·lit és més petit, els selenites també són més menuts; una altra particularitat: a la Lluna hi ha un habitant que correspon exactament a cada habitant de la terra. Una mena de doble, extraterrestre i reduït, de cada un de nosaltres.

Un dels propagandistes més importants que va tenir Poe a França, a part de Baudelaire i els poetes simbolistes, va ser Jules Verne, que va escriure articles llarguíssims a la premsa introduint Poe als seus compatriotes. Doncs bé, tot comentant aquest conte de la Lluna i, en concret, aquest punt dels seus habitants minúsculs, va escriure una frase que tradueix de manera transparent la mentalitat colonialista del segle XIX:

M'agrada creure que, vista la situació inferior del seu planeta, aquests selenites servirien, com a màxim, per fer-nos les feines domèstiques.

Donat que Poe només apuntava l'existència d'aquests personatges i no n'explicava gaire res, Verne també deia que quedava pendent l'explicació d'un viatge a la Lluna, que Poe no havia pogut desenvolupar. Posteriorment, Verne va escriure un dels seus llibres més coneguts, *De la Terra a la Lluna*, que en realitat no té res a veure amb la idea de l'escriptor nord-americà.

Per acabar, transcriu un fragment que il·lustra el costat més macabre d'Edgar Allan Poe. Pertany al conte *Berenice*, i valdrà la pena explicar-ne una mica l'argument per comprendre l'abast de l'horror final. És la història d'un noble que viu a la seva mansió amb la seva cosina, Berenice. El protagonista ha crescut malaltís i malencònic; Berenice sana i plena d'energia. Però de cop i volta la noia cau malalta: se li declara una epilèpsia que li ocasiona atacs catalèptics, una mena de pèrdua dels sentits que fa creure cada vegada que és morta. Al mateix temps, al protagonista se li desenvolupa el que ell en diu una "monomania", una percepció agudíssima de les coses més banals: la flama d'una llàntia, el so d'una paraula repetida infinitament fins que acaba perdent el significat, una ombra en la paret. Aquesta monomania l'obsessiona de tal manera que quan es fixa en un objecte no se'l pot treure del cap.

Un dia, la seva cosina, amb qui s'ha acabat casant, el va a veure a la biblioteca i ell es fixa en les seves dents blanques i perfectes. Quan Berenice se'n va, ell ja està posseït per la idea d'aquelles dents, de manera que només veu les dents, viu pensant tan sols en les dents. Més endavant, Berenice emmalalteix definitivament i mor; són els criats els qui s'encarreguen de sepultar-la. Al final del conte, el protagonista està assegut a la biblioteca, davant d'una capseta petita; té un vague record d'uns crits de dona i la impressió que ha fet alguna cosa, però no sap què:

Van trucar lleugerament a la porta de la biblioteca i, esgrogueït com un estadant de la tomba, un domèstic va entrar de puntetes. Les seves mirades eren folles de terror, i em parlà amb una veu trèmula, escanyada, molt baixa. Què va dir? Vaig sentir unes quantes frases deslligades. Contava d'un crit foll que havia torbat el silenci de la nit, que tots els criats s'havien aplegat, que havien cercat en la direcció del so; i a la fi el seu to esdevingué punyentment distint, quan em mormolava d'una tomba violada, d'un cos desfigurat, amortallat, però encara alenat, encara palpitant, encara viu!

Assenyalà els meus vestits: eren bruts de fang i de grumolls de sang. Jo no vaig dir un mot, i ell m'agafà gentilment de la mà, que tenia estigmes d'unes ungles humanes. Dirigí la meva atenció cap a un objecte posat contra la paret; el vaig mirar durant uns quants minuts: era una aixada. Amb un crit vaig saltar cap a la taula, i vaig aferrar la capsa que hi havia al damunt. Però no tenia força per a obrir-la; i en el meu tremolor, em va lliscar d'entre les mans i va caure feixugament i es trencà a trossos; i de dins, amb un dring d'acer, rodolaren algunes eines de cirurgia dentària, mesclades amb trenta-dues petites coses blanques i ebúrnies, que s'esbarriaren d'ací i d'allà pel paviment.

Recomanar Edgar Allan Poe no significa prometre un seguit d'emocions d'aquesta mena, perquè aquest conte és potser un extrem de l'horror. Altres relats tracten temes similars, però amb altres enfocaments, més subtils, carregant més els ambients, com en el cas de *La caiguda de la casa Usher* o *Ligeia*. El mateix Poe, en una carta que va escriure a un editor a qui enviava el conte, deia: "El tema és massa horrible, i confesso que he vacil·lat abans no m'he decidit a enviar-li. Reconec que he arribat al límit mateix del mal gust, però no tornaré a pecar de manera tan palesa..."

EL CARRO DE LA COMPRA

Sr. Polissó

SrPolisso@hotmail.com

(*J'suis l'pornographe, du phonographe, le polisson de la chanson. G.Brassens*)

M'HAN FOTUT LO CARRO!

Anit es produí penós robatori de la galera apreciada, aquest meu carro, per despit escric en vers un oratori i proclamo la sospita: "aquí hi ha marro!".

EL CARRO DE LA COMPRA

*El cavall verd remou el cel i l'infern,
és l'esperança del cec que sent que tot és etern.*

Jaume Sisa

Transitant, dia a dia, com un carro
de la compra per un camí ral qualsevol,
encara no asfaltat. Com si àvid de sotracs,
em dirigís, camps qui pugui, al supermercat
de Calaf a comprar-me una tartana
més adequada per a aquest GR que no és
com surt al mapa.

Més d'hora de l'habitual, un llamp
m'avisa que queda mitja hora perquè tanquin
la gran superfície arborada.
A l'altra banda del camí, entre els prestatges
d'articles de neteja, un cavall verd es posa
dret i em repta a una cursa.
M'afanyo a no saber què fer.

M'afanyo, m'afanyo i m'afanyo.

DELIRIS I TRACES

Mon Pons

DELIRIS

I

A través de l'absurd
explorà
la informitat.

Sondejà constel·lacions
que es besaven
entre les ombres.

Adornà d' estels
l'infinit
plàcid.

(Bevent de la copa dels zíngars.)

Flotants capricis
-entre màscares-
lliurats al vent
damunt
les planes
asselellades.

II

Pintà
les mesquineses
i el cel
es fongué
en un follam
d'or.

Sotjà
amb ulls
perplexos
la terra roja,
i amb silenci
plàcid
esperà
l'amor.

TRACES

I

S'esvaí
la neu
en hipnòtic
llampegueig
sobre el fang
de les roderes
i, ahora,
sobre el gebre
de l'avinguda
gran.

Clares traces
d'a-de-ena
fent hèlix
arrossegant
un vel...
d'insignificant
proesa
flonja.

Vertigen
immens
de tant d'ofec
en l'únic
refugi
irascible. (De confosos rastres...)

II

(Mirà el món amb eufòria i fluctuà perdut en la certesa...)

un parany
ardent
de memòria

(i es transformà en cristall, en record i en ventada...)

l'engany
inflammat
d'angoixa

(filtrant-se de pur oblit i en facècia...)

III

Escoltà
i escoltà
el vent
quan s'abrandà
el foc
dels seus ulls
obsessius
fins que
es convertiren en aigua.

L'ocupà,
tot d'una,
la flama
de la lluna.

(Interposant-se entre el límit i l'horitzó la cruïlla de l'anonimat.)

PALABRAS

Núria Riera

- Mamá, probemos una vez más. Esta noche tiene que salir perfecto. Venga, dices las palabras, desaparezcó y me haces volver. ¿estás lista?
- Gils, es la última vez, ¡tengo cosas que hacer, hija! Venga ¿preparada? : *barrabum patapum*.

Un cielo azul enmarcaba sus pasos ligeros por aquellas escaleras que descendían hasta el centro de la ciudad. Con pequeños saltos Irin llegó al mercado de fruta.

Era miércoles y el mercado estaba atestado de gente, colores y olores diversos.

En un puesto pequeño, en una esquina del mercado, lleno de cajas repletas de diversas y extrañas frutas, estaba su abuela. Hacía rato que la esperaba pero Irin no se percató del enfado de la anciana y, sin darle tiempo a empezar a reñirla se acercó a ella y le plantó un beso en la mejilla del que más tarde brotaron sonrisas.

- Irin, es casi mediodía, ¿dónde has estado?
- Con mamá.
- Pequeña, eso no puede ser... - dijo la anciana con un profundo pesar.

Irin hizo que no oía aquello que su abuela acaba de decirle y mientras seguía jugando con unas cerezas dijo con la mayor tranquilidad.

- Me ha dicho que quiere regresar.

La abuela se quedó estupefacta.

- ¿Podemos ayudarla abuela? ¿podemos?
- Irin, ¿dónde has visto a tu madre?
- En el parque. Vino a jugar conmigo.
- ¿Y qué más te dijo?

Irin soltó las cerezas y frunció el ceño. Estaba haciendo un esfuerzo para recordar y poder decirle a su abuela lo que había oído. Abrió la boca para decir algo a la vez que se daba la vuelta para mirar a la anciana pero al verla y solo por un momento, su semblante, la sorprendió. Estaba increíblemente seria, había una pretensión de sonrisa en su cara pero Irin la descartó como cierta.

- Me ha dicho que tienes que recordar las palabras.
- Oh, Dios mío. ¿te las dijo? Irin, por favor, recuerda, ¿tu madre te dijo las palabras?
- Dijo que no podía, que tenías que pronunciarlas tú.

La abuela empezó a llorar desconsoladamente e Irin se abrazó a ella, no entendía nada de lo que sucedía pero se le contagiaba la tristeza de aquella señora grandullona y dulce que era su abuela.

- Querida Irin, ¡lo siento tanto! la hice desaparecer y en aquel momento sonó el teléfono.

Contesté y no me acordé de tu madre hasta más tarde, cuando colgué, y entonces ya no logré recordar qué tenía que decir para que volviera... no logro saber las palabras adecuadas.

HOMENATGE A MIQUEL BAUÇA

Joan Todó

HOMENATGE A MIQUEL BAUÇA

Les sardanes importunen,
besunyoses de records,
i rapeixen les cabòries
de les bòries del coster.
¿Lo cervell és dels que forts
no somnien catalunyes?
¿Dels que cremen les ensunyes
i quan neix lo jorn dejunen?
L'eremita és lo primer;
lo demés tot són històries.

hon est?

RESPIR

Alicia Vich

aliciavich@yahoo.es

RESPIR

Quan respiro profundament, és el plor que respira.

Aquella descàrrega incontrolable que corre per la tràquea fins que els ulls humitegen i entre tremolors i sanglots m'adono que soc a prop de l'oblit. L'oblit del sentiment que m'ha empès a aquí.

Quan ploro profundament, és l'oblit que plora.

¿Per què em costa tant desampallegar-me d'una il·lusió feta i desfeta, a voltes, per les mateixes circumstàncies? On és aquell mecanisme que arrenca impertèrrit totes les meves emigracions a tu.

Quan l'oblit plora, la distància s'imposa.

Perque el defalliment sigui suportable i l'adéu eficient, m'encaixono en la rutina. Intranquil·la encara, m'intoxico amb licors i absurdes paraules. La representació és a punt de finalitzar.

Quan la distància s'imposa, només queda el que visc.

Tan sols sóc el que hi ha,
el que queda de mi
després de l'escombrada,
de fer net el pis.

L'equilibri equivalent
a l'erosió del sentit.

Tan dispersa
com les paraules
que escric.