

Aquesta secció compta amb la col·laboració de



Generalitat de Catalunya  
**Institució de les Lletres Catalanes**



## L'idealisme sota la lupa

SIMONA ŠKRABEC

Wenn das Haus fertig ist, dann kommt der Tod.  
Thomas Mann, *Buddenbrooks*

«Com que sóc el Maurici Sense Terra no tenia cap obligació amb la Història», diu al final de la seva vida un dels protagonistes de *L'ombra de l'eunuc* de Jaume Cabré. L'ingredient principal d'aquesta crònica familiar és el desarrelament. En lloc de seguir el desenvolupament d'un majestuós roure genealògic, que s'expandeix amb nous i nous descendents, Jaume Cabré ens confronta amb uns personatges que busquen les seves arrels, tot i que van néixer en una família plena d'avantpassats il·lustres. És fins i tot sorprenent que algú que hagi nascut en una família com aquesta, es pugui arribar a preguntar on és casa seva. La recerca dels protagonistes de Cabré il·lustra bé el canvi en la mateixa concepció del món.

L'arbre era, no fa pas gaire, l'estructura que servia per representar no sols els llinatges, sinó també moltes altres relacions. Cabré, en canvi, parla d'un món en el qual ja no són vàlids els axiomes de la tradició literària segons la qual la primera generació crea la riquesa del no-res, la segona la impulsa i la fa créixer i la tercera se la beu en forma de whisky. Les regles que expliquen la formació de la burgesia europea, dels seus fabricants rics i dels artistes bohemis amb gran talent, no són vàlides en aquesta novel·la. Per què? Perquè l'escenari de la novel·la és Catalunya, un país trencat i ferit. I també perquè la narració crea l'atmosfera del final del segle XX. El Lübeck del 1900 de Thomas Mann ha quedat definitivament enrere. El sobrenom de l'home vell, solitari, boig, creat per Cabré, que es fa dir Maurici Sense Terra, és una denominació apropiada per

NOTA. Aquest article, amb algunes modificacions, correspon al pròleg de la meua traducció a l'eslovè de la novel·la *L'ombra de l'eunuc* de Jaume Cabré (*Evnuhova senca*, Ljubljana: Studenska založba, 2006).

referir-se al conjunt del Vell Continent després de totes les desfetes que va comportar el segle passat. Sense les arrels, amb una memòria plena de cicatrius, però massa nítida per identificar-se amb el propi llinatge que és culpable de tantes decepcions: aquest és l'espai de l'home contemporani, trencat en milers de fragments inconnexos. L'home d'avui dia s'assembla a en Bolós, a un polític espavilat, que és com un prestatge del magatzem damunt el qual s'amunteguen experiències guardades en uns pots hermèticament tancats. Les vivències es guarden ben separades l'una de l'altra, perquè així pot oblidar el passat, pot oblidar també que vindrà la mort i així pot viure només ara i aquí.

L'home és encastat dins d'un espai més ampli que la pròpia llar, i aquest espai és el tema central de qualsevol crònica familiar. Però l'espai d'aquesta novel·la és, tanmateix, fragmentat fins als àtoms, la societat no és més que un conjunt d'individus, la qual cosa és ben visible en una observació casual de l'únic testimoni de la confessió del cronista, la Júlia: «És que no tinc amics. Només col·legues molt col·legues. –I en veu baixa–: O amants.»

### **L'educació sentimental**

La lluita contra l'oblit té diversos rostres. La família, la religió i l'art ofereixen a l'home, cadascun a la seva manera, un substitut d'immortalitat. El rastre d'un individu es conservarà en els seus descendents, l'home també pot conjurar la por de desaparèixer amb la fe en la vida després de la mort o bé pot intentar assegurar-se un lloc en la memòria de les generacions futures amb la creació d'obres d'art.

Els intents d'imprimir al món un segell inesborrable han plantat dins de l'home un altre anhel, extremadament fort. Si deixem de banda la reproducció biològica, l'home intenta esdevenir part d'un projecte etern, i la religió, la política i l'art són els àmbits que li ofereixen aquesta possibilitat. Aquests són els tres grans temples en els quals entrarà el protagonista principal de la novel·la, en Miquel, i intentarà esdevenir-ne el sacerdot. D'entrada, sembla que es tracti de tres esferes excloents, sense cap possible punt en comú. Però, de fet, comparteixen la manera com creen la comunitat de persones que pensen igual. Ja se sap que els sentiments religiosos es fonamenten en la fe –en la convicció que no necessita cap prova–, i que la vida humana pot trobar sentit dins de la mateixa fe. La política, que es desenvolupa dins del marc d'una comunitat definida com a una nació, sembla que no tingui res a veure amb les qüestions de la fe i no ens agrada gens buscar els fonaments de la nació en un crèdit previ. Tanmateix el *credo* llatí s'amaga rere cada poble, igual com es troba també rere cada estat mentre aquest existeixi. De la mateixa manera com desapareixen les fàbriques, desapareixen els estats i fins i tot els pobles, simplement perquè han perdut el crèdit de producció. Aquest és un pensament que va apuntar Robert Musil en l'època en què l'imperi dels Habsburg va començar a esquerdar-se irremeiablement. No sols tots els polítics, sinó també tots els ciutadans

que estan disposats a participar en les eleccions o bé a pagar les contribucions de la seguretat social creuen per endavant que formen part d'un projecte que té sentit. I si parlem de la noció del poble aquests aspectes més aviat administratius potser no tenen tanta importància, però la qüestió de la fe en un projecte comú no és pas gaire menor. Qualsevol individu, amb la seva tria d'una llengua, d'una manera de vestir, de l'alimentació, ajuda a crear quelcom que és donat per endavant, la nació com a una comunitat, el poble com una cosa que només ens pertany a nosaltres. Ser una nació és només un assumpte nostre que els altres contínuament amenacen. Per això en la política, com en la religió, no queda gaire espai per als que tinguin dubtes.

El Miquel creat per Jaume Cabré amb els seus dubtes eterns no es podia fer ni capellà ni polític professional, però podia entrar al temple de l'art. L'art sembla molt allunyat de voler aconseguir que els seus adeptes creguin cegament en el sentit del que fan. En principi, un artista desfà la solidesa del món, fer preguntes incòmodes, dubta. Tanmateix, l'art tampoc no existeix sense una comunitat, cada obra d'art necessita la seva parròquia. El poeta Maur, que parla en rodolins i no fa res més que compondre alexandrins n'és un bon exemple. Un poema viu com una obra d'art tot just quan algú se l'haurà llegit. També l'artista té, per tant, el poder de canviar la mentalitat dels seus deixebles. Cada filòsof de debò ha de tenir uns quants milions de seguidors, deia en clau de burla precisament Robert Musil.

És a dir, que aquestes tres esferes amaguen l'idealisme, la convicció, els quals, amb l'ajut de les idees, poden crear un ordre de les coses millor. Quan en Miquel va sortir al carrer contra la voluntat dels seus pares per fer la seva pròpia guerra contra Franco, la seva mare es va alegrar que tingués un ideal tan gran. Després de l'assassinat d'un company que ni tan sols coneixia, acusat de traïció, en Miquel ja no pot creure en el seu ideal. Dins seu ressonen les paraules d'un inspector de policia imaginari: «Mike; vostè, que ha rebut una educació cristiana acurada, profunda i intel·lectualment adequada, m'està dient que ha estat capaç de matar?».

Qui és capaç de matar? Amant de la música amb les mans ensangonades, el personatge delicat d'en Miquel desperta una reminiscència incòmoda del nazisme. No és possible establir cap paral·lel, una comparació no tindria sentit, però l'associació es fa present. Després dels concerts a Bayreuth on els descendents de Richard Wagner rebien els alts càrrecs del moviment nazi, no és possible sostenir que la sensibilitat per la música demostra que la persona no és capaç de crueltat. La personalitat humana té molts rostres, però aquesta combinació de la sensibilitat artística i la impassibilitat militar mostra una relació extremadament problemàtica. No som davant d'un caragirat de novel·les que es venen als quioscos per quatre rals i que acostumen a retratar un home de negocis amb passions inconfessables o bé una mestressa de casa addicta als jocs d'atzar.

Cabré destapa una conclusió terrible. Precisament les persones que busquen una realització més enllà de la pròpia existència personal són capaces de franquejar les fronteres ètiques. No importa quin és l'objectiu últim, no importa si es tracta de

coses profanes o eclesiàstiques, si es tracta de feixisme o de comunisme, de la dreta o de l'esquerra. Per al totalitarisme només és important només el zel amb què es vol aconseguir l'objectiu. El punt en comú de la crueltat és el desig d'un sol llibre que pogués eliminar tots els altres.



© Xavier Fabré

L'habilitat de Cabré consisteix en la capacitat d'unir aquests grans paradigmes històrics en la personalitat confosa, indecisa, del seu protagonista principal. A través de tota la novel·la s'estén el fil conductor de l'apostasia: «I cada nou pas era una nova apostasia perquè tot s'esdevenia epifànicament; es feia la llum i hom veia el Nou Camí, la Nova Veritat i la Nova Vida.» En Miquel es mou d'un objectiu a l'altre, però no es queda en cap temple. «Ja que feia molt poc temps que m'havia quedat sense causa,» segueix fent el camí de pressa per trobar alguna cosa que podria omplir el buit —que no és possible d'omplir.

En Miquel no trobarà la felicitat si no és en alguns breus moments d'alegria que se li escolaran entre els dits. Un home que és conscient dels seus propis sentiments mai no arriba a tenir sensació d'una realització absoluta. El motor de la seva vida és aquest encalç d'un objectiu mòbil. La mort acabarà amb aquesta recerca, segur. Però precisament en aquest anhel incessant en Miquel difereix del seu oncle Maurici.

L'oncle Maurici no admet cap esclatxa, intenta superar-la, vol la plenitud, per això la seva vida és completa tot just i precisament amb la mort. Mor a l'alba, mirant el paisatge davant seu, deixa d'existir en silenci. Es tracta d'una mena de suïcidi metafòric, d'una voluntària renúncia a una vida que volia canviar al preu que fos.

En Miquel, en canvi, intenta acceptar la seva feblesa i les ferides que encara són obertes i que no cicatritzaran mai del tot. Això és especialment difícil perquè alhora ha de descobrir que fer-se gran no vol dir altra cosa que aprendre a renunciar a si mateix. La novel·la de Jaume Cabré és sens dubte alhora un *Bildungsroman* en el qual els lectors seguim el desenvolupament de la personalitat del protagonista principal fins que estigui disposat a acceptar que en la vida no existeix la tecla *replay*. Els daus que determinen el destí de l'home només es poden tirar una sola vegada. Un jugador dolent, diu Nietzsche, confia en l'atzar, confia que és possible anul·lar, canviar la combinació final. La ludopatia de l'oncle, la seva passió pels jocs d'atzar mostren que té una relació completament diferent amb el destí que en Miquel. L'oncle, de fet, creu que és possible canviar el món, que és possible intervenir fins i tot

en les coses que ja han esdevingut. En Miquel, en canvi, és un convençut seguidor de la màxima que Nietzsche va anomenar *amor fati*. Evidentment, es tracta d'un concepte filosòfic complex que es pot comprendre de maneres diverses. El significat que podem trobar en la novel·la de Cabré és molt diferent de la interpretació més habitual, la que en aquesta concepció nietzscheana veu el perillós joc amb el propi destí, amb la vida, amb la mort.

El destí de l'home no és predeterminat. Els daus que es poden tirar només un sol cop, tal com diu el filòsof, no representen cap oracle que tingui la capacitat de preveure què passarà en el futur. El destí de l'home esdevé immòbil i petrificat tot just un cop hagi passat. Res del que ha passat no pot ser canviat, la cinta no es pot rebobinar, per això la vida, quan s'acaba, sempre dibuixa una sola combinació numèrica. El que ha passat és definitiu, no és possible cap altra combinació de nombres. Des del punt de vista de l'eternitat la vida de l'home és determinada per endavant perquè no serà possible corregir res un cop arribi al final. Dins d'un temps etern s'inscriurà una sola cadena nítida de causes i efectes, un número final, el destí individual.

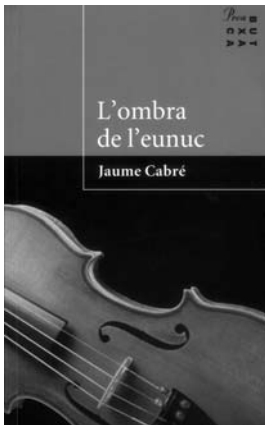
Miquel Gensana és capaç de traduir aquest complex saber en una conclusió molt simple: caldrà acceptar els errors propis. «No pot succeir res pitjor que la mort i aquesta és inevitable», va dir en canvi, aixecant el dit amenaçador, el moralista Simon Krasowitz en un dels contes breus de Vladimir Bartol.<sup>1</sup> El protagonista de Bartol, filòsof de professió, és una màscara amb la qual l'escriptor intenta demostrar que una persona primer ha de viure una gran decepció perquè després pugui servir de veritat a la seva nació. Per posar-se al davant d'un grup i trobar deixebles per les seves idees, un líder ha d'estar disposat a morir. Al final dels anys trenta, quan Bartol escriu les seves obres, Europa no era plenament conscient de quines són les dimensions veritables de la voluntat del poder, tant si la fan servir els dictadors com els revolucionaris. Però Cabré, que escriu al final dels anys noranta, amb una guerra civil a l'esquena, després de dècades d'un règim hostil i després d'intents de revolta que no es preguntaven gaire quins eren els mitjans que convenia fer servir, no pot escriure amb el mateix entusiasme.

He posat els dos escriptors l'un al costat de l'altre sobretot perquè es pot comparar el rol que juga l'amor en el procés de formació d'un revolucionari. Bartol parla del fenomen de la fototropia de les arnes que en la foscor volen cegament cap a la llum. Perquè un home no es cremi com una arna, ha de ser capaç d'evitar l'erotropia. L'únic remei efectiu contra aquesta malaltia és, com ja s'ha dit, una decepció greu, definitiva, irrevocable. El protagonista de la novel·la de Cabré és inepte per esdevenir un revolucionari segons aquests ensenyaments del Doktor Krassowitz;

1. Vladimir Bartol és l'autor de la novel·la eslovena que ha venut de llarg més exemplars en diversos països; a Espanya ha tingut fins ara set edicions. *Alamut*, escrita el 1938 a Trieste, és una obra molt problemàtica (Simona ŠKRABEC, «L'home amb bombes. *Alamut* de Vladimir Bartol», *L'Espill*, núm. 20 tardor de 2005).

tan bon punt es recupera d'una decepció ja cau en una altra, com una arna vola cegament cap a la llum encesa.

El protagonista de Cabré té cor. Demana als seus camarades de l'organització il·legal que li disparin la bala directament al cor si calgués fer-li una crítica perquè el cor és aquell òrgan que no vol fer bondat de cap de les maneres. Ni Mefisto ni Déu es barallen per l'anima d'en Miquel, perquè al final del segle XX l'home es troba sol del tot. Contínuament enamorat fins a les orelles, perdut, sense cap objectiu clar, en Miquel simplement viu. I quan un bon matí rep la trucada d'un botxí venjatiu que coneix el seu crim, en Miquel es gira, però cap llibre dels prestatges es mou per ajudar-lo. En aquest home aïllat, que ha de lluitar tot sol amb els propis errors, Cabré aconsegueix articular una clara crítica de l'encegament que les idees poden produir.



### Totes les dimensions d'una llar

La casa és l'espai d'una família; el país l'espai d'un poble. Amb aquesta simple equació podem comprendre el sentit metafòric d'una crònica familiar. La llar, una vil·la burgesa de dos-cents anys, reflecteix en sentit figurat la pàtria. La novel·la com a crònica de Catalunya

il·lumina sobretot els últims anys de la dictadura de Franco. Amb la mort del general Franco, Espanya va despertar a la democràcia, però alhora va tornar la monarquia: de la República d'abans de la guerra en no va quedar ni rastre. La mofa amb la qual Cabré tracta la monarquia no és cap broma. La ironia gens dissimulada amb la qual parla del retorn del rei al país està en completa oposició amb la popularitat que encara avui té la família reial.

Aquí ens tornem a trobar amb una de les parelles antagòniques. La república o la monarquia: aquesta és l'oposició que ha marcat tota la història moderna d'Europa. Es tracta d'un conflicte entre dues maneres diferents de concebre un estat. El regne representa un model premodern, un món dinàstic, establert mitjançant unes relacions jeràrquiques. Dins d'aquest món, ni les llengües ni els pobles no tenien gaire importància, el món estava dividit en capes socials rigidament separades l'una de l'altra. L'estat-nació es va començar a imposar com a concepte tot just amb la Revolució Francesa. És llavors quan s'imposa el pensament que l'homogeneïtat interna d'un estat és la condició prèvia per a un desenvolupament econòmic i que a

les escoles els nens han d'aprendre una sola llengua, la de l'estat, i que han d'oblidar completament el seu dialecte pagesívol. Amb això es volia aconseguir la mobilitat de la població dins de l'estat, els mateixos drets per a tots els habitants i assegurar el progrés econòmic. L'únic objectiu d'un estat-nació era aconseguir ser autosuficient. Calia obtenir tot el que es necessita dins del marc del mateix estat.

A l'Espanya d'avui hi conviuen els dos models d'estat, Espanya encara és un regne dels vells temps en el qual el rei té cura paternalment dels «seus pobles», com Francesc Josep anomenava els súbdits austrohongaresos. Però d'altra banda, l'estat espanyol és l'hereu de les concepcions més dogmàtiques, com ara que en un estat només hi ha lloc per a una sola nació, una sola llengua, un sol passat. Les opinions sobre què significa el concepte d'estat, el concepte de nació, continuaran essent per molt de temps tema de disputes fervents a la península.

Les famílies amb llinatge són l'objecte del sarcasme despietat de l'oncle Maurici, que critica la monogàmia de les famílies reials on neixen fills degenerats que «ja no serveixen ni per a la baralla de cartes.» En un país on les monedes encara porten el perfil del rei, un atac com aquest no resulta gaire freqüent. Però la llança de Cabré no es dirigeix contra la monarquia; precisament a l'inrevés, la seva crònica familiar adverteix de tots els perills d'aïllament del mateix llinatge.

Recordem una de les novel·les fonamentals de les literatures sudamericanes, *Pedro Páramo* (1955), de Juan Rulfo, que parla d'un poble abandonat enmig d'una plana immensa on tots els joves són fills d'un sol pare, fruit de les violacions d'un terrinent totpoderós. Aquesta també és una història sobre el llinatge, potser és una de les imatges més ben definides del fet que una nació és, d'entrada, un clan marcat per la violència del pare. En la novel·la de Rulfo també es crida l'atenció sobre el rol dels bastards, dels descendents il·legítims. No fa gaire, els fills nascuts fora del matrimoni rebien cognoms com ara Expòsit o Deulofeu. No es tracta de saber si això és gaire agradable o no per a una persona, sinó com s'inclou dins del concepte de nació el concepte del llinatge. La llengua conserva durant molt de temps el rastre dels conqueridors, d'una època en la qual era molt important marcar clarament d'on prové cada individu, qui té la sang pura i qui la té impura, de manera que eren importants tant el cognom del pare com el de la mare. Encara avui, a Espanya totes les persones porten oficialment els dos cognoms, i seria molt equivocat creure que es tracta d'un signe de la igualtat d'homes i dones. Això permet un ràpid cop d'ull a l'origen de qualsevol ciutadà. El llinatge dels bastards que es va inventar l'oncle Maurici amb el diari fals de la besàvia no és sinó una advertència que cada comunitat s'ha de preguntar si és capaç d'absorbir amb èxit els nouvinguts.

La matèria de la literatura és el passat, per això una làpida és l'entrada en una història. La família Gensana va perdre la casa, l'única cosa que els va quedar després de la fugida del pare és el mausoleu de la família que el pare es va oblidar de vendre. És ben cert que a Cabré no li falta la capacitat de la ironia. L'anonimat d'una gran urbs i la vida sense arrels permeten, doncs, que una persona pugui amagar el seu passat



davant de si mateix i davant els altres. El món contemporani és molt sovint un espai de fugitius. La violinista Teresa fuig davant d'alguna cosa; l'enamorat Miquel no ha sabut descobrir què va passar amb el seu pare, però en la conversa amb el seu representant queda clar que ella també fuig de si mateixa. En la preciosa escena en què s'acomia del seu amant perquè es va atrevir a canviar l'horari de les seves actuacions, es refugia en la música, el violí és el seu únic recer. Els objectes esdevenen part de l'home, un allargament natural del cos. En l'estructura blanca i negra de la novel·la, es confronten la Teresa, nua, amb el seu violí que sembla formar part dels seus dits i el Miquel revolucionari que portava la pistola sense saber mai ben bé què fer-ne. La humanitat ha descobert eines que condueixen cap a la bellesa o bé cap a la mort.

El món en blanc i negre apareix també quan els músics són retratats com a cavalls de cursa. Si l'art esdevé una institució, desapareix la simple alegria d'aprendre, de comprendre, de pensar, de crear sense cap altre propòsit. L'art com a ensinistrament contra l'art com a plaer és només una de les parelles antagoniques en què aquesta novel·la ens pot fer pensar. D'una manera semblant s'encaren el poeta Maur, que en tota la seva vida no ha publicat res i el reconegut crític literari Miquel. En un costat tenim la mamà Amèlia, que tot el dia sargeix mitjons, i les noies d'avui, la violinista Teresa, l'estudiant Gemma, la periodista Júlia, que són capaces de girar l'esquena al gran amor si interromp el seu camí professional. Tota l'estona cal decidir entre dues opcions excloents; resulta molt cansat.

La divisió rígida en parelles antagoniques és present també en un conjunt temàtic que travessa el llibre com un fil conductor: la narració sobre els amors perduts. Cabré mostra sense vergonya la increïble incapacitat del protagonista principal per comunicar-se amb el món femení. La divisió rígida, la incomprensió, els prejudicis que marquen la relació entre els homes i les dones són un reflex de la societat actual a Espanya, a Catalunya. Amb això ens fa testimoni d'una transició des del món patriarcal. El fet que esmenti la pel·lícula *Thelma i Louise* en relació amb l'accident de cotxe en el qual moren la Teresa i la seva amiga mostra la incomprensió i alhora la fascinació de l'home actual davant l'emancipació de les dones. No hem d'oblidar que la pel·lícula americana preveu que l'únic camí que condueix cap a la llibertat per a les dones acaba en un precipici. En l'últim, definitiu vol, abans que el cotxe exploti en xocar contra les roques, les noies toquen la llibertat. Per aquesta sensació en la vida quotidiana no hi ha lloc.

L'oncle Maurici accepta un rol que, segons les seves paraules, correspon a les dones: quedar-se a casa tancat, observar-ho tot, patir. Amb això recorda que ja és problemàtica la mateixa estructura de la societat en la qual l'home és el cap de la família i que la seva relació amb el món obliga a tothom a sotmetre's a la voluntat despietada d'algú que regna. Quina és la responsabilitat d'aquests homes tossuts, desconsiderats per als conflictes en la societat? Qui és capaç de posar-se'ls en contra? L'oncle homosexual, les dones mudes, el fill revolucionari i artista, perseguit per l'ombra de la infertilitat.

El despotisme es transmet a tota la societat que es torna cruel, que només té en compte l'èxit exterior. Aquestes mateixes regles les ha assumit també la nova generació de dones independents. De sobte, només importa l'espai públic. L'esfera privada i pública s'anul·len mútuament, les dones es troben davant la tria que imposa la Teresa als seus companys sentimentals: o bé l'home accepta el rol del representant i forma part de la seva vida professional o bé és l'amant, completament separat de la seva carrera. Les dues dimensions de la seva vida no es poden tocar mai. El món en blanc i negre li ha robat el recer d'una casa.

El públic i el privat són evidentment també les dues esferes que dibuixen la frontera entre la tragèdia i la novel·la. La tragèdia és possible només dins l'espai públic, per això no és estrany que Cabré arrenqui els seus protagonistes del recer de casa i els llençi en una plaça pública. Intenta crear herois tràgics, però adaptats als temps moderns. «En quin moment exacte se m'havia començat a esquerdar la vida», aquesta és la pregunta essencial de qualsevol tragèdia. Es tracta del punt d'inflexió, de l'error fatal. Sembla que avui una tragèdia ja no sigui possible, el món és massa fragmentat, l'home és una col·lecció de pots hermèticament tancats i guarda les seves experiències ben separades l'una de l'altra. La cadena de causes i efectes és per als habitants de les grans ciutats una de les coses menys desitjables. Els herois de Cabré són, a més a més, pensats com unes marionetes a dalt de l'escenari, només fingeixen, com el seminarista fugitiu Rovira amb les dones que només estima per una sola vegada. Sembla com si hagués de repetir cada cop el paper que li va ser donat en un guió. La incapacitat dels protagonistes d'aquesta novel·la de trobar la felicitat rau precisament en això: que no són capaços d'oblidar que són al món. Tota l'estona els acompanya la sensació que algú els observa, els avalua, els posa un preu. Com un patinador damunt el gel que cau perquè pensa massa en la seqüència dels passos que ha de fer. L'home modern no té accés a la felicitat cànida d'algú que no té consciència de si mateix. Per això tot el que li resta és un grapat de moments de felicitat i sempre amb la plena consciència de la feblesa.

«El pensament del rànquing em va fer emmurriar» llegim quan en Miquel intenta persuadir sense èxit la Teresa que es quedi uns dies amb ell tot i que ja havia fet els plans per al viatge. «Jo, Praga, el violí, la música, ella?», es pregunta el protagonista, què és el més important? Aquesta és una de les preguntes més decisives de la novel·la i del món actual. Aconseguirà l'home sortir algun dia de l'escenari i trobar el camí al recer d'una llar?

## **L'original i la còpia**

El títol de la novel·la, *L'ombra de l'eunuc*, prové, segons una declaració de l'autor, d'una frase de George Steiner segons la qual un crític literari quan es gira sent al seu costat l'ombra de l'eunuc. És interessant que aquest pensament vingui preci-

sament de Steiner, que és, juntament amb Claudio Magris, que també surt a la novel·la, un d'aquells rars investigadors de la literatura que venen els llibres gràcies al seu nom a la portada. Més que dos pensadors, Steiner i Magris representen dos personatges públics, són dos conferencians excel·lents, coneguts per a un cercle molt ampli d'amants de la literatura, són dos assagistes de renom. Es van construir la seva personalitat pública com l'ha de construir un intèrpret d'elit perquè li obrin les portes de les grans sales de concerts.

La literatura ha anat des de les biblioteques a les pàgines dels diaris. De lectors no en falten pas, però haver llegit molt ha esdevingut ara una professió. El crític literari pretén esdevenir algú que en sap. Algú que serà llegit i en qui els lectors confiaran cegament. Les seves interpretacions de la tradició literària seran considerades correctes, o, si més no, interessants. Fins i tot podríem trobar crítics literaris que esdevenen simplement moderns. Però, a més, hi ha molts lectors d'assaigs sobre literatura que frueixen llegint les explicacions del crític sobre unes obres literàries que ells no llegiran mai.

La relació entre la literatura i el pensament és, des de sempre, d'allò més complicada i tensa, perquè la filosofia pretén tossudament guanyar-se el reconeixement de ser la forma més elevada de l'art de la paraula. Si per alguna cosa la poesia és gran, no és per la bellesa de les paraules, sinó per la profunditat del pensament. Però l'eunuc de Steiner roba precisament aquesta dimensió a les paraules. Mirat així, la literatura existeix només com una lectura casual. Cada dedicació detallada a la tradició literària resulta una cosa secundària, no gaire important, parasitària. El món esdevé una pantalla plana. L'autor és celebrat, un nom conegut, una icona. La crítica esdevé ràpidament anàlisi de l'entorn per descobrir quin autor suscita els aplaudiments, però no també per què. Amb això, la recerca del contingut d'una obra d'art resulta del tot infructuosa, l'obra d'art perd definitivament la seva aura. La crítica dels diaris, en la qual s'imposen els interessos comercials, fa propaganda d'un autor o d'un llibre seguint les regles del màrqueting, amb grans titulars i la repetició de paraules com ara: el poeta o escriptor més gran, el més reconegut, el més traduït. Sovint passa una cosa semblant al que succeeix amb la vil·la dels Gensana: els autors es converteixen en un restaurant de renom, la crítica literària que serveix a la indústria del llibre crea les directrius de moda que segueixen tots aquells que volen fer veure que saben de què va la cosa.

*Philadelphus coronarius*, el fals gessamí, és una planta ornamental que apareix com per casualitat en un racó de la galeria al vernissatge d'un conegut pintor durant el qual en Miquel discuteix tot encès amb un desconegut sobre la naturalesa de l'art. Aquest petit arbust simbolitza la mentida, perquè el seu perfum és dolç com el d'un gessamí o el d'un taronger. La mateixa planta creixia també a la biblioteca dels Gensana i sense cap mena de dubte són la mentida i la dissimulació les dues característiques que fan de fonament d'aquesta crònica familiar, perquè tota la família Gensana viu només per conservar l'aspecte d'una família respectada i rica. La

decadència del llinatge està lligada precisament a una dissimulació excessiva, l'avi vol semblar un poeta i és cec per a totes les altres coses, el pare vol ser un industrial i és cec per a totes les altres coses. Fins al límit més extrem intenta conservar l'aspecte d'un home de negocis respectable, i quan ja no ho pot sostenir, fuig. La planta ornamental que es troba a la biblioteca familiar i a la galeria d'un conegut artista uneix la falsa glòria de la família Gensana i la gloriosa aparença dels artistes. La conversa entre dos visitants casuals de l'exposició esdevé ambigua a causa de la presència muda d'una planta. Els músics són de debò cavalls de cursa? L'art és més elevat que el desig de reconeixement?

La resposta la podem trobar, potser, en una altra planta d'aquesta novel·la. El cirerer d'arboç és un vell símbol de la benvinguda, es plantava a prop de l'entrada per saludar els visitants. En aquest petit arbust trobem al mateix temps, durant el suau hivern mediterrani, les flors i els fruits madurs. És possible trobar una planta que expressi més optimisme, una promesa del futur més positiva? No és estrany que el protagonista principal d'aquesta novel·la, el decebut i trist Miquel, amant de les arts, amb una sensació de no servir per a gran cosa, mostri una tendresa tan gran envers l'arbre que van plantar al jardí de casa quan ell va néixer.

La promesa, articulada en el títol de la novel·la, que la història parlarà de la llum i de l'ombra, de la sensació de sentir-se incomplet, fins i tot eixorc, és molt més rica que la simple citació de Steiner. Aquest fet és especialment ben visible en aquells estrats de la novel·la que parlen de l'art des d'un punt de vista estrictament teòric.

La novel·la té un nucli dur, però amagat. En Miquel es troba al panteó familiar amb la làpida on està escrit el seu nom. Allà descansa el seu germà, que va morir alguns anys abans que ell nasqués, a l'edat de només quatre anys. El segon fill va rebre el nom del primogènit, així els pares van esborrar el record del primer infant que va quedar com el pioner, el projecte, l'esbós.

La història és la mateixa que la que acompanya el naixement del pintor Salvador Dalí. Dalí tenia un germà que va morir abans del seu naixement i del qual va rebre el nom. Una de les obsessions del pintor, que el va conduir fins a desenvolupar el seu mètode criticoparanoic, és el quadre de Jean François Millet *Angelus* (1857-59).



La reproducció d'aquest quadre es trobava al passadís de l'escola on va fer els estudis primaris. El quadre representa una parella jove. L'home i la dona s'aturen al mig d'un camp i acoten el cap per resar l'àngelus del capvespre. Just al mig del quadre, al terra, hi ha un cistell de vímet. Això va fer pensar a Dalí que el quadre representava d'una manera amagada l'enterrament d'un fill. El cap acotat

de la dona i els seus braços units en la pregària li recordaven un pregadéu i això mateix li suggeria una imatge de canibalisme. L'estructura profunda que descobreix Dalí al quadre de Millet, però, no té gaire a veure amb una vivència autobiogràfica, sinó que es tracta d'un temor molt més general i inconscient. Per això el pintor parla d'aquesta sensació com d'un mite tràgic. Davant d'aquesta imatge, tothom, encara que no entengui per què, sent una mena de temor primordial. D'una manera semblant podem interpretar també la trobada d'en Miquel amb la làpida que porta tenia escrit el seu nom. No es tracta només de la trobada amb el fet que a ell mateix també l'espera la mort. Segur que no és gens agradable trobar una làpida amb el propi nom, però si, com en aquest cas, es tracta de la tomba d'un germà amb el mateix nom, es desperta un temor encara més profund. Què ha passat amb el meu germà? És que els meus pares no són capaços d'oferir-me un recer prou segur perquè jo pugui sobreviure? La desconfiança en els pares és del tot inconscient, però no per això menys forta: i què passa si la llar, que ha de ser el recer, no és gens segura?

Alguns anys més tard, Dalí, en la il·lustració de *Cants de Maldoror* d'Isidore Ducasse, reelabora la part central del quadre de Millet en la imatge de Saturn que devora el seu fill. I això ens recorda també la imatge terrorífica, amb el mateix títol, de Francisco de Goya, del temps de les guerres napoleòniques.

El mite tràgic sobre les famílies que han perdut els seus descendents abans que aquests fossin adults té, per tant, una dimensió que afecta tota la societat. A la novel·la de Cabré hi ha moltes morts infantils: l'àvia d'en Miquel perd dues filles, una a causa de les febres, i una altra en un bombardeig; la mare d'en Miquel perd el seu primer fill a causa d'una malaltia. A més a més, la novel·la està teixida damunt del concert per violí d'Alban Berg, el pretext del qual va ser la mort de la jove Manon Gropius. La lamentació per una mort prematura, per la mort dels infants que no han aconseguit arrelar en el món, és alhora un lament sobre les condicions que afecten una comunitat més àmplia que la família.

Tota l'estona ens movem en la relació família-llinatge-nació. Cabré té la intenció de crear una novel·la total, la qual cosa podem confirmar amb el fet que la primera i l'última frase de la novel·la contenen la paraula tot. Es pregunta constantment com el passat esdevé una història i quina és la relació d'aquesta història amb la realitat.

Però l'art té altres mitjans més efectius que la recopilació freda de fets i de detalls. La paranoia tal com la comprenia Dalí és present en la personalitat literària de l'oncle Maurici. El pintor català es va desentendre aviat del moviment surrealista perquè no creia en el joc de les associacions lliures. Per a ell, la bogeria representava l'entrada en una altra realitat que permetia establir una connexió directa amb les esferes de l'inconscient que comparteixen totes les persones. Una persona que ha entrat en el terreny de la bogeria pot connectar imatges, idees i esdeveniments en una totalitat coherent, pot veure entre els elements dispersos una connexió causal que per a un observador des de l'exterior queda completament invisible.

L'estrat de la novel·la que resulta més difícil de veure és el dedicat a l'estatus d'una obra d'art. Tot i que l'oncle cronista pronuncia sovint paraules elevades sobre la importància de la literatura en la lluita contra l'oblit, alhora ataca contínuament la convicció que la memòria continguda als llibres representa una cosa eterna, segura. El seu fals diari de la besàvia és una pregunta no sols per al nebot Miquel, sinó que s'adreça també al lector allà fora, fora del teixit de la novel·la: qui crea un artista? Ell mateix? El seu agent? Els crítics? Però el diari fals de l'oncle Maurici és sobretot la pregunta de quin pes tenen les paraules poètiques dins del món real.

Les paraules no són innocents evidentment; tothom lluita sense parar per determinar les paraules que quedaran escrites als llibres. Permeteu-me un sol exemple, però molt il·lustratiu. La novel·la de Peter Handke *Un any en la badia de ningú* narra com l'escriptor va celebrar els seus cinquanta anys amb els amics a Dubrovnik, i com passejava d'un poble a l'altre tranquil·lament, com era d'agradable aquella estada. El seu cinquantè aniversari és el dia 6 de desembre de 1992, és a dir, exactament un any després del bombardeig més devastador de Dubrovnik; ni els odis ni els edificis afectats en aquell temps no havien desaparegut encara. Però tot això ha desaparegut de la seva novel·la, que conté només la descripció d'una tarda agradable. Handke és un escriptor que no es cansa de repetir que l'interessa només el que veu i que els continguts polítics no tenen res a veure amb la seva escriptura. Amb aquesta actitud ha aconseguit convèncer molta gent, però les seves paraules de ben segur que resultaran molt més convinents d'aquí a unes dècades, quan la força dels documentals es dilueixi i els testimonis ja no tinguin gaires oportunitats de parlar. Evidentment, no diu les coses de manera directa perquè una declaració així seria massa fàcil de combatre, però fa una descripció del lloc que fa de bon datar amb una simple suma i posa la veritat històrica sota sospita.

El crític literari Miquel no ha falsificat cap diari; tanmateix, ocupa una posició ambigua com qualsevol investigador de la literatura: com el diari de l'oncle, també els escrits d'un crític serveixen per convertir la realitat en la història, la ciència literària diposita a poc a poc els llibres i col·loca cada obra al seu lloc.

«Miquel, Simó, Clara» són els tres canvis de nom del protagonista que subratllen que la importància de la literatura rau precisament en el fet que pot oferir una visió inconnexa i ambigua de la realitat, plena d'incongruències internes. El poder descansa sobre unes imatges en blanc i negre, només l'art pot enderrocar amb èxit aquests antagonismes i ens ensenya com contemplar les coses des de diferents punts de vista. La vida d'en Miquel ja no té sentit en la religió (el primer canvi de nom correspondria a la tradició bíblica), sinó en l'art (l'amor de Schumann per Clara Wieck).

Jorge Luis Borges és un dels primers a interpretar els arquetips d'aquesta manera. Més d'una vegada ens trobem en la novel·la amb la coneguda exclamació de Cèsar: «Tu també, fill meu?». Borges va posar aquesta expressió en boca d'un gautxo que és mort pel seu fillastre i que repeteix, sense saber-ho, l'estructura de l'em-

boscada que va fer perdre la vida a l'emperador romà. La revolució de Borges prové del fet que comprèn l'art com una cosa autònoma, desvinculada de l'esfera divina. No es tracta de la mimesi com una còpia de la còpia de la filosofia de Plató. En Borges, l'art ja no es pregunta si és capaç de reflectir una realitat que no trobem a la Terra, sinó en el món de les idees. L'art amb Borges es comença a alimentar només amb el món dels homes. Les persones ja no repeteixen els fets dels ancestres mítics que donaven sentit a les vides dels pobles arcaics. L'home modern repeteix els fets que són recollits en els llibres d'història. L'home és, doncs, l'agent que amb la seva intervenció converteix el món en un mite i que converteix els esdeveniments en una narració.

A part de totes les preguntes que ens podríem fer al voltant del gautxo de Borges, Cabré afegeix encara un altre punt ben interessant. La història d'amor entre el jove Schumann i Clara va passar de debò, però es va convertir en una mena de llegenda, i en aquesta llegenda s'emmiralla el protagonista de Cabré. La biografia d'aquest artista ha tingut, per tant, més força que les seves creacions musicals. Quan Borges es va trobar en aquest punt com a autor literari, va escriure el més que conegut text *Borges y yo* i va reconèixer que ja no sabia quin dels dos personatges havia escrit aquella pàgina. L'escriptor famós ja no se sabia reconèixer en la imatge que es va crear d'ell a partir dels mitjans de comunicació i de la història literària.

Els curtcircuits entre les esferes de la realitat, l'art i la religió es troben també en altres llocs. Durant la interpretació del concert de Berg a Londres, en Miquel arriba a creure que la violinista toca només per a ell. I quan se sent la frase de Bach «Es ist genug», amb la qual l'home s'adreça a Déu perquè espera que l'alliberi del patiment a la Terra, en Miquel s'imagina que es tracta d'una petició de la Teresa perquè es tornin a trobar, que li demana que oblidí el malentès i que ja en té prou de dubtar sempre entre la carrera i ell. Amb aquesta intervenció del món profà en les esferes més sublimes, l'autor trenca la rigidesa de caràcter del protagonista. En un instant que hauria d'haver intuït –com a gran amant i coneixedor de la música–, la dimensió metafísica de l'existència de l'home, no és capaç de pensar res més que en si mateix i interpreta el significat de la música a partir de les seves pròpies, limitades experiències.

Les expectatives del lector són sovint trencades expressament, i són especialment efectius tots els principis narratius de la metaficció. El protagonista és nascut el mateix dia que l'autor, parla sobre una època que coincideix d'una manera evident amb els anys de formació del mateix autor. Però aquests trets autobiogràfics són exposats a un dubte continu. Qui sóc jo? De qui parlo ara? La narració no deixa d'oscil·lar entre primera i tercera persona. Ara és en Miquel qui parla sobre si mateix, però, enmig de la frase, la perspectiva canvia i els lectors observem en Miquel gràcies a un narrador que fa un reportatge fred i distant dels seus actes. No es tracta d'una recerca de si mateix, sinó que amb aquest procediment l'autor pregunta quina

és la capacitat de la literatura per resumir la realitat. Cabré trenca contínuament el miratge en el qual estem disposats a creure com a lectors, no ens vol permetre la tranquil·litat de pensar que hem entrat en un petit univers tancat i clos en si mateix. Per això, l'autor es permet fins i tot fer referències a la seva pròpia obra: entre els coneguts de la família Gensana trobarem un dels personatges de la novel·la *Senyoria*, amb la qual va obtenir el seu primer gran èxit de públic i de crítica.

Cabré no pertany a la literatura que fa veure que el segle XX no ha existit mai i continua escrivint seguint els paradigmes de les grans novel·les realistes del segle XIX. Però més que totes les innovacions tècniques, les seves obres es distingeixen de la narrativa realista perquè sap que tot això «només té la importància que se li vulgui donar.» No sols és conscient que tota literatura és inventada, sinó que també sap que les paraules poden tenir un poder terrible.

«Si tu l'has fet, ja existeix», diu en Miquel a l'oncle Maurici quan fa un castell de paper que en realitat no podria aixecar cap colla. Aquestes construccions fetes de cossos humans són, de fet, inversemblants, del tot impossibles. Una persona que no hagi vist mai un grup de castellers catalans probablement no es pot ni imaginar com és possible fer una cosa així. Existeix només allò que ens podem imaginar. L'home és determinat per la llengua, la qual cosa vol dir que aquesta determina la seva capacitat de pensar. La literatura ajuda a mesurar la quarta dimensió de l'home, la seva capacitat d'imaginar coses que encara no existeixen o que potser mai no podran existir d'acord amb les rígides regles de la realitat. Aquest és l'espai, potser fins i tot la missió, de l'art. Però ara ja sabem que Cabré no deixarà un pensament tan elevat sense la seva contrapartida: «De vegades he pensat que tenir un oncle que llegeix Foix i interpreta Mompou és un luxe. Però avui he arribat a entendre que el luxe era tenir un oncle capaç de fer un petó a un nebot esquerp,» pensa en Miquel quan passa per uns minuts per casa seva tot i que en aquella època vivia en la més estricta clandestinitat.

A la novel·la hi ha només un pensament fràgil que no contesta ningú, que no és sotmès a cap dubte o apostasia: «De vegades, en la vida de les persones, s'esdevenen oasis de felicitat pura, estantissos, febles, imprevisibles... Però que durant els segons que es mantenen vius, justifiquen tota l'existència de l'individu.» Tal com diu l'oncle Maurici, trencat per una sèrie llarga de decepcions, la vida és un enorme aorist. El passat, un cop hagi passat, no té cap duració, tot el que hem viscut es concentra en una sola gota. Com quan un vell pensa sobre el que ha viscut.