

# Notes sobre memòria col.lectiva i identitat literària

## I. Literatura i memòria

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

brillants, que forneixen a la memòria una presa esmunyedissa”. Vol dir que tot viatge a la infantesa implica la *recerca* d’una ocasió (“presa”) que, quan l’atrapes, ja no hi és (“esmunyedissa”), perquè és una *remembrança*, no pas un viure per primera vegada: un conèixer reconeixent, com diu Sergio Givone en relació amb el Pavese de *Dialects amb Leucó*. La infantesa consagra, segons el mateix Pavese, llocs on l’esdeveniment és “únic, irrepetible, fundacional”, perquè tot viatge amb la memòria és la recerca del teu lloc al món, que només pot aconseguir-se mitjançant aquells instants primordials, moments estàtics, imatges nítides que conformen els “universals fantàstics”. Es refereix al mite, la suspensió del temps, el grau zero de l’experiència.

3. Els poetes viatgen als mites per desvelar-los i aclarir-los, val a dir, per destruir-los. L’arrencada de “In memoriam” de Gabriel Ferrater (“Quan va esclatar la guerra,/jo tenia catorze anys/ i dos mesos...”) ja anuncia l’argument del poema: el mite de la Guerra Civil (dels adults) vist a través de l’experiència sensible (dels adolescents), que porta, no a través del pensament, sinó de la sensibilitat poètica, a una forma d’entendre el món –tothom que viu una guerra té por, i alguns més que d’altres. En “Infancia y confesiones”, Gil de Biedma, mitjançant tres artefactes verbals (“pequeño reino afortunado”, “costumbre de calor”, “propensión al mito”) deixa constància de l’emoció que li reportava l’entorn domèstic quan era petit

—per cert, la mateixa que podia sentir el fill d'un estanquer, segons li comentava el mateix Ferrater a Gil de Biedma a propòsit de la publicació de *Compañeros de viaje*. Però també ens diu, aquell poema, que a l'hora de convertir aquella experiència en expressió poètica, el poeta es distancia de l'instant d'emoció i, en fer-ho, perd la innocència primigènia, esdevé presoner de la paraula: no hi ha reencantament ni desencantament, sinó una altra manera d'atènyer el logos. (“Dejarse atravesar por la palabra”, venia a dir José-Ángel Valente, em sembla que parafrasejant Keats.)

4. No recordo on diu Faulkner, seguint Eliot, una cosa semblant a que el passat no existeix, i, si existís, es trobaria en el present. La novel·la, a l'igual que la poesia, pot utilitzar la memòria per retornar al mite, però amb la pretensió d'afirmar-se, enfront de la història, creant-ne un de nou, fins que la seva extensió en l'espai i en el temps en faci un tòpic, com assenyalava Joaquim Molas a propòsit de la “construcció” de la imatge literària de Barcelona. En el cas d'un novel·lista com Faulkner, el seu objectiu no consistiria tant en escapar un mite fundacional —el del Sud dels Estats Units—, per assolir un nou coneixement, sinó en aprofitar-lo per aixecar un altre —el comtat de Yoknapatawpha—, que condensa el de la pròpia infantesa perduda amb un nou logos: la narració de la derrota d'un país que ja era real i mític alhora en la saga

dels Falkner sense u. Aquí, la qüestió rau en la utilització de les memòries (la individual i la col·lectiva) en la lluita contra l'oblit, o sigui, la mort, com a alçaprem per aixecar la identitat literària, bastida sobre el mite re-creat, a la manera de l'esmentat protagonista de la *Recherche*, en competència amb la veritat històricament (col·lectivament) establerta i personalment (míticament) inacceptable. En aquest sentit, la memòria seria, en mans de la literatura, una eina de reivindicació d'un món individual inserit en un món col·lectiu que no li facilita la integració, i la versemblança històrica del projecte literari no seria gaire distinta d'una successió de moments encadenats pel mateix teixit narratiu, defensa i justificació última contra aquella "arrogància de la Història", que, segons Günter Grass, "fixa, retrunyent, les seves dates". (Per cert, que aquesta visió narrativa de baix a dalt, reivindicada per l'autor alemany, té un preclar antecedent en el patró de la novel·la picaresca, sempre que no oblidem –com feia notar Francisco Rico en *La novela picaresca y el punto de vista*– que Lázaro González Pérez, o sigui *Lazarillo de Tormes*, aprén del cec la primera lliçó sobre la consciència de la soledat i la necessitat d'afirmar-se contra la hostilitat del món, però per reinserir-s'hi al final del seu periple, un cop ben apresada la lliçó: "Huelgo de contar a Vuestra Merced estas niñerías para mostrar cuánta virtud sea saber los hombres subir, siendo bajos".)

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

## II. Veritat i memòria de ficció

1. Si la dictadura franquista hagués comparegut davant d'un tribunal internacional de justícia, Javier Cercas no hauria pogut escriure *Soldados de Salamina*. (Vaja, només l'hauria pogut escriure si, un cop condemnats solemnement els crims d'aquell règim i, doncs, restaurat l'honor i l'autoestima de la seves víctimes, l'escriptor hagués adoptat la figura del revisionista que nega legitimitat a la sentència –com els que neguen l'existència de l'Holocaust.) A propòsit d'això, paga la pena de recordar allò que diu l'historiador Ronald Fraser sobre la “memòria històrica”: “No hi pot haver *una* memòria històrica, pel fet que la memòria és subjectiva, individual. Hi ha tantes memòries com supervivents hi ha de la contesa. A més, la memòria és selectiva, i quan es tracta de dades objectives, allunyades en el temps, no sempre és fiable. I finalment, la memòria d'esdeveniments passats s'ajusta segons les necessitats polítiques, socials o culturals de l'individu en el present. En altre paraules, el present influeix en el record del passat.” D'aquí la facilitat amb què una *construcció literària* sobre un fet contingent, com l'esmentada *Soldados de Salamina*, s'ha pogut convertir per a tants lectors en *discurs intel.lectual* superador dels esqueixaments produïts per un fet històric com la guerra civil d'Espanya. La

literatura fica el nas en els detritus d'allò que no s'ha dit, que no es pot dir, o que no es gosa dir, però, a hores d'ara, no sé si un escriptor anònim ja estarà escrivint la novel·la de les fosses comunes de cuneta per tal que la *comprensió* de la naturalesa humana ajudi a fer el dol col·lectiu, perquè l'individual ja l'ha fet cadascú a la seva manera i enmig d'un commovedor silenci.

2. Els historiadors solvents ja han donat materials de sobra a la justícia per iniciar un procés (que els equilibris polítics no permetran endegar fins qui sap quan) contra la dictadura franquista. A falta de justícia, és fàcil imposar sobre el passat una *memòria de ficció* a càrrec de tota mena de narradors, siguin novel·listes o pseudohistoriadors, que no permeti accedir a la *veritat* que, tard o d'hora, ens ha de permetre convertir aquella bàrbarie en un esdeveniment històricament contextualitzat i poder tancar-ne de debò les ferides. Una veritat que hauria d'estar lligada, com defensava Robert Musil, a la consideració de l'individu com a instrument de la cultura: "Saber, llibertat –no com a concepte polític, sinó psicològic--, gosadia, inquietud d'esperit, plaer investigador, franquesa, responsabilitat –si aquestes qualitats no recolzen en tothom, no apareixeran els talents particulars [...]. També hi ha de ser present l'amor a la veritat; i voldria esmentar-ho perquè avui dia no és gaire gran, i perquè allò que

anomenem cultura no té, evidentment, com a criteri el concepte de veritat de manera immediata, però, tanmateix, cap cultura no pot descansar damunt una relació esmunyedissa amb la veritat”.

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

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



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

Si, en comptes de reivindicar-los, l'ajuntament de Barcelona hagués jutjat críticament els anys de govern de Josep Maria de Porcioles –l'anomenat “porciolisme”--, les autoritats que volien desfigurar can Ricart no haurien gosat ficar les mans al Poblenou amb un total menyspreu envers l'autèntica *memòria col·lectiva*, públicament expressada i encarnada pels seus dipositaris,

representants de les classes populars, que no van dimitir del seu paper fins que no van aconseguir que l'ajuntament fes marxa enrere, i autèntics garants de la continuïtat històrica que el Poder fa com que ignora per reescriure-la o escriure-hi al damunt com en una *tabula rasa*. Ho diré d'una altra manera: si a l'ajuntament de Barcelona manessin les classes populars, cap regidor del Poblenou no hauria pogut avalar el pla de la seva reconversió en un districte tecnològic de la ciutat per la senzilla raó que ni s'hauria arribat a plantejar. Es pot dir, doncs, que s'hi ha practicat un *mobbing* per poder ficar el bisturí dins el teixit històric del barri, un cop permesa la seva degradació a consciència. (Ara podríem discutir sobre el concepte de "classes populars" i sobre "historicisme industrial" i sobre "urbanisme", però, com que tampoc és el lloc on parlar de "poder" ni de "democràcia" ni de "poders fàctics" ni de "tecnocràcia municipal" ni d'"especulació immobiliària", deixarem aquí la qüestió.)

4. Allò que finalment volia remarcar és la pretensió d'alguns escriptors i d'algunes escriptores que, seguint les petjades de Javier Cercas, s'han posat a parlar de *recuperar* la "memòria històrica". Greu error de perspectiva. Em fa particularment content que algú del meu barri em digui que, tot i ser una novel·la, he reflectit amb *versemblança* l'atmosfera de la posguerra en un barri

industrial. Però si m'acosto, per exemple, als treballs del meu compatriota Joan Villarroja sobre la Badalona de la guerra i la posguerra, hi trobo la diferència que hi ha entre un jutge d'instrucció rigorós i competent de la causa col·lectiva de la Història i un prestidigitador ajudat per la inefable marmanyera que és la Memòria – naturalment, “en nom de l'art”, que hauria de ser l'*única* veritat de l'escriptor.

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

1. Quan un escriptor situa la seva obra en una època i un espai concrets corre el risc de veure's reduït pels lectors ganduls a ser el cronista més o menys creïble de la *realitat*, a esdevenir una mena de vicari de la història a la menuda, perillosament amenaçat bé d'acabar al fons de l'immemorial sac d'ossos de la “memòria històrica”, bé de ser nomenat representant oficial d'un temps i d'un país, amb dret de ser citat a tort i a dret o de ser recitat per alcaldes i regidors en bodes i funerals com un poeta nacional. Per fortuna, Juan Marsé, en rebre el premio Cervantes de las Letras Españolas, va cuïtar a desmarcar-se de l'intent de convertir-lo en defensor oficial de la llengua castellana a Catalunya per part, justament, d'un lector gandul amb ínfulas de ministre de

la Cultureta Espanyola –que també en tenen, d’aquest color, enllà de l’Ebre. D’igual manera, la pretensió de reduir l’obra de Marsé a una exaltació del “xarnego” enfront del “catalanufó” topa amb la petita, però singular i fonamental qüestió, que els seus antiherois populars ho són tot menys idealistes exemplars de cap causa que no sigui la pròpia supervivència, com el Pijoaparte de *Últimas tardes con Teresa* o el Java de *Si te dicen que caí*.

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

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

2. La descreença en el propi art funciona com a mecanisme de defensa de l'escriptor contra la usura del temps. A l'igual que el Sarnita-Ñito Faneca s'acomia del drapaire Java, heroi d'"aventis" corromput i malamic, estès sobre la taula de disseccions del Clínic, entregant-ne les vísceres per accident (o no) als gossos del laboratori, el Marsé-esbudellador sap que haurà d'entregar la seva obra (de grat, i no per accident) a les queixalades del temps, que s'empassarà menuts i palpissos sense compassió. Contra la creença que la ficció pot disposar de cap mena de poder per restablir la memòria col·lectiva competint amb altres veus --com ara el relat dels historiadors--, al Marsé-narrador d'"aventis" per partida doble --en tant que nen que les va imaginar i d'autor obligat a recrear-les pels dimonis que el roseguen-- li cal sortir a la recerca d'un racó, dins el laberint de la seva closca sobreescalfada, per refer-se. I és ara quan l'escriptor pudorós, desconfiat de les armes de què disposa per aixecar el seu artifici, no té cap més remei que reivindicar el suprem poder de la imaginació per ser *veraç*, "l'única exigència legítima que podem demanar-li" per fer-nos anar més enllà, per fer-nos saber més, i per oferir-nos un aixopluc contra la despietada ferocitat de la vida mitjançant "una millor comprensió de la naturalesa humana a fi de transformar per dintre l'ésser de cadascun dels seus lectors". Així, el derrotat

Sarnita diu als amics que emprenen el dur camí d'acceptar que s'ha acabat el temps de la infància: “Mamones. Sólo creéis en lo que veis”, alhora que fracassen, com si en fossin mirall, els somnis infatils dels adults: les “aventis”, corrompudes i fixades per la literatura.

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

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

4. La descreença i la soledat enfront de la pròpia obra fan que l’escriptor senti por. En el cas de Marsé, es tracta de la por d’esdevenir forense dels sentiments de tota una generació, de la memòria col·lectiva dels seus, els trinxeraires del Guinardó, el lloc de la memòria originària. I ell, que s’ha salvat de la usura del temps i de la corrupció de la realitat pagant la condemna d’haver d’escriure de la pobra gent a punta de ploma, no vol emportar-se, té por d’emportar-se, amb la punta del bisturí de forense, la carn i l’ànima dels seus –que és la seva pròpia carn i és la seva pròpia ànima, la de la “historia reconstruida también con deshechos, aventurada por los intrépidos hijos de la memoria”. D’aquí que cap dels seus amics, fascinats per les



“aventis” --alliberadores respecte de la realitat, ahora que la corrompen--, sigui capaç de desvelar --com li passa al lector gandul, que s’estima més la lluentor fascinant de l’argument que l’aventura grisa del coneixement-- l’inconfesable misteri del Sarnita, el seu amor per la Fueguiña com a dipositària de l’entrega incondicional al Java del mateix inventor de les “aventis”, a qui els seus companys demanen, com el lector a l’escriptor, històries i més històries, desconixedors que, en cada una d’elles, el Sarnita s’hi està deixant la pell malalta –la desmemòria de si mateix, la transferència de les seves emocions, l’interrogant sobre el seu futur. D’aquí, també, la desfilada de disfresses, l’arrogància dels camuflatges que Marsé desplega a conveniència per forçar la desaparició d’ell mateix rere les màscares que farà cremar al drapaire Java –alter ego del lector murri, eximit d’identificar-se amb l’heroi romàntic, sempre disposat a trair l’escriptor—a la foguera de Sant Joan. D’aquí, finalment, que, en el relat de l’última nit, la memòria de ficció descregui de la memòria de la vida.

#### **IV. La identitat literària com a voluntat d’èsser:**

##### **Porcel, entre el mite i el logos**

1. Marc, el protagonista de *Solnegre*, la primera novel·la de Baltasar Porcel, afirma en un passatge de la mateixa: “Quan hom troba allò que és seu, que és part d’ell mateix, que li pertany d’abans de néixer ja, no ha de fer sinó fer-ho. No és veritat que hi hagi molts de camins i que l’home sigui una ombra que no sap mai quin ha de pendre”. Aquesta proposició constitueix el primer manifest del caràcter dels personatges de Porcel en lluita per assolir la seva individualitat, a la manera preconitzada per Schopenhauer : “L’egoisme té unes arrels tan fondes, en cada home, que els motius egoistes són els únics amb què podem comptar de totes totes per excitar l’activitat d’un ésser individual”. És una lluita sorda i fosca de l’individu per superar els drets ancestrals de l’espècie sobre ell (“la individualitat efímera”) i per burlar les trampes de la naturalesa, que el voldria fer creure que actua en benefici propi, quan, de fet, només treballa pel bé de l’espècie. Aquest serà un tret distintiu i fonamental dels personatges masculins de Porcel i, en aquest camí, el Marc de *Solnegre* esdevindrà un antiheroi a la manera de *L’estrany* de Camus, capaç de matar sense passió i sense objecte, però, en el seu cas, menat per la crida del poble, empès per la tribu que habita la terra que encara el manté subjecte, de la qual encara no se n’ha pogut anar per poder tornar-hi, un cop alliberat, a la manera de l’heroi de *La lluna i les*

*fogueres* de Pavese: “He voltat prou pel món per saber que totes les carns són bones i d’un valor semblant, però és per aquesta raó que un se’n cansa i malda per arrelar-se, per fer-se terra i poble, per tal que la seva carn compti i duri una mica més que un canvi normal d’estació”.

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

Porcel encara no té elaborada, en *La lluna i el “Cala Llamp”*, una concepció sistemàtica del món i pren la del “realisme social”, en la seva versió espanyola, a cavall de l’esbòs caricaturesc i a estones del pintoresquisme costumista, fins que, amb els acaraments entre el patró Sallas amb Tomeu Croc i amb Tomeu Melsion, fa un retrat segur del mascle (“Si els demás no són veritablement els nostres germans, és que són llops”), en pugna per superar les limitacions imposades per l’espècie (l’ofici, la complicitat, la violència): “Allò era

l'important, perquè, en la mar, un hom governa la seva pròpia bitàcora, i en terra, contràriament, es nota la soledat, una soledat immòbil, silenciosa, constant". La vida cobra sentit, i desplega la transcendència implícita en la cita esmentada de Pavese, a través de la relació agonista de l'individu amb la naturalesa i els ancestres: "La vida consisteix en el que sempre és nou, el que ens fa vibrar constantment. La gent està morta, el món és un cementiri [...]. Tots els animals saben viure. Fan el que els dóna la gana, sense preocupar-se de res. Mentre que els homes volen a tot preu que els seus actes siguin eterns".

3. A *Els argonautes*, Porcel fa un pas endavant en la relació de l'individu amb el determinisme cec de la naturalesa i els lligams de sang de l'espècie: "Qualsevol tros de terra, que era, que sabia seva, el feia sentir-se segur, fins i tot físicament saludable. Mai, fins llavors, no havia conegut una sensació de plenitud com aquella [...] L'era, entre un camp de favar novell i un camí pedregós. I sense, sense gens de la vida d'ell que allí havia gaudit. Com si una part d'ell fos, i ho era, morta ja [...]. Ell moriria un dia definitivament, i aquell paisatge, aquelles parets seguirien igual." En aquesta novel·la, el contraban esdevé una experiència mística, un procés de purificació, on cada mariner –criatures fetes homes incomplets, a la

deriva-- surt a la recerca d'ell mateix i, acabat el viatge, ja no serà el que era, en haver posat en contacte, a cada etapa del trajecte, el seu present amb les emocions amagades: tots en seran l'U i l'U serà cadascú i tots alhora. De l'experiència sensible que, en el Pla de *Contraban*, esdevé descriptiva viva del paisatge (“Tot és pueril i saborós, una mica bàrbar, directe, cobert de sal i d'olors de fruit de mar, d'una presència exacerbada, violenta”) o constatació de la crua realitat de la vida dels mariners (“Es necessita ésser tan pobre, tenir una vitalitat i un esperit d'aventura tan formidable per a entrar en aquestes petites tragèdies –terribles, obscures, desconegudes—de la miserable vida diària!”), Porcel en fa matèria novel·lística; al menysteniment de l'èpica per part de Pla —“a la navegació bona per no obtenir res”— amb el personatge d'en Baldiri (“Fou l'atzar? Fou la sort? Fou la prodigiosa capacitat d'orientació del patró? No ho sé”), Porcel hi oposa l'exaltació del treball, l'accidentada però reeixida navegació d'en Lleonard Juvera (“Quan jo sigui altre cop jo, que em vinguin amb mandangues, que m'hi vinguin...”). El pas endavant és una nova relació entre autor i lector: si, a *Solnegre*, el narrador-protagonista perorava, solipsísticament, sobre la distància entre allò *viscut* i allò *narrat*, per tal d'acular el lector als límits establerts per l'autor en defensa pròpia (“Podria, també, llançar-me a un desenfrenat embull de

paraules explicant els meus sentiments [...] però seria fals [...]. Tot el que pugui pensar ara referent a allò serà fals, perquè haurà estat producte de llargues reflexions posteriors”), a *Els argonautes* hi ha una revelació final, la identitat de buscador i buscat, la recerca d’analogies per part del lector, la unitat implícita d’autor i personatges, en un esperit universal que tot ho connecta.

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

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

per l'oposició entre la Bella Casa mítica i les rònegues Cases Velles a *El cor del senglar*.

5. Com es pot comprovar en el pas de la Bella Casa, construïda pel rebesavi del pare del narrador-protagonista –el mateix Porcel, sense màscares--, a les Cases Velles, l'autor no crea, pròpiament, el “mite d'Andratx”, sinó que, a través de la literatura, emprén un camí de salvació personal intentant lligar mite i història (o logos, o filosofia), temps aturat i temps profà, poesia i prosa, fantasia i realitat... ¿Ho aconsegueix? Potser no. ¿Què significa la crida de l'oncle Baltasar Guillem, la seva resurrecció en el mateix Porcel-heroi-narrador, sinó el reconeixement dels treballs perduts de la literatura, que malda per anorrear el dolor del món –el dolor com a manifestació del desacord intern del que és la voluntat esmicolada en una multiplicitat d'éssers, el dolor com a porta d'accès a la corporeïtat essencial de l'ésser humà—, que intenta assuajar l'adolorida voluntat del subjecte davant la insignificança i la fotesa del món, per pair la derrota de l'intel·lecte (o de l'art) contra la ceguesa de la voluntat? La pregunta cabdal és perquè retorna al mite –o a la mitificació— amb la història –tan fluixa, d'altra banda— de l'oncle Baltasar i Pilar Massanella: malgrat la tirallonga de receptari (“comunió... natura... elements amb els elements... raó



còsmica... foc i glaç... planetes... estacions de l'any"/"energia superior... matèria contra matèria... matèria feta matèria"), aquí no hi trobem unitat mística o còsmica: tal vegada es tracta de l'exaltació del cos contra el dolor del món, tal vegada la raó, la imaginació, la voluntat, l'amor haurien de convertir-se en el món designat: "Sí, a les Cases Velles vivien passat i present com si fossin el mateix, les històries ancestrals també constituïen vivències quotidianes: repetíem els relats antics com tornàvem a menjar i dormir cada dia". En canvi, ensopeguem amb la sobtada irrupció de la dimensió religiosa: "Sense un Súmmum i el seu Focus, sense que la Tenebra tingui un Significat, nosaltres quedem reduïts al que som: bestioles d'aquest món, elucubracions de la matèria". D'aquesta manera, Porcel negaria la trajectòria vital del seu protagonista contra la cega determinació de la voluntat inconscient –i, alhora, contra la seva pròpia obra, que és, precisament, un intent de salvar-se, al marge de cap divinitat anterior a l'ésser, a través de la implacable lucidesa de l'ascesi estètica: "Ara sóc i som la singularització, una entelèquia i una realitat aïllades en l'espai i el temps. El cor d'un senglar en un estel, la solitud d'un mite, una força sense lligams aliens a ella mateixa [...] Sóc la meva mesura i la meva finalitat".

