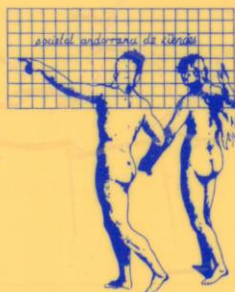


RECULL DE CONFERÈNCIES

2 0 0 0

2000

ANYS DE CONEIXEMENTS

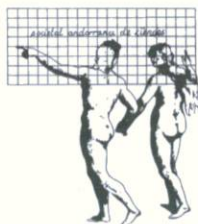


Societat Andorrana de Ciències

RECULL DE CONFERÈNCIES

2 0 0 0

2000
ANYS DE CONEIXEMENTS



Societat Andorrana de Ciències

Amb el patrocini de



1952
2002

Cinquantè Aniversari

EL BANC DEL FUTUR D'ANDORRA

© Societat Andorrana de Ciències
Primera edició, novembre 2001
Amb el patrocini de Banc Internacional - Banca Mora

Realització gràfica: Raül Valls SL
Impressió: Impremta Principat SA
ISBN: 99920-1-381-8
DL: AND-826 / 2001

Índex

- Presentació, per Antoni Pol i Solé 7
- Recull fotogràfic de Jaume Riba i Sabaté, perfil del fotògraf 9

Conferències

- La malaltia d'Alzheimer i altres demències
Dr. Joan Lluch i Cerdà 13
- L'obesitat: un repte sanitari per al segle XXI
Dr. Màrius Foz i Sala 31
- L'enginyeria, un valor a retrobar
Antonio Aguado de Cea 43
- Estilística, quin sentit té (normes de la invenció)
Marcel Baïche 57
- Som responsables de la nostra sang
Dr. Jean-Pierre Calot - Dra. Carmen Martín i Vega 75
- Anticipació tecnològica en el còmic
Francesc Solé i Parellada - Jordi Ojeda i Rodríguez 85
- El fracàs de la raó
Manuel Delgado i Ruiz 105
- La creació literària
Lluís Racionero i Grau 125
- 2.000 anys d'art: els moments forts
Xavier Barral i Altet 141
- 2.000 anys de cultura cristiana (des de la vivència)
Ramon Rossell i Serra 169

Fotografies

Jaume Riba i Sabaté	9
L'esclusa de Pal	11
Islàndia	12
Islàndia	29
Textura de gel	30
Istanbul	41
Puerto Plata (Santo Domingo)	42
Tanzània	55
Puerto Plata (Santo Domingo)	56
Bolívia	73
Casa Rull (Sispony)	74
Pal	83
Perito Moreno (Argentina)	84
Tatio (Xile)	103
La Massana	104
Antonio Masià i Bonfill (la Massana)	123
Ordino	124
Maria Font i Baró (Sucarana de la Cortinada)	137
Antoni Tor i Font (Barbet de la Cortinada)	138
Textura de gel (Arcalís)	139
Islàndia	140
Àngela Naudi i Mora, Maria Riba i Camps (Arans)	167
Emili Aldosa i Guiem (Brinqué de Sornàs)	168
Pic d'Arcalís	181
Escudella de Sant Antoni (Escaldes-Engordany)	182
Textura de gel	183
Maria Font i Baró (Sucarana de la Cortinada)	184
Arcalís (Ordino)	185
Lisboa (Portugal)	186
L'esclusa de Pal	187
Mónica Soler i Montané	188
Siscaró (Canillo)	189
Túnel de la Massana	190

Presentació

2.000 anys de coneixements

Les frases commemoratives, les identitàries, les ideològiques, les lapidàries, els eslògans, les dites populars i els lemes no deixen de ser sempre l'excusa i la forma, o la punta d'un iceberg, que ens vol conduir en definitiva a un contingut, a una reflexió més profunda, ja sigui fruit de l'experiència viscuda o simplement de la provocació, a l'interès que fem un esforç per recordar o també per fer balanç o per passar a l'acció a través de l'evocació, la revisió o la crítica.

La SAC no ha volgut ser menys i la frase commemorativa escollida per a l'any 2000 ha estat *2.000 anys de coneixements*. D'una banda vol marcar que la data del 2000 és una referència clara al naixement (no biològic però sí acordat i acceptat com a conveni) d'un personatge, Jesucrist, d'una importància rellevant; la seva vida i les idees que va generar (el cristianisme) han marcat l'existència d'alguna manera o altra, com a mínim, de la major part de la gent que conforma la societat occidental, en la qual Andorra i Europa es troben plenament immerses i identificades. Més enllà de les institucions i ideologies que ha comportat.

D'altra banda la paraula *coneixements* vol fer present en un sol mot la cultura, la ciència, la recerca, l'esperit creatiu.

Amb la conjunció dels dos aspectes volem que tothom se senti individualment convidat a qüestionar-se sobre l'un i l'altre, i la seva correspondència i sentit, ahir i avui i demà, sense cap altra finalitat que contribuir, encara que sigui

mínimament, a repensar l'ésser humà en la direcció de la seva llibertat, equilibri i plenitud, i ser conscient de les circumstàncies de què prové, les circumstàncies en què es troba i les circumstàncies que haurà d'afrontar.

L'Alzheimer, l'obesitat, l'enginyeria, l'estilística, la sang, l'anticipació tecnològica del còmic, la raó, la creació literària, l'art i finalment el cristianisme, en el seu conjunt i també individualment, ens volen aportar en aquest llibre una petita però diversa mostra d'aquests coneixements i d'aquesta cultura fonamentada en l'humanisme, entès com l'equilibri de matèria i esperit, de realitat i desig, de certesa i de dubte, en un marc temporal que es renova contínuament i marca clarament la nostra inestimable condició evolutiva.

Les persones a les quals ens ha tocat viure a cavall de dos segles i també de dos mil·lennis serem certament més recordades per la facilitat de la data. Més enllà, però, del record per la data, des de la Societat Andorrana de Ciències agraim l'esforç dels autors i col·laboradors, i particularment de Banc Internacional-Banca Mora, que amb el seu suport han permès materialitzar, un any més, un fet de gran valor que sí que en justifica el record.

Volem agrair igualment a Jaume Riba i Sabaté la gentilesa de cedir una selecció de les seves fotografies per acompanyar el recull de conferències del 2000 i poder continuar així combinant el coneixement i la sensibilitat, ingredients bàsics per a la cultura.

Antoni Pol i Solé
Vocal de la SAC

Jaume Riba i Sabaté

A la recerca de la bellesa... a través de la natura

Nascut l'any 1950 a Andorra, representa l'esguard de les noves generacions envers la natura. La recerca de l'*autenticitat* però també, en el seu cas i en el fons, la recerca de la bellesa més enllà de la simple realitat.

Les dues cares de l'experiència fotogràfica, el fet de reflectir la realitat tal com és o la seva consideració com a art a través de la seva manipulació per fer-ne un objecte artístic, es combinen i fonen en un sol, nou i exclusiu objectiu: fer art mirant la realitat des de la consideració de la bellesa pròpia de l'objecte o realitat fotografiada. La realitat queda superada i, per tant, descontextualitzada sempre, tant físicament com temporalment. La realitat passa a ser atemporal i abstracta i perd el seu realisme, és a dir, la referència en l'espai i en el temps, i esdevé una abstracció.



Qualsevol imatge de Jaume Riba de natura física o humana pot estar feta a qualsevol lloc i en qualsevol temps. Els detalls que podrien fixar la imatge es perden en la boira, en plans secundaris o en l'abstracció produïda per les microimatges. I això tant en les visions de paisatges, de persones, de detalls de primers plans.

Els seus vuit llibres i sis exposicions individuals, i la participació en altres llibres, revistes, audiovisuals, reportatges i altres projectes, des del 1987 fins avui, marquen una decidida voluntat de recerca de la bellesa. Bellesa que sorgeix de la conjunció entre la que ofereix l'objecte i la que exigeix la mirada atenta i sensible del fotògraf artista.

Antoni Pol i Solé





Islandia

La malaltia d'Alzheimer i altres demències

- 25 de gener a les 22 h.
- Sala d'actes del MI Govern a Prada Casadet.

Joan Lluch i Cerdà



▲ Currículum

Llicenciat en medicina i cirurgia el 1982, especialista en psiquiatria el 1987. Es va doctorar el 1990 amb la tesi *Estudi psicopatològic i psicosocial de la infecció pel virus de la immunodeficiència*. Ha estat treballant a l'Hospital General de Catalunya i a la clínica Quirón de Barcelona. Des del 1991 és coordinador del servei de salut mental a l'Alt Urgell i la Cerdanya del Servei Català de la Salut.

Ha estat psiquiatre consultor a l'Hospital Nostra Senyora de Meritxell des del 1996, i des del 1998 és psiquiatre del servei de salut mental d'aquest centre hospitalari.

Centenars de milers de persones comencen, cada any, a tenir dificultats per recordar si han tancat la porta de casa, els resulta difícil anomenar objectes habituals, trobar la paraula adequada, un llibre o les ulleres que van guardar fa uns dies.

Semblen saludables, i aparentment no pateixen cap trastorn que pugui justificar aquesta situació. Però estan malalts; durant els pròxims tres o deu anys evolucionaran cap a una situació greu d'invalidesa i alienació. Pateixen un procés de *demenciació*, molt probablement per la malaltia d'Alzheimer.

Convé diferenciar inicialment els conceptes d'*envelliment*, *deteriorament cognitiu* i *demència*. Mentre que l'envelliment és una situació normal en la vida de les persones, la demència és un estat patològic sindròmic (conjunt de signes i símptomes) que consisteix en la pèrdua generalitzada de funcions superiors (memòria, raonament abstracte, capacitat associativa, etcètera) en relació amb el nivell previ del subjecte i sense alteracions de la consciència. A més a més, és persistent. És, doncs, un trastorn de la intel·ligència, al qual s'afegeixen altres alteracions secundàries (psiquiàtriques, de comportament, deteriorament social). Pot tenir diverses etiologies (malalties neurodegeneratives, vasculares, tòxiques i infeccioses, entre d'altres). El deteriorament cognitiu fa referència a processos de pèrdua, també, de funcions superiors però en rendiments més parcials, i afecta algunes funcions més que d'altres. Un deteriorament cognitiu generalitzat seria una demència.

DEMÈNCIA – CONCEPTE – DEFINICIÓ

La DEMÈNCIA és una síndrome (conjunt de símptomes i signes) consistent en la PÈRDUA de funcions superiors (memòria, raonament, pensament abstracte, etc.) en relació amb el nivell previ del subjecte.

És, doncs, un TRASTORN DE LA INTEL·LIGÈNCIA.

S'hi afegeixen altres alteracions (PSIQUIÀTRIQUES, COMPORTAMENTALS, DETERIORAMENT SOCIAL).

Té DIVERSES ETIOLOGIES.

Té les següents característiques:

- El nivell de consciència és normal
- És d'origen orgànic
- És adquirida
- És persistent en el temps (més de 6 mesos)
- És gradual i progressiva
- Afecta diferents funcions cognitives
- És prou intensa per interferir en el funcionament social, ocupacional, personal

Enfermedades degenerativas

1. Enf. de Alzheimer
2. Enf. de Pick
3. Enf. de Parkinson
4. Enf. de Huntington
5. Enf. de Wilson
6. PSP (parálisis supranuclear progresiva)
7. Enf. de Hallevorden-Spatz
8. Degeneración estrión-migral
9. Síndrome de Shy-Drager
10. Otras

Demencias vasculares

1. Multiinfarto (aterotrombosis, embolismo, tromboflebitis)
2. Enf. de Binswanger
3. Vasculitis (infecciosas, inflamatorias)
4. Otras (hematomas múltiples, hiperviscosidad, malformaciones vasculares)

Demencias infecciosas

1. Neurosífilis (parálisis general progresiva)
2. Enf. de Creutzfeld-Jakob
3. Panencefalitis esclerosante subaguda
4. Leucoencefalopatia esclerosante subaguda
5. Complejo Demencia-SIDA
6. Encefalopatia herpètica
7. Meningoencefalitis brucel·lar
8. Meningoencefalitis tuberculosa
9. Cisticercosis cerebral
10. Otras meningoencefalitis (bacterianas, víriques, parasitaries, hongos)
11. Abscessos cerebrals

Hidrocefàlies

1. Obstructiva
2. Arreabsortiva

Neoplasias

1. Tumores cerebrals primaris
2. Metàstasis cerebrals
3. Meningitis neoplàsica
4. Síndromes paraneoplàsics (encefalitis límbica)

Demencias metabòliques

1. Degeneració hepatocerebral adquirida
2. Hipo-hipertiroidisme
3. Hipo-hiperparatiroidisme

Demencias carencials

1. Dèficit de àcid fòlic
2. Dèficit de vitamina B₁₂
3. Pelagra
4. Otras

Demencias tòxiques

1. Alcohol
2. Fàrmacs
3. Metalls
4. Compuestos orgànics

Demencias traumàtiques

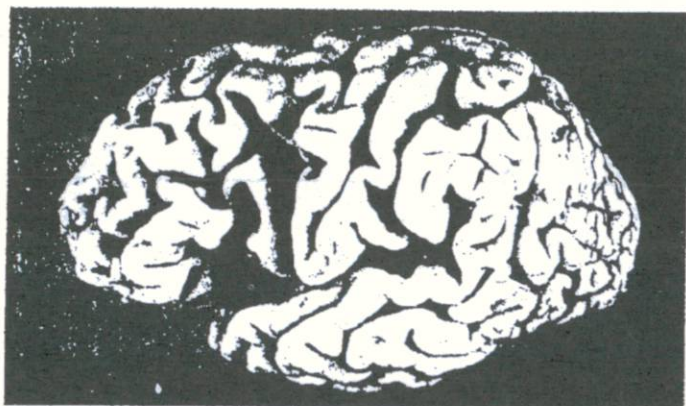
1. Hematoma subdural crònic
2. Demencia post-traumàtica

Clasificación del Grupo Español de Demencia-Sociedad Española de Neurología.

Classificació de les demències

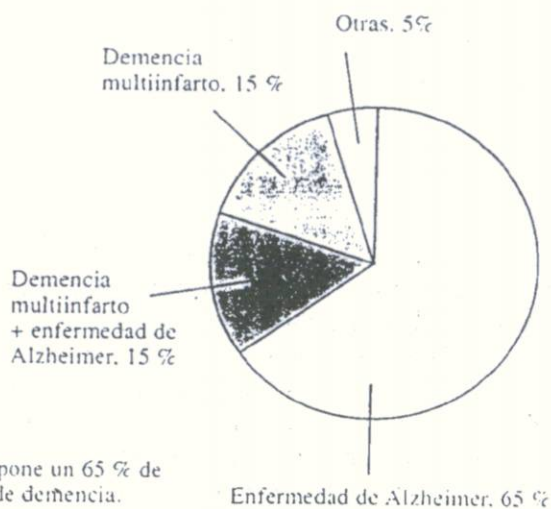
Es considera que en el món occidental el 50% de la població de més de 65 anys presenta problemes de memòria, i que compliria criteris de demència del 3 al 5% de persones d'entre 65 i 74 anys, del 8 al 10% de majors de 75, i del 20 al 40% de majors de 80. La malaltia d'Alzheimer representaria el 60-70% de totes les demències, i les d'origen vascular i mixt són les que se situen en segon lloc com a etiologia d'aquest trastorn. Si pensem que per als anys 2020-2030 s'espera que la proporció de majors de 65 anys al món sigui del 25%, veiem que les previsions respecte de la incidència d'aquesta malaltia en un futur molt proper són realment preocupants. Pel que fa a Andorra, el nombre de casos esperats a l'estudi efectuat pel Dr. Sampaio (de l'OMS) l'any 1996 era de 302, dels quals seixanta serien greus. D'internats en institucions andorranes se'n van quantificar uns 78.

Atrofia cerebral difusa en la enfermedad de Alzheimer



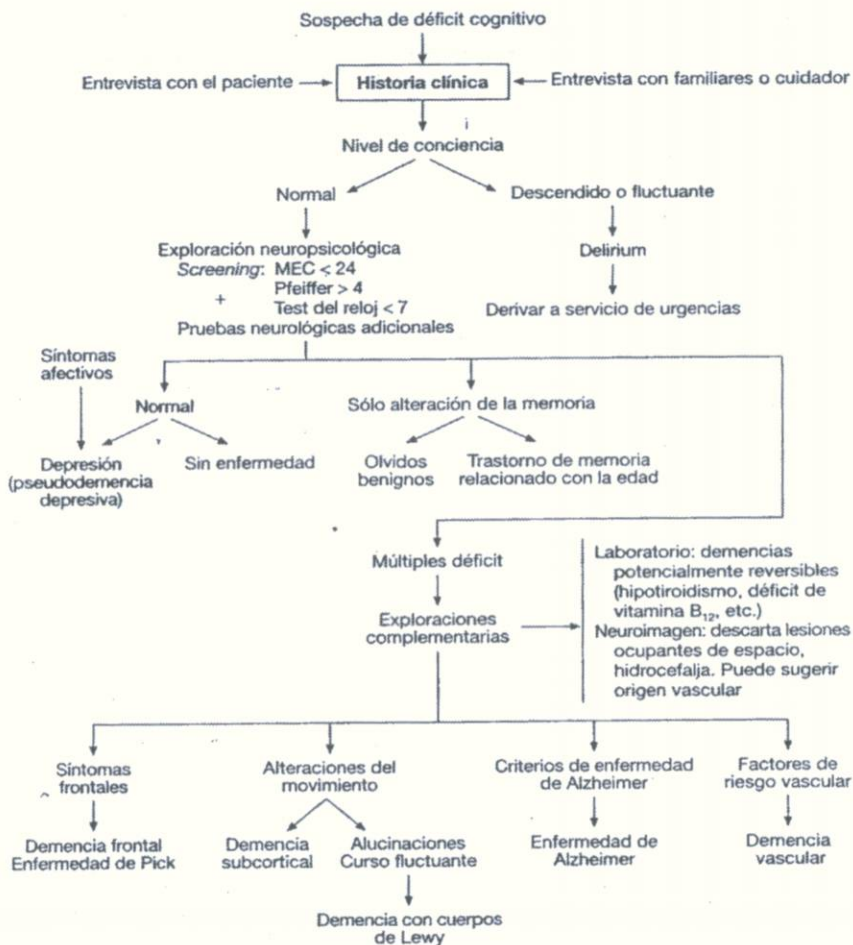
El substrato morfológico característico de la demencia orgánica es la presencia de surcos amplios, fácilmente visibles a simple vista.

Causas más frecuentes de demencia orgánica



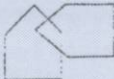
La enfermedad de Alzheimer, que supone un 65 % de los casos, es la causa más frecuente de demencia.

En l'exploració clínica, i davant la sospita d'un dèficit cognitiu, el professional ha d'entrevistar-se amb la família, a més del pacient, per recollir informació sobre petits canvis cognitius o de comportament que en fases inicials passen desapercebuts. Cal avaluar el nivell de consciència per descartar la presència de *pre-delirium*, i és absolutament imprescindible l'avaluació neuropsicològica mitjançant proves psicomètriques de deteriorament. Per fer una exploració de



Algorisme per al diagnòstic de demència

MINI EXAMEN COGNITIVO (Lobo et al.)

	Puntos
Orientación	
«Dígame el día Fecha Mes Estación Año (5)
«Dígame el Hospital (o el lugar) Planta	
Ciudad Prov. Nación (5)
Fijación	
«Repita estas 3 palabras: Peseta-Caballo-Manzana» (Repetirlas hasta que las aprenda) (3)
Concentración y cálculo	
«Si tiene 30 ptas. y me va dando de 3 en 3 ¿cuántas le van quedando?» (5)
«Repita estos números: 5-9-2» (hasta que los aprenda)	
«Ahora hacia atrás» (3)
Memoria	
«¿Recuerda las 3 palabras que le he dicho antes?» (3)
Lenguaje y construcción	
Mostrar un bolígrafo. «¿Qué es esto?» Repetirlo con el reloj (2)
«Repita esta frase»: «En un trigal había cinco perros» (1)
«Una manzana y una pera son frutas ¿Verdad? ¿Qué son el rojo y el verde?»	
«¿Qué son un perro y un gato?» (2)
«Coja este papel con la mano derecha, dóblelo y póngalo encima de la mesa» (3)
«Lea esto y haga lo que dice». Cierre los ojos (1)
«Escriba una frase» (1)
«Copie este dibujo»:  (1)

*(Un punto por cada respuesta correcta)
 < 24 Deterioro

Puntuación total (35)

despistatge hi ha petites exploracions estandarditzades que es poden passar en pocs minuts amb una fiabilitat elevada, com el conegut MEC (Mini Examen Cognoscitiu), el test de Pfeiffer o el test del rellotge. Alhora, l'avaluació analítica descarta alteracions bioquímiques com a base de *demències reversibles* (hipotiroidisme, dèficit de vitamina B₁₂, etcètera) i l'exploració mitjançant tècniques de

Posibles demencias reversibles y tratables según la clasificación de Maletta.

Reproducido con permiso de "Treatable and reversible dementias: an update". Piccini C, Braacco L, Amaducci L [5. En: *J Neurol Sci* 1998;153:175-81. Copyright 1998, Elsevier Sciencea.

Demencias secundarias	
<i>Asociadas a trastornos neurológicos</i>	
Lesiones estructurales	Hidrocefalia con presión normal, hematoma subdural, tumores cerebrales, síndromes postconmocionales
<i>Asociadas a trastornos sistémicos</i>	
Trastornos nutritivos	Déficit de vitamina B ₁₂ , déficit de folatos, pelagra, déficit de tiamina
Trastornos endocrinos	Hipotiroidismo, hipertiroidismo, hipoparatiroidismo, trastornos suprarrenales e hipofisarios, Insulinoma
Trastornos vasculares/del colágeno	Lupus eritematoso sistémico, vasculitis, sarcoidosis
Enfermedades infecciosas	Meningitis crónica (tuberculosa, fúngica, parasitaria), abscesos cerebrales, neurosífilis, enfermedad de Whipple, enfermedad de Lyme, SIDA
Demencia alcohólica	Demencia alcohólica primaria
Miscelánea	Trastornos respiratorios obstructivos crónicos, apnea del sueño, privación de sueño, encefalitis límbica, radiaciones, hipoxia, diálisis
Intoxicaciones medicamentosas y trastornos metabólicos	Intoxicaciones medicamentosas (tranquilizantes mayores y menores, antidepresivos, analgésicos narcóticos, antihipertensivos, cimetidina, digoxina...) Trastornos electrolíticos Envenenamientos por sustancias
Demencia debida a trastornos psiquiátricos	Depresión, esquizofrenia de inicio tardío, manía, trastornos delirantes

neuroimatge ens descarta lesions invasives de l'espai en l'SNC que, d'altra banda, ens poden suggerir etiologies vasculars.

Com a causes de la malaltia d'Alzheimer es manegen actualment diferents models:

- El model genètic que considera, segons les últimes investigacions, que hi hauria dues modalitats de malaltia d'Alzheimer: una de més moderada i no familiar, que afectaria persones de molta edat, i una altra transmesa genèticament, que seria la responsable de tres quartes parts del total de casos.

- El model de la proteïna anormal amb les lesions típiques de la malaltia (els cabdells neurofibrilars a l'interior de les neurones, la substància amiloide que envolta i envaeix els vasos sanguinis del cervell, i les plaques amiloides que reemplacen els terminals nerviosos degenerats). Aquestes lesions són més abundants al còrtex, al tronc cerebral i a l'hipocamp, i afecten neurones alliberadores d'acetilcolina, amb una davallada d'aquest sistema de neurotransmissió.

Definitivos

- Edad.
- Genéticos:
 - Acúmulo familiar (historia familiar de demencia).
 - Anomalías genéticas precisas:
 - Mutaciones de genes en cromosomas 1, 14, 21.
 - Asociación con síndrome de Down.

Probables

- Trauma craneal serio.
- Bajo nivel educativo.
- Sexo femenino / deficiencia de estrógenos.
- Terapia con antiinflamatorios (factor protector).
- Factores de riesgo vascular: hipertensión, diabetes, infarto de miocardio y otros.

Posibles

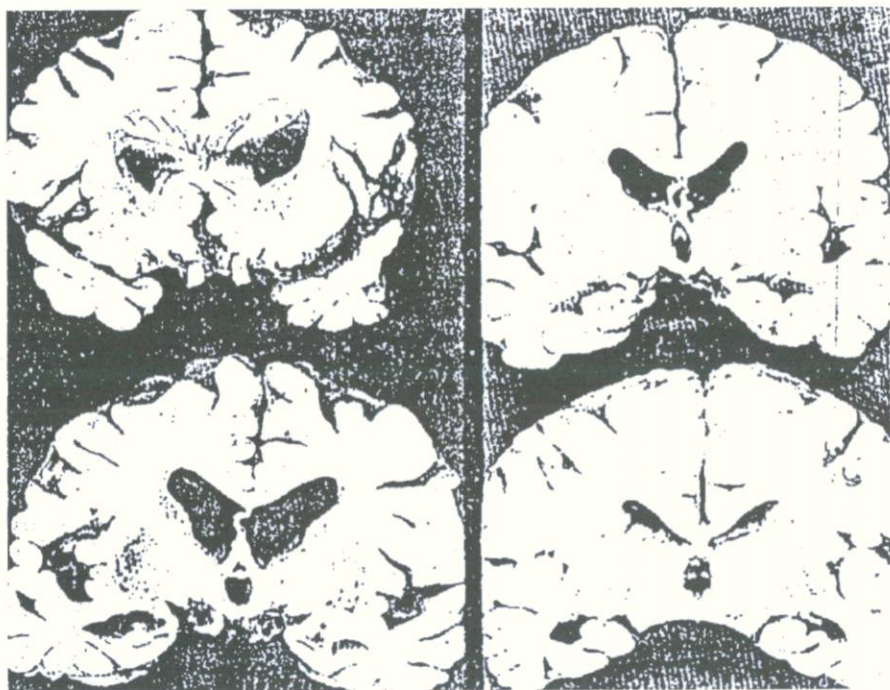
- Edad de los padres/herencia por vía materna.
- Hábito tabáquico (factor protector).
- Alcoholismo.
- Dieta.
- Asociación con otras enfermedades:
 - Enfermedad de Parkinson (y de cuerpos de Lewy).
 - Enfermedad tiroidea.
 - Cefalea severa (factor protector).
 - Depresión.
- Factores genéticos diversos:
 - Gen cromosoma 12.
 - Apo E2.
 - HLDL-2 y otros.
- Tóxicos (exposición al aluminio).
- Exposiciones profesionales.
- Factores étnicos.
- Aumento de procesos oxidativos.

- El model de l'agent infecciós: agents del tipus prions com els relacionats amb la malaltia de Creutzfeld-Jakob serien els causants de les lesions fibril·lars.

- El model tòxic ens parla del paper de la toxicitat de l'alumini en el cervell com a origen de les lesions fibril·lars típiques. Aquest model és poc clar en l'actualitat.

- En el model de l'acetilcolina es basen alguns dels últims tractaments farmacològics de la malaltia, en intentar millorar la seva neurotransmissió mitjançant substàncies inhibidores de l'acetilcolinesterasa, que seria l'enzim responsable de la degradació d'aquest neurotransmissor, i així millorar la seva disponibilitat al cervell.

Tots aquests models no haurien de ser necessàriament incompatibles.



Atròfia cerebral evident en un cas de demència senil de tipus Alzheimer (esquerra). L'atròfia cortical predomina en les regions temporals i s'acompanya d'una dilatació ventricular important. A la dreta, cervell d'un individu de la mateixa edat, intel·lectualment normal.

Entre els tractaments proposats per a la malaltia d'Alzheimer hi ha, a més dels nous fàrmacs inhibidors de l'acetilcolinesterasa, com la rivastigmina (Exelon) i el donepezil (Aricept), potenciar l'actuació d'altres sistemes de neuro-

Toda terapia para la Demencia debería de cumplir estos tres objetivos:

- Evitar su aparición.
- Impedir o entretener su progreso.
- Paliar su afectación funcional.

- | | | |
|----|---|--|
| 1. | <i>Tratamiento sustitutivo:</i> | <i>Potenciadores colinérgicos
Potenciadores monoaminérgicos
Potenciadores neuropeptidérgicos
Reguladores monoaminérgicos</i> |
| 2. | <i>Tratamiento paliativo:</i> | <i>Activación neurometabólica
Activación neurovascular</i> |
| 3. | <i>Tratamiento de la expresión neuropatológica.</i> | |
| 4. | <i>Tratamiento genético.</i> | |
| 5. | <i>Trasplantes neuronales</i> | |
| 6. | <i>Tratamientos neuroinmunes</i> | |

Los objetivos del tratamiento no farmacológico son los siguientes:

- *Atender la situación particular del anciano en su estilo de vida y con los sistemas de soporte disponibles.*
- *Reforzar las habilidades y valores positivos residuales.*
- *Adaptar el entorno para minimizar en lo posible la incapacidad.*
- *Compensar al máximo los déficits sensoriales.*
- *Reconocer y afianzar las ayudas y los apoyos psicológicos.*
- *Hacer participar con el paciente a la familia y a los cuidadores.*
- *Disminuir la ansiedad y la confusión.*
- *Facilitar y promover la interacción con el entorno físico y humano.*
- *Promover en todo momento la interacción.*

Tratamientos de la EA

Inhibidores de la acetilcolinesterasa

- Tacrina / COGNEX.
- Donepezilo / ARICEPT.
- Rivastigmina, ENA 713 / EXELON.
- Metrifonato.
- Galantamina, etc.

Agonistas colinérgicos: muscarínicos y nicotínicos

- SB-20-20-26.
- Xanomeline (antipsicótico).
- Milamelina (CI-979).
- Nicotina.

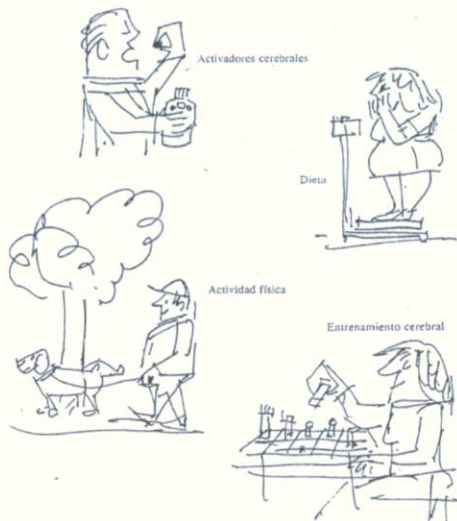
Otros mecanismos de acción

- Propentoxifina.
- Factores neurotróficos (NGF).
- Agentes antioxidantes.
- Antiinflamatorios no esteroideos.
- Estrógenos.
- Otros de mecanismo no conocido.

Tratamientos no farmacológicos

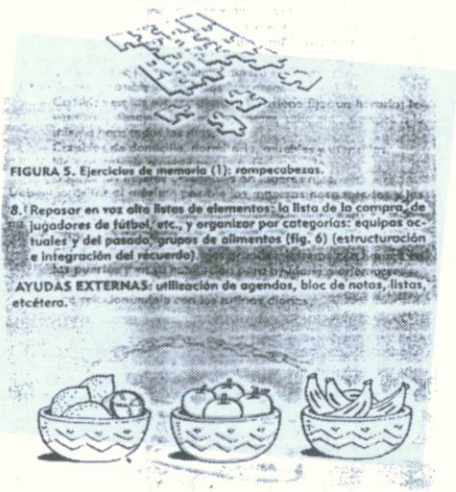
- Terapias de estimulación cognitiva.
- Terapias de estimulación psicomotriz.
- Terapia ocupacional.
- Tratamiento del entorno.
- Terapia de soporte familiar.

Los cuatro componentes del tratamiento de activación cerebral



EJERCICIOS DE MEMORIA

6. Clasificar objetos: facturas, fotos, ordenar la ropa de la plancha, etc. (organización o estructuración).
7. Repasar en voz alta el recorrido de los lugares tras ir de paseo (referencias temporales del recuerdo) (fig. 5).



Ejercicios de memoria (3): clasificar objetos, palabras.

transmissió, com les monoamines (amb antidepressius inhibidors de recaptació), potenciadors neuropeptidèrgics, activadors neurometabòlics i neurovasculars, tractaments genètics, tractaments neuroimmunes. Entre els nous tractaments es treballa en el disseny de substàncies que bloquegin l'activitat enzimàtica de la beta i la gammasecretasa per evitar així la creació del pèptid b-amiloide; també s'estudia si l'activitat de la vitamina E i fàrmacs antiinflamatoris

AYUDA EN LA TOMA DE DECISIONES DIFÍCILES

CUIDADOR: "YO NO NECESITO AYUDA PARA CUIDAR A MI ESPOSO/...

- Sepa que por mucha que quiera a su familiar..., si pretende soportar solo toda la carga que representará su cuidado, a la larga le estará perjudicando.
- Le podemos ayudar para que aprenda también a cuidarse a sí mismo/a (anexos 24-26).

CUANDO EL ENFERMO TIENE QUE ABANDONAR EL TRABAJO

- Si el enfermo trabaja por cuenta propia (autónoma), deberemos ayudarle en la decisión de ir disminuyendo sus actividades y compromisos paulatinamente. Anímele a mantener otras actividades de menor responsabilidad y/o riesgo.
- Si trabaja por cuenta ajena, su jefe ya le pedirá que solicite la incapacidad laboral.

CUANDO YA NO ES CAPAZ DE MANEJAR EL DINERO

- Llevar la cuentas y manejar el dinero es una habilidad que el enfermo pierde tempranamente. Se vuelve mopeado y acusa a los demás de robarle, etc.
- Señales como las siguientes pueden alertarnos de que necesita ayuda:
 - Paga siempre con billetes y del mismo valor.
 - No comprueba el cambio o se olvida de cogerlo.
 - Esconde el dinero a la piedad.

¿QUÉ HACER?

- Que vaya acompañado a la compra y "ayudarle" a pagar, sin discutir.
- Darle una pequeña cantidad de dinero para que lo gaste o vaya a comprar.
- Avisar a los dependientes de la tienda o al banco del problema.
- Recurrir a la trabajadora social, quien le aconsejará sobre los trámites de incapacidad.

CUANDO YA NO ES CAPAZ DE CONDUCIR DE FORMA SEGURA

- Una persona con demencia inicial puede conducir de forma aparentemente segura, pero desde el inicio los reflejos se pierden y pondrá en peligro su propia seguridad y la de los demás.
- La legislación prohíbe a la persona que conduzca vehículos, desde el momento que se le diagnostica la enfermedad.

C. INGRESAR EN UNA RESIDENCIA:

- Es posible y deseable que todo el proceso de enfermedad se mantenga en casa pero, a veces, las necesidades médicas y de cuidados superan lo que le podemos ofrecer en este ámbito. Entonces usted ya no podrá seguir haciéndose cargo de la situación y deberemos pensar en el internamiento momentáneo (hospital), temporal o definitivo (residencia).
- No se sienta culpable. La decisión es difícil pero puede proteger la salud del enfermo, la de usted y la del resto de la familia.

LA REDACCIÓN DEL TESTAMENTO

- Su abogado o notario, o la trabajadora social del centro de salud y las asociaciones de familiares le pueden aconsejar en este menester.
- Usted es quien mejor le conoce y puede ayudarle a expresar sus deseos antes que olvide nombres y caras de personas queridas.

DIFICULTAD PARA AFRONTAR LA MUERTE (EN CASA)

- Su función de cuidador va finalizando y nuestros esfuerzos los debemos dirigir a confortar al enfermo.
- En la fase de agonia o posteriormente, cuando él nos deja, usted podrá sentirse triste, impotente, confuso, vacío o incluso culpable. Puede haber una sensación de no haber hecho todo lo posible. Son sentimientos normales en estas circunstancias. Le ayudaremos a afrontar estas reacciones, o buscar nuevos ilusiones y a recuperar su papel (piense en los hijos, etc.).

LA PARTICIPACIÓN EN ESTUDIOS MÉDICOS (ENSAYOS CLÍNICOS) Y LA DONACIÓN DE ÓRGANOS (CEREBRO)

- Aunque es una forma de ayudar a la investigación médica, pida información a su médico de familia. Éste le puede aconsejar y ayudarle (en caso de duda) o conseguir información sobre el estudio o la donación (características, consentimiento, aspectos éticos, etc.).

LOS NIÑOS

- Es inevitable que los niños reciban menos atención. Pero estas "ausencias" se compensan con la lección humana que reciben de usted que atiende cada día a su familiar.
- Hable a su hijo con sencillez y naturalidad explicándole que "el abuelo" está enfermo y entre todas vamos a cuidarle.
- Se ha comprobado que esta situación no les traumatiza, pero, si nota reacciones extrañas, consulte a su pediatra.

- Abandonar la conducción supone renunciar a gran parte de su propia independencia y, por tanto, suele ser difícil disuadirle; él será incapaz de admitir los fallos y fácilmente puede haber discusiones interminables.

¿QUÉ HACER?

- Cuando observe fallos en la conducción, no se precipite ni quiera imponerse. Seamos diplomáticas. Debemos actuar con cierta paciencia: sugerirle que usted conducirá en su lugar y así él disfrutará más del paisaje, proponga viajes en tren, que el médico contraindique conducir por otros motivos (a raíz de un mareo, etc.), impedir que el coche arranque (esconder las llaves, quitarle la tapa del delco; el mecánico del taller le puede enseñar o pensar en otras tácticas).

CUANDO YA NO PUEDE SEGUIR VIVIENDO SOLO

- Seguro que usted sabrá darse cuenta de cuándo su familiar ya no puede vivir solo con unos mínimos garantías de calidad y seguridad.
- Hoy señales que nos deben alertar al respecto:
 1. Se deja las luces, los grifos o el gas abierto, o deja la comida mucho tiempo fuera de la nevera.
 2. El aspecto de la casa es cada vez más sucio y descuidado.
 3. Se ha perdido alguna vez por lugares conocidos o comina sin rumbo fijo.
 4. Confía ciegamente en los desconocidos.
 5. No toma sus medicamentos o comidos regularmente.
- El enfermo no se resignará a dejar su casa. Además, un objetivo general es intentar preservar su entorno de vida habitual. Se nos presentarán diferentes posibilidades:

A. TRASLADO A CASA DE UN FAMILIAR:

- Socarle de su ambiente y su rutina puede aumentar su confusión, al menos al principio, pero su defecto de memoria facilitaria que se pueda "adaptar" a la nueva vivienda.
- No convienen los cambios frecuentes de casa. Pueden serle útiles los servicios socio-sanitarios de ayuda familiar.

B. SEGUIR EN CASA:

- Varios factores influirán en el plan a seguir, como la fase de la enfermedad, número de familiares y su grado de implicación, posibilidad de contratar a un cuidador, recursos socio-sanitarios disponibles (centros de día, etc.).

no esteroides poden amortiguar l'efecte tòxic del pèptid b-amiloide. També se cerquen substàncies amb capacitat de desfer els agregats de pèptid b-amiloide, així com vacunes basades en el pèptid b-amiloide per ensinistrar l'organisme i poder atacar les acumulacions d'aquesta substància al teixit neuronal. No hem d'oblidar els tractaments psicològics i de conducta com els tallers de memòria i la potenciació d'activitats quotidianes que mantinguin la persona en activitat mental tant temps com sigui possible durant l'evolució de la malaltia.

**INSTRUCCIONES PARA EL MANEJO
NO FARMACOLÓGICO DE LOS PROBLEMAS
DE COMPORTAMIENTO MÁS FRECUENTES**

TENER EN CUENTA QUE la pérdida progresiva de capacidades y los problemas de comportamiento que aparecen a medida que avanza la enfermedad, pueden hacer que la convivencia, si no dispone de ayuda, resulte muy difícil o casi imposible.

RECORDAR 3 ideas básicas de manejo del paciente:

- 1) **Estimule al paciente para que siga utilizando las facultades que todavía le queden, pero no exigirle más de lo que puede hacer ni exponerle a fracasos o riesgos innecesarios.**
- 2) **Nunca hacer comentarios negativos delante de él. Culpe a la enfermedad y no al enfermo.**
- 3) **Los problemas de salud como el dolor, la fiebre, etc., muy a menudo se traducen sólo en cambios de comportamiento. Con el tiempo aprenderá a entender su comportamiento.**

7. DESORIENTACIÓN:

Favorece la deambulación (los "Idas y venidas"), la búsqueda inconsolable de "algo" sin razón aparente, los fugas, el vagabundeo, la ansiedad.

¿QUÉ HACER?

- **Preguntarse: ¿qué le puede pasar?, valorar si puede tener necesidades no cubiertas en ese momento: aburrimiento, necesidad de ir al váter, hambre, sed, cansancio, miedo, inseguridad, falta de ejercicio, fiebre, dolor, etc. Si es por aburrimiento, favorezca su entretenimiento.**
- **Si manifiesta ansiedad o le encuentra nervioso háblele amistosamente, si se pierde no le regañe, recuérdale el lugar donde está, la hora y quién es usted, intente averiguar qué ha sucedido y propóngale dar un paseo acompañado.**
- **Deberá administrar medicamentos sólo con autorización del médico. Los tranquilizantes pueden tener efectos contrarios. El vagabundeo responde poco a los medicamentos.**
- **Prevenir las "pérdidas/fugas" y riesgos innecesarios:**
 - No deje que salga de casa solo (puertas con cerrajos o cerraduras de difícil apertura).
 - Que vaya siempre acompañado.
 - Que los vecinos, el portero y conocidos sepan que tiene un enfermo de Alzheimer en casa, que no está loco ni es peligroso, sólo desorientado.

**INSTRUCCIONES PARA EL MANEJO
NO FARMACOLÓGICO DE LOS PROBLEMAS
DE COMPORTAMIENTO MÁS FRECUENTES (Cont.)**



Comportamiento (Inactividad): actividades que pueden ser de agrado.

**ACTIVIDADES BÁSICAS DE LA VIDA DIARIA:
INSTRUCCIONES DE MANEJO**

7. HIGIENE:

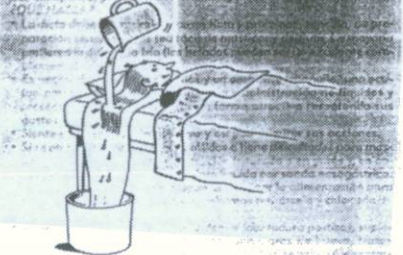
En la primera fase de la enfermedad el paciente puede realizar esta actividad por sí mismo; no obstante, es importante la vigilancia y prevenir situaciones peligrosas:

- No llenar en exceso la bañera. Es preferible la ducha.
- No dejar solo al enfermo en el baño.
- Prevenir las caídas al entrar y salir de la bañera.
- Se procurará la autonomía del paciente hasta que sea posible; puede formar parte de las actividades de terapia ocupacional. Si está encamado deberemos realizar cambios posturales (véase apartado «Movilidad»). También deberá lavarse el pelo.
- Es necesario disponer de tiempo para esta actividad.

¿QUÉ HACER?

- Mantenga un entorno agradable y práctico. Existen muchos elementos que pueden introducirse en el baño para favorecer la movilidad de los enfermos.
- Especialmente importantes son todos los que disminuyen su posibilidad de caídas dentro y fuera de la bañera.
- Elementos antideslizantes dentro de la bañera.

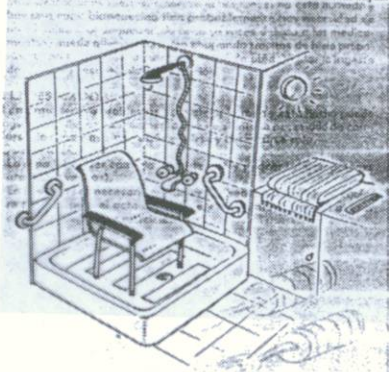
¿QUÉ HACER?



I finalment, cal no oblidar-nos dels cuidadors dels pacients amb malaltia d'Alzheimer o altres demències, els quals suporten un pes moltes vegades no suficientment reconegut. Qui cuida el cuidador?, diria la pregunta. En aquestes persones s'han descrit estats depressius, trastorns per ansietat, fatiga i disminució del rendiment laboral, entre d'altres. És pràcticament impossible que una sola persona pugui encarregar-se de la cura d'un pacient amb demència, o fins i tot una família nuclear amb dedicació laboral. En aquest sentit ja s'han fet sentir algunes veus a

**ACTIVIDADES BÁSICAS DE LA VIDA DIARIA:
INSTRUCCIONES DE MANEJO (Cont.)**

- Alfombrillas de goma.
- Asientos de baño que se fijan dentro de la bañera.
- Asideros fijados sobre la pared.
- Cuando el enfermo ya tiene una gran dependencia puede ser aconsejable realizar cambios arquitectónicos en el baño como es eliminar la bañera y poner una ducha sin desnivel de entrada que cumpla con suelo antideslizante y sumidero.
- Cree rutinas para la higiene y el baño. Es importante que el baño o la ducha tengan lugar siempre a la misma hora del día, teniendo en cuenta no sólo las necesidades de su familiar sino también las suyas.

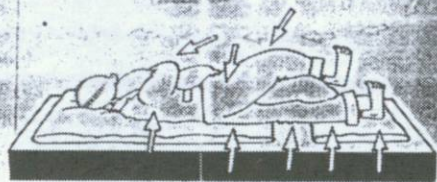


Necesidades básicas (higiene): acondicionamiento del baño.

**ACTIVIDADES BÁSICAS DE LA VIDA DIARIA:
INSTRUCCIONES DE MANEJO**



Necesidades básicas (inmovilización): almohadillado para evitar las úlceras.



**ACTIVIDADES BÁSICAS DE LA VIDA DIARIA:
INSTRUCCIONES DE MANEJO (Cont.)**

- Reducir las cubiertas y simplificar los platos. Posibilidad de usar platos de plástico y fondos de espuma para mejorar la aprehensión de los cubiertos (sobre todo si hay temblor) (fig. 12). También se puede hacer enrollando cinta adhesiva al mango.
- Si come con las manos, permíterselo mientras sea posible; es mejor que darle nosotros el alimento.
- Insistir en la ingesta regular de líquidos (mínimo de 1 l y medio al día entre zumos, agua o leche) sobre todo en verano, para evitar la DESHIDRATACIÓN. Puede perder la sensación de sed incluso ante deshidrataciones fuertes. Observe la lengua: si no está humeda y hay una capa blanquecina fina probablemente hay necesidad de más líquidos. La sequedad de boca (a veces debido a los medicamentos) puede aliviarse también chupando trocitos de hielo preparados con manzanilla o masticar trozos de piña. Vigilar la ingesta de alcohol y recomendar moderación.

3. LA VESTIMENTA:

El enfermo tendrá problemas para elegir la ropa y este hecho puede angustiarse, llegará un momento que no sienta la necesidad de cambios de ropa y que no pueda vestirse y desvestirse solo.

¿QUÉ HACER?

- La ropa ha de ser cómoda, fácil de poner y sacar (utilizar botones grandes y velcros).
- En la medida de lo posible es necesario estimular que sea autónomo, esto requiere tiempo, pero el acto de vestirse y desvestirse se puede utilizar como un juego o un ejercicio.



Necesidades básicas (alimentación): aprehensión de los cubiertos.

ADAPTACIÓN DEL DOMICILIO



adaptación del domicilio: dormitorio.

- Calentador: bloquearlo en posición intermedia (máximo a 37° si tiene termostato) para evitar que salga agua demasiado caliente y se quemé.
- Frigorífico: equiparlo con una cerradura.
- Electrodomésticos pequeños: desconectarlos si no los estamos utilizando.
- Suelo: conservarlo seco para evitar caídas.
- Productos de limpieza, para las plantas, insecticidas: guardarlos bajo llave para evitar intoxicaciones.
- Cuchillos y objetos cortantes: es importante que todos estos objetos se pongan fuera de su alcance.
- Vajilla: utilizarla irrompible o de plástico.

ADAPTACIÓN DEL DOMICILIO



Adaptación del domicilio: señalización e iluminación adecuadas.

BAÑO:

- **Prevenir caídas:**
 - Quitar la alfombrilla de baño sobre la que puede resbalar.
 - Tiras antideslizantes pegadas en el fondo de la bañera.
 - Mantener una luz nocturna permanente.
 - Agarradera que facilite la entrada y salida de la bañera.
- **Evitar que se quede encerrado:** quitar la llave de la cerradura o los cerrojos de la puerta por dentro.
- **Facilitar el acto de bañarlo/se:**
 - No le diga con antelación que le va a bañar, llévalo al baño distraidamente, con tranquilidad.
 - Disponer de uno ducha flexible, más manejable para lavarse y barras laterales para apoyarse.
 - Reducir al mínimo las útiles de aseo y colocarlos siempre en el mismo sitio.
 - No le exponga o cambios bruscos de temperatura.

ADAPTACIÓN DEL DOMICILIO (Cont.)

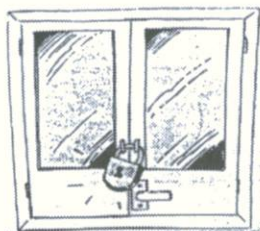


FIGURA 21. Adaptación del domicilio (seguridad): poner cerrojos o verjas en las ventanas.

- Los zonas por las que no quiere que pase los puede mantener o oscurecer.
- Proteger las escaleras con pasamanos a ambos lados para sujetarse, y pintar el primer y último peldaño de color diferente y llamativo para que reconozca lo escalera. Iluminarla bien (pilotos de luz en zonas concretas).
- No dejar objetos a su alcance que, al ser desplazados, puedan caerse y dañarle (p. ej., TV o grandes jarrones de cristal).
- **Prevenir electrocuciones e incendios:**
 - Poner protectores en los enchufes.
 - Evitar las cerillas.
 - Control del hábito de fumar (cigarrillos encendidos)
 - Evitar estufas con llama visible o sin protección, braseros, etc.
 - Cubrir o tapar los espejos si usted observa que se asusta al verse o no reconocerse.
 - Valorar la contratación de un seguro de hogar.

ADAPTACIÓN DEL DOMICILIO

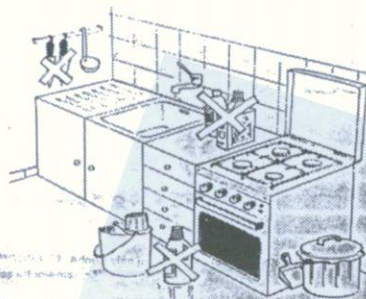


FIGURA 20. Adaptación del domicilio: cocina.

- **Prevenir intoxicaciones:** vaciar del botiquín todos los medicamentos. Quitar las colonias de su alcance.

OTRAS MEDIDAS DE SEGURIDAD:

- **Puertas y ventanas con dispositivos de seguridad:**
 - Verjas o cerrojo adicional
 - Campanillo a la entrada.
 - Que la puerta principal sea del mismo color que las paredes.
 - No colgar abrigos que "anuncien" la salida.
- **Evitar caídas:**
 - No dejar animales sueltos.
 - Suelos no encerados, quitar las alfombras (fig. 22), cables y objetos que puedan abastaculillar. Utilizar calzado adecuada.
 - Procure una buena iluminación pero que no deslumbr.

¿QUÉ PUEDO HACER PARA CUIDARME MEJOR?

AQUÍ ENCONTRARÁ UN LISTADO DE RECOMENDACIONES. LÉALAS Y PIENSE CUÁL O CUÁLES DE ELLAS LE PUEDEN RESULTAR MÁS ÚTILES

1. Pararme o pensar si debería cuidarme más.
2. Comprobar mediante el listado de "SEÑALES DE ALERTA" cómo me está afectando el cuidar a mi familiar. Los verá en el anexo 25.
3. Pedir ayuda a mis familiares y amigos.
4. Solicitar ayuda a instituciones (centros de servicios sociales, asociaciones de familiares de Alzheimer [anexo 28]) o profesionales (trabajador o asistente social, enfermera, médico, psicólogo, etc.).
5. Planificar el futuro:
 - a) Anticipar posibles problemas.
 - b) Mantener reuniones familiares para la distribución de tareas relacionadas con el cuidado familiar.
6. Cuidar mi salud:
 - a) Buscar alguna forma de dormir más.
 - b) Hacer más ejercicio físico.
 - c) Buscar tiempo para relacionarme con otras personas.
 - d) Salir más de casa y hacer actividades que me gusten.
 - e) Buscar momentos para descansar a lo largo del día.
 - f) Elaborar mi propio plan de actividades.
7. Aprender a sentirme bien:
 - a) Cuando me enfado.
 - b) Cuando estoy triste.
 - c) Cuando me siento culpable.
 - d) Aprender o relajarme (anexo 26).
8. Informarme y formarme en el conocimiento de la enfermedad (anexo 19), en la toma de decisiones difíciles (anexo 27) y en el manejo de los aspectos más importantes del cuidado de mi familiar (anexos 20-23).

EL CUIDADO DEL CUIDADOR (2): ¿QUÉ SEÑALES DE ALERTA PUEDEN ESTAR INDICANDO QUE NECESITO CUIDARME MÁS DE MÍ MISMA?

- Problemas de sueño (despertar de madrugada, dificultad para conciliar el sueño, demasiado sueño, etc.)
- Pérdida de energía, fatiga crónica, sensación de cansancio continuo, etc.
- Aislamiento.
- Consumo excesivo de bebidas con cafeína, alcohol o tabaco. Consumo excesivo de pastillas para dormir u otros medicamentos.
- Problemas físicos: palpitaciones, temblor de manos, molestias digestivas.
- Problemas de memoria y dificultad para concentrarse.
- Menor interés por actividades y personas que anteriormente eran objeto de interés.
- Aumento o disminución del apetito.
- Actos rutinarios repetitivos como, por ejemplo, limpiar continuamente.
- Enfadarse fácilmente.
- Dar demasiada importancia a pequeños detalles.
- Cambios frecuentes de humor o de estado de ánimo.
- Propensión a sufrir accidentes.
- Dificultad para superar sentimientos de depresión o nerviosismo.
- No admitir la existencia de síntomas físicos o psicológicos, o justificarlos mediante otras causas ajenas al cuidado.
- Tratar a otras personas de la familia de forma menos considerada que habitualmente.

Espanya, com la de la doctora Carmen Leal (presidenta de *la Asociación Española de Psiquiatria*) i *la Asociación de Familiares de Enfermos Mentales con Deméncia*, que han demanat a l'administració sanitària més recursos en forma de centres de dia i temps lliure facilitat per les empreses, sense repercussió econòmica per als familiars encarregats de la cura d'aquest tipus de pacients.

Islàndia



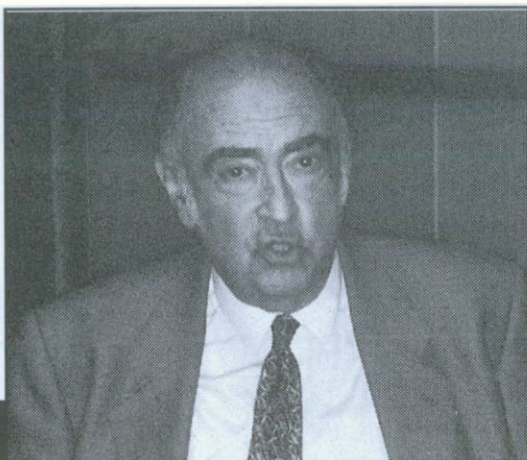


Textura de gel

L'obesitat: un repte sanitari per al segle XXI

- 29 de febrer a les 20 h.
- Sala d'actes del MI Govern a Prada Casadet.

Màrius Foz i Serra



▲ Currículum

Catedràtic de medicina de la Universitat Autònoma de Barcelona i cap de servei de medicina interna de l'hospital universitari Germans Trias i Pujol de Barcelona fins que es va jubilar (setembre del 1999).

La seva activitat docent i investigadora s'ha desenvolupat en el camp de la medicina interna, i especialment en el de l'endocrinologia. És autor de més de tres-cents articles en revistes nacionals i internacionals, i és editor, autor o coautor de diversos llibres, en especial sobre temes d'endocrinologia.

Les seves principals àrees de dedicació en el camp de la recerca els últims anys han estat l'etiopatogènia de les endocrinopaties autoimmunitàries, la patologia tiroïdal i la de l'obesitat.

Ha ocupat i ocupa càrrecs de gestió acadèmica i de responsabilitat editorial en el camp de les publicacions biomèdiques. Ha estat president de l'Acadèmia de Ciències Mèdiques de Catalunya i Balears (1982-1990) i la Generalitat de Catalunya li ha atorgat la medalla Narcís Monturiol al mèrit científic i tecnològic (1989). És membre de la secció de ciències biològiques de l'Institut d'Estudis Catalans, acadèmic numerari de la Reial Acadèmia de Catalunya (1993) i membre de diverses societats científiques nacionals i internacionals. Entre altres càrrecs, ocupa la presidència de la "Sociedad Española para el Estudio de la Obesidad" i la direcció del Centre Català de la Nutrició de l'Institut d'Estudis Catalans. Va ser president del 16è Congrés de Metges i Biòlegs de Llengua Catalana (Barcelona, 28-31 d'octubre del 2000).

L'obesitat o acumulació excessiva del greix corporal constitueix un procés que incrementa la morbiditat i la mortalitat de la població afectada. L'índex de mortalitat augmenta d'acord amb l'increment de l'índex de massa corporal (IMC) (pes en kg/talla en m²). Quan l'IMC és igual o superior a 40 kg/m², nivell que és catalogat com d'obesitat de grau III o mòrbida, la mortalitat de la població afectada triplica la de la població amb un pes normal (IMC = 18,5-25) (figura 1).

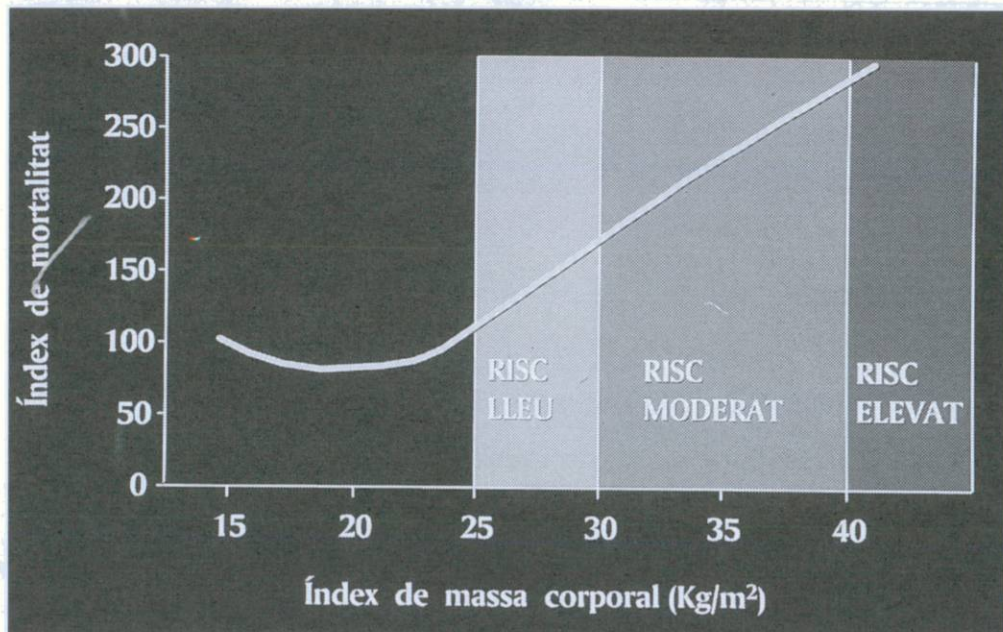


Figura 1

La morbiditat associada a l'obesitat és molt diversa i afecta els diferents aparells i sistemes de l'organisme. La morbiditat metabòlica i cardiocirculatòria, a la qual després es farà una referència especial, té una gran rellevància entre la patologia associada a l'obesitat.

El sobrepès i l'obesitat es classifiquen en graus segons quin sigui l'increment de l'acumulació adiposa. A la taula 1 es reproduïx aquesta classificació d'acord amb el consens *Seedo 2000* publicat recentment per la "Sociedad Española para el Estudio de la Obesidad" (Seedo).

Clasificación del sobrepeso y la obesidad en grados Consenso SEEDO' 2000

	<u>IMC (kg/m²)</u>
▶ Peso insuficiente	< 18,5
▶ Normopeso	18,5 – 24,9
▶ Sobrepeso grado I	25 – 26,9
▶ Sobrepeso grado II (preobesidad)	27 – 29,9
▶ Obesidad de tipo I	30 – 34,9
▶ Obesidad de tipo II	35 – 39,9
▶ Obesidad de tipo III (mórbida)	40 – 49,9
▶ Obesidad de tipo IV (extrema)	≥ 50

Taula 1

L'increment de la morbimortalitat associada a l'acumulació adiposa no depèn tan sols del grau d'excés de greix corporal sinó també del tipus de distribució topogràfica del greix. La distribució superior, central o androide, més pròpia dels homes, produeix una acumulació de greix sobretot a la cara, la regió cervical, el tòrax i l'abdomen supraumbilical, amb un component important de localització visceral, mentre que la distribució inferior, perifèrica o ginecoide, més pròpia de les dones, produeix una acumulació de greix en especial a l'abdomen infraumbilical, les anques, la regió glútia i les cuixes (figura 2).

Està completament comprovat que l'acumulació de greix de distribució androide, a través d'un complex mecanisme metabòlic i endocrí –no del tot conegut, i en bona part lligat a un increment de la resistència a la insulina–, produeix una predisposició especial a les complicacions metabòliques i circulatòries

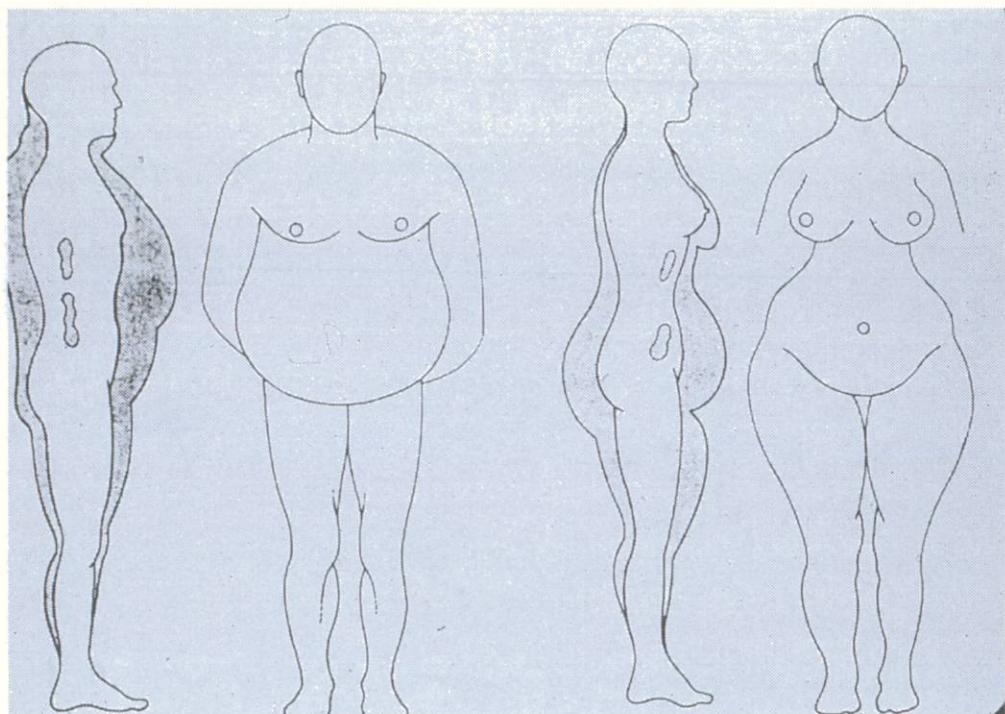


Figura 2

(dislipoproteïnèmia, diabetis *mellitus*, hiperuricèmia, hipertensió arterial) que es tradueix, entre altres conseqüències, en un augment del risc de tenir complicacions cardiocirculatòries, entre les quals hi ha el temut infart de miocardi. Aquest increment de les complicacions cardiocirculatòries pròpies de l'obesitat central es pot començar a manifestar en graus moderats de l'acumulació adiposa (IMC = 27-30 kg/m², sobrepès grau II) i molt especialment quan el pacient presenta algun factor més de risc associat. Una forma freqüent de comorbiditat associada a l'obesitat central és la denominada síndrome X o plurimetabòlica, constituïda especialment per l'associació de resistència a la insulina, intolerància a la glucosa, hipertrigliceridèmia, disminució de l'HDL-colesterol i hipertensió arterial. El nexa fonamental de la síndrome plurimetabòlica, tal com ja s'ha esmentat, és la resistència a la insulina molt vinculada al greix central. A la figura 3 es resumeixen les interrelacions que es produeixen en la síndrome plurimetabòlica.

Interrelacions que apareixen en el síndrome plurimetabòlic

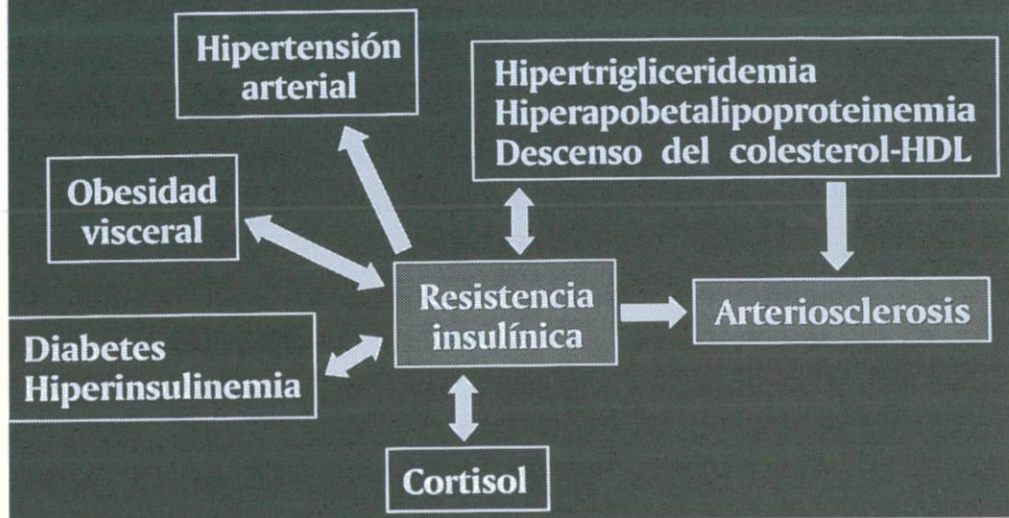


Figura 3

La manera habitual en clínica de valorar la distribució topogràfica del greix corporal és a través de les mesures antropomètriques. Té un valor especial la determinació del quocient cintura/anca. La determinació es realitza amb el pacient dempeus: la circumferència de la cintura es mesura en el punt mitjà entre l'espina ilíaca anterosuperior i el marge costal inferior, i la circumferència de l'anca es mesura als trocànters. Segons les dades epidemiològiques de la població espanyola, el nivell de risc per a aquest quocient s'estableix en 0,9 o més per a les dones i en 1 o més per als homes. Recentment s'està donant molt valor a la circumferència de la cintura aïllada per determinar el grau de risc vinculat a l'obesitat central. D'acord amb el consens *Seedo 2000*, per als homes el valor de risc és >95 cm i el risc elevat >102 cm, i per a les dones, respectivament, >82 cm i >90 cm.

L'obesitat es considera avui un autèntic repte sanitari per al segle XXI, d'una banda per les raons esmentades, que en bona part ja eren prou conegudes, però sobretot per l'increment que ha sofert l'acumulació adiposa els últims

PREVALENCIA DE OBESIDAD POBLACION ESPAÑOLA

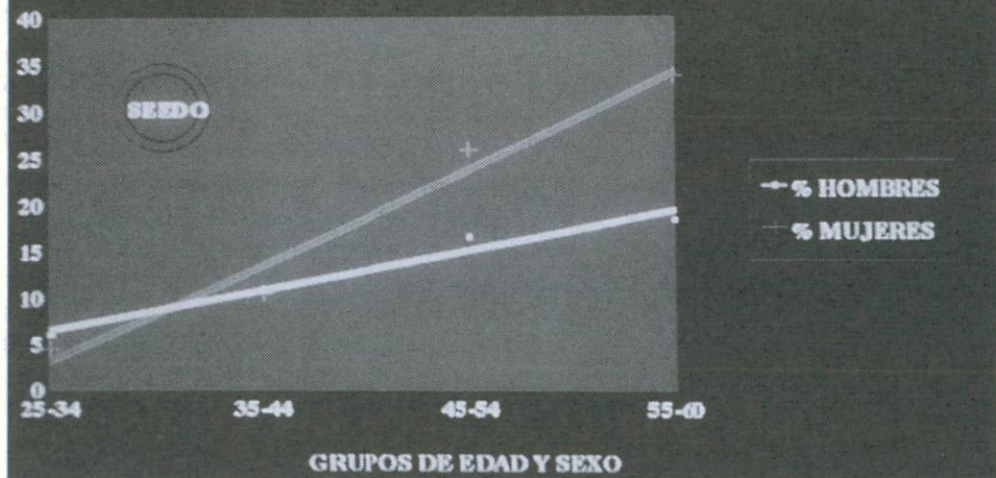


Figura 4

decennis en el món desenvolupat. En alguns països (EUA, Canadà, Regne Unit) aquest increment de la prevalença d'obesitat ha estat molt espectacular² i ha fet que l'OMS, amb una terminologia una mica alarmista, hagi denominat l'obesitat com una "epidèmia del segle XXI". A Espanya, les últimes dades referides a estudis de camp de gran fiabilitat indiquen que la prevalença d'obesitat (IMC \geq 30 kg/m²) de la població de 25 a 60 anys és d'un 14,5%, la qual cosa representa un increment de l'1,1% en relació amb l'estudi *Seedo 97* publicat l'any 1998³. D'altra banda, un estudi recentment publicat,⁴ realitzat entre la població espanyola de 20 a 65 anys, amb dades antropomètriques autoreferides, indica que en el període 1987-1997 l'obesitat a Espanya va augmentar un 3,9%.

La prevalença d'obesitat en la població és molt diversa d'acord amb diferents factors. Entre aquests cal destacar el sexe, l'edat i el nivell cultural i econòmic de la població. Així, l'obesitat és més freqüent en les dones, mentre que, en canvi, el sobrepès té una prevalença superior en el sexe masculí. L'obesitat augmenta amb l'edat en la població de 25 a 60 anys. A la figura 4, corresponent a l'estudi *Seedo 97*, es pot observar el notable increment de la prevalença de l'obesitat d'acord amb l'edat, especialment en la població femenina. Així, apro-

ximadament el 25% de les dones de 45 a 55 anys i el 33% de les de 55 a 60 són obeses. Així mateix cal destacar, com ocorre també en altres països desenvolupats, que la prevalença d'obesitat disminueix de manera important en la franja de població amb un millor nivell socioeconòmic i cultural.

Altres aspectes rellevants de l'obesitat com a problema de salut són els relatius a la discriminació negativa laboral i social que sofreix el pacient obès, cosa que repercuteix de manera important en la disminució de la seva qualitat de vida. D'altra banda, els costos sanitaris de l'obesitat són molt importants. Es calcula que aquestes despeses representen del 2 al 8% dels costos sanitaris globals dels països desenvolupats⁵. A Espanya l'estudi *Delphi*, recentment publicat,⁶ avalua les despeses anuals en relació amb l'obesitat en 341.000 milions de pessetes (un 6,9% de les despeses sanitàries globals).

En una visió simplista del problema, la fisiopatologia bàsica de l'obesitat és extraordinàriament senzilla i comuna en tots els casos. La causa constant de l'acumulació excessiva de greix és que en el període en què es produeix aquest fet la ingesta és excessiva amb relació al requeriment energètic individual. A la

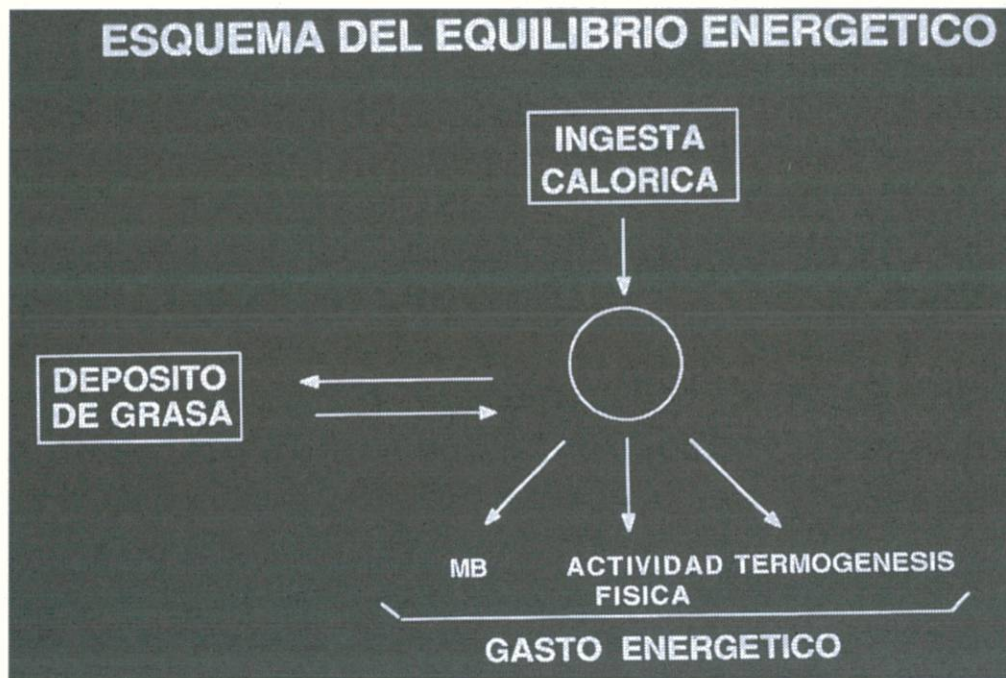


Figura 5

figura 5 s'esquemmatitza aquesta fisiopatologia bàsica de l'obesitat.⁷ L'organisme humà disposa d'un complex mecanisme de regulació del pes corporal amb un sistema de senyals (adipostat) que informa sobre la quantitat de greix acumulat. L'obesitat es produeix quan els mecanismes d'ajustament del pes corporal fracassen. D'altra banda, és molt probable que en les obesitats importants hi hagi una fallida del mecanisme de l'adipostat.

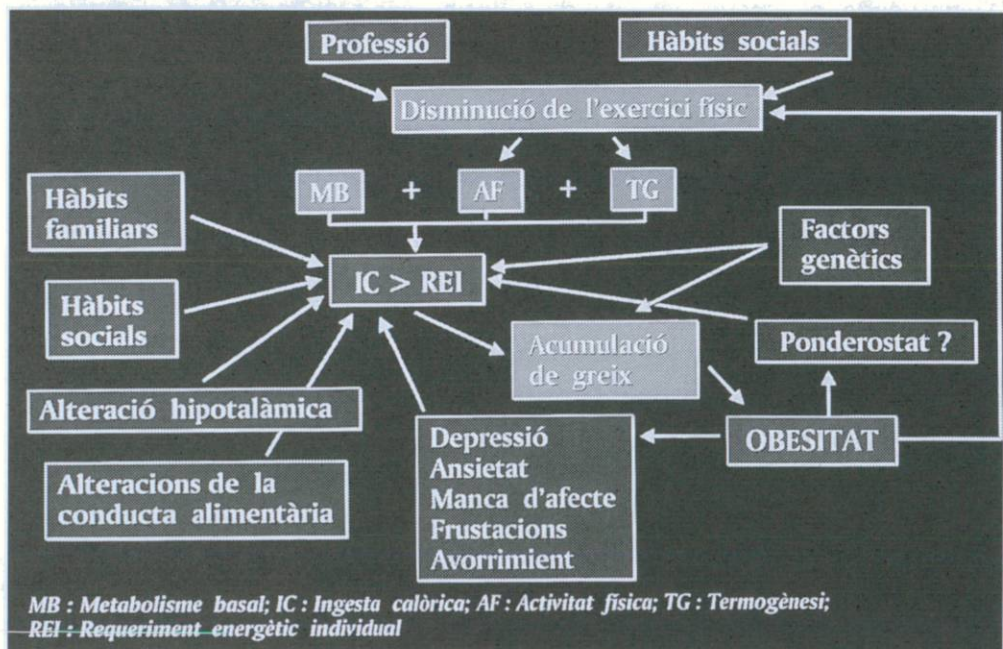


Figura 6

L'obesitat és una síndrome complexa i multifactorial. Des d'un punt de vista pràctic, el clínic ha d'analitzar amb molta cura els factors que han pogut influir en la posada en marxa d'un determinat cas d'obesitat. En l'esquema de la figura 6 s'exposa la fisiopatologia general de l'obesitat. La valoració adequada dels diferents factors, especialment d'aquells que són teòricament modificables, té una gran transcendència en el moment d'elaborar el pla terapèutic. L'esquema inclou, a més dels factors genètics, els components relacionats amb la professió i els hàbits familiars i socials que poden intervenir en la ingesta calòrica i en l'exercici físic, factors que sempre han de ser valorats amb molta cura en tot ma-

lalt obès. Cal destacar en aquest esquema dos cercles viciosos que es poden posar en marxa un cop establerta l'obesitat. Un d'aquests és la disminució de l'exercici físic que acompanya de manera inevitable l'acumulació de greix quan aquesta és important. Un altre cercle viciós és el que s'estableix en alguns malalts, quasi sempre dones, que viuen de manera molt negativa l'alteració de la seva imatge corporal. L'ansietat i la depressió produïdes per la mateixa obesitat poden incrementar la ingesta calòrica com un mecanisme de compensació (*impulsos orals*). Si es produeix aquesta situació és indispensable tractar l'ansietat i la depressió com a pas previ a la modificació de la conducta alimentària.

El component genètic de predisposició a l'obesitat és variable però globalment és molt important. Es calcula que el component genètic mitjà de l'acumulació adiposa és del 40%, mentre que la distribució topogràfica del greix té un component genètic del 60%.

L'any 1994 es va descriure la leptina⁸ codificada pel gen *Lep*. Una mutació d'aquest gen i l'absència de leptina en ratolins produeix una obesitat que és reversible després de l'administració d'aquesta proteïna. Aquest descobriment, que ha tingut gran transcendència des del punt de vista científic, va despertar esperances, que no s'han acomplert, que pogués ser útil en el tractament de l'obesitat humana. De fet, aviat es va comprovar que els malalts obesos presenten hiperleptinèmia, que s'ha vinculat a una possible resistència a la leptina. L'administració d'aquesta proteïna a malalts obesos ha mostrat la seva escassa o nul·la eficàcia. Amb posterioritat al descobriment de la leptina s'han descrit altres gens candidats a tenir un paper important en la regulació del pes corporal. Això no obstant, fins ara les descripcions de formes monogèniques d'obesitat humana són molt excepcionals i cal acceptar que el component genètic de la immensa majoria de les obesitats humanes és de tipus poligènic.

El tractament de l'obesitat humana és molt difícil ja que el component genètic és immodificable i el component ambiental exigeix canvis permanents en els hàbits de vida, ja que l'obesitat constitueix un procés crònic. Avui dia es recomana fixar objectius terapèutics raonables i no perseguir inútilment el *pes ideal*. Una pèrdua moderada del pes corporal (5-10%) ja pot tenir conseqüències molt favorables per a les comorbiditats associades a l'acumulació adiposa. No obstant això, el problema més important és que la tendència a recuperar el pes perdut és quasi constant, i per tant l'estratègia terapèutica ha d'estar encaminada a portar a terme una estreta vigilància en la fase de manteniment.

El pla terapèutic de l'obesitat ha d'establir-se individualment després de fer un estudi clínic complet. El tractament ha d'incloure sempre els consells alimentaris i els relatius a l'activitat física. Altres possibles components del tractament són la terapèutica de les alteracions psicològiques, les tècniques de modi-

ment són la terapèutica de les alteracions psicològiques, les tècniques de modificació conductual i la utilització de fàrmacs. En casos greus ben seleccionats, la cirurgia bariàtrica indicada, realitzada i controlada per una unitat hospitalària multidisciplinària d'obesitat mòrbida, pot ser un recurs terapèutic decisiu.

La dificultat del tractament de l'obesitat fa que proliferin els règims i les píndoles *miraculoses*. En alguns casos aquests tractaments són enganyosos i inútils, però en d'altres poden ser perillosos per a la salut. És important que els professionals de les ciències de la salut estiguem especialment atents a denunciar aquestes pràctiques inadequades i donem el màxim suport humà i professional als malalts obesos.

Atesa la importància del problema i la dificultat del tractament, s'han d'esmerçar grans esforços en la prevenció de l'obesitat per aconseguir que la tendència al seu increment s'aturi o s'inverteixi. En aquest camp poden ser molt importants les campanyes de prevenció, i molt especialment les dirigides a la població infantil i juvenil. Aquests consells han de ser dirigits a millorar l'alimentació, que en general és massa rica en calories i en greixos i escassa en hortalisses i fruita, i a lluitar contra el sedentarisme, estimulants la pràctica d'activitats físiques gratificadores.

Notes

1. SOCIEDAD ESPAÑOLA PARA EL ESTUDIO DE LA OBESIDAD [SEEDO] (2000). «Consenso SEEDO'2000 para la evaluación del sobrepeso y la obesidad y el establecimiento de criterios de intervención terapéutica». A: *Med Clin (Barc)* 2000; 115: 587-597 i *Form Cont Nutr Obes* 2000; 3: 285-299.

2. LAURIER, D.; GUIGUET, M.; PHONG CHAU, N.; WELLS, J.; VALLERON, A. J. (1992). «Prevalence of obesity: a comparative survey in France, the United Kingdom and the United States». A: *Int J Obes* 1992; 16: 565-572.

3. ARANCETA, J.; PÉREZ, C.; SERRA MAJEM, L.; RIBAS, L.; QUILES, J.; VIOQUE, J.; FOZ, M. (1998). «Prevalencia de obesidad en España: Estudio Seedo 97». A: *Med Clin (Barc)* 1998; 111: 441-445.

4. GUTIÉRREZ-FISAC, J. L.; BANEGAS BANEGAS, J. R.; RODRIGUEZ ARTALEJO, F.; REGIDOR, E. (2000) «Increasing prevalence of overweight and obesity among Spanish adults, 1987-1997». A: *Int J Obes* 2000; 24: 1.677-1.682.

5. WOLF, A. M.; COLDITZ, G. A. (1998). «Current estimates of the economic costs of obesity in the United States». A: *Obes Res* 1998; 6: 97-106.

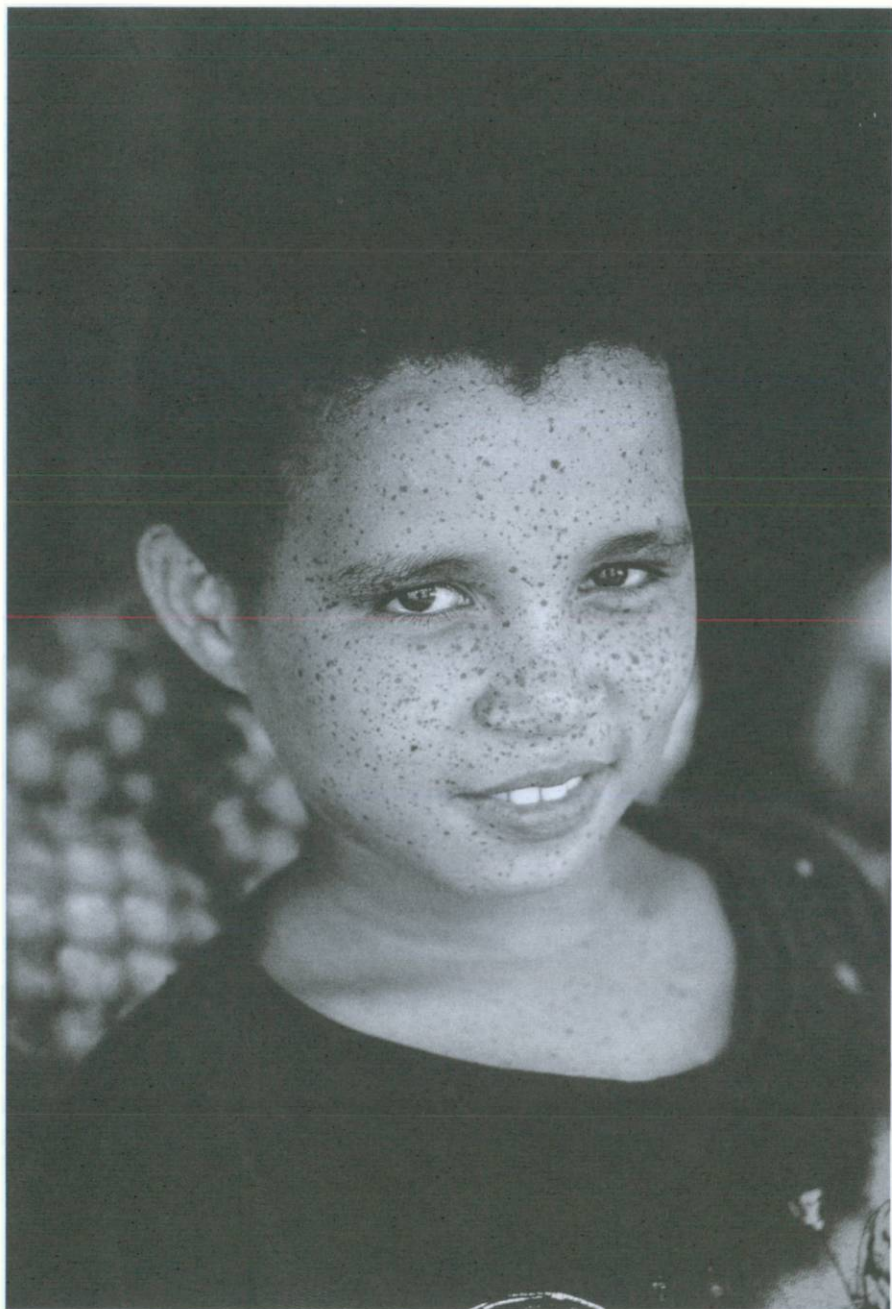
6. GABINETE DE ESTUDIOS BERNARD KRIEF. (1999). *Estudio prospectivo Delphi. Costes sociales y económicos de la obesidad y sus patologías asociadas*. Madrid.

7. FOZ, M. (1998). «Fisiopatología de la obesidad». A: FOZ, M.; FORMIGUERA, X., eds. *Obesidad*. Madrid: Harcourt Brace; 47-69.

8. ZHANG, Y.; PROENCA, R.; MAFFEI, M.; BAONE, M.; LEOPOLD, L.; FRIEDMAN, J. M. «Positional



Istanbul



Puerto Plata (Santo Domingo)

L'enginyeria, un valor a retrobar

- 16 de març a les 20h del 2000.
- Centre de Congressos i Exposicions d'Andorra la Vella.

En col·laboració amb el Col·legi d'Enginyers d'Andorra en el seu desè aniversari

Antonio Aguado de Cea



▲ Currículum

Va néixer a Santander el 1950. És enginyer de camins, canals i ports per la Universitat de Cantàbria (1974) i doctor enginyer de camins, canals i ports per la Universitat Politècnica de Catalunya (1980). Actualment és catedràtic d'universitat (departament d'enginyeria de la construcció), i director ETS superior d'enginyers de camins, canals i ports de Barcelona (Universitat Politècnica de Catalunya).

Els inicis de la seva activitat investigadora van tenir lloc en l'àmbit de l'anàlisi no lineal d'estructures de formigó utilitzant models numèrics. Els últims anys, aquesta activitat s'ha centrat en el camp de l'anàlisi del comportament d'estructures i en els aspectes tecnològics de la interacció material-processos de diferents aplicacions de formigons especials, en què ha desenvolupat la part experimental, i ha estat l'impulsor i el primer director del Laboratori de Tecnologia d'Estructures de la UPC.

Les línies d'especialització en aquests camps són les següents:

- 1) Formigons especials (alta resistència, projectats, porosos, polímers, baixa retracció, amb fibres, amb residus sòlids).
- 2) Comportament d'estructures de formigó durant la seva construcció i explotació (preses, dipòsits, paviments).
- 3) Durabilitat d'estructures de formigó.
- 4) Desenvolupament de plafons lleugers per a habitatges de baix cost.

És autor o coautor d'una cinquantena d'articles apareguts en revistes interna-

cionals i d'una setantena en espanyoles. Ha publicat a les revistes tècniques internacionals de més impacte del seu àmbit, amb una mitjana de tres articles a l'any, durant els últims cinc anys. És autor o coautor d'uns vint llibres editats a Espanya o en altres països, i és editor de sis llibres. Ha presentat unes seixanta comunicacions en congressos internacionals i unes vuitanta en espanyols. Ha col·laborat en uns seixanta informes o dictàmens per a la indústria i ha dirigit tretze tesis doctorals i vint-i-dues tesines d'especialitat en estudis de llicenciatura. Ha estat ponent principal en una vintena de congressos, ha ofert un gran nombre de conferències i ha organitzat cursos nacionals i internacionals.

Comissions científiques externes:

- Membre de la comissió VI *Enginyeria i Arquitectura*, de l'Agència Nacional de l'Avaluació de l'Activitat Investigadora (1994-1995).
- Membre de la comissió tècnica (àmbit d'enginyeria civil) del II Pla de Recerca a Catalunya (1997-2000) (1996).
- Membre del comitè d'experts del Pla Nacional de Materials (1996-1997) i del Pla Nacional de Medi Ambient (Teder 1998-1999).
- President de la comissió de l'àrea sectorial *Construcció i conservació del patrimoni construït* dins el Pla Nacional d'Investigació Científica, Desenvolupament i Innovació Tecnològica (2000-2003) (1999).
- Coordinador del *Report de Recerca a Catalunya. Enginyeria civil i enginyeria de la construcció*, de l'Institut d'Estudis Catalans (2000).
- Membre de diversos comitès editorials i de comitès científics de congressos, i avaluador de projectes.

Altres consideracions:

- Reconeixement de tots els sexennis sol·licitats.
- Coordinador del grup Tecnologies d'Estructures (segons nomenclatura de la Generalitat de Catalunya) en totes les convocatòries des del seu inici, el 1994.
- Investigador (principal o no) en uns vint-i-cinc projectes d'investigació finançats amb fons públics de l'àmbit espanyol (diversos programes) i europeu (programa Brite).
- Important col·laboració amb el sector professional en projectes d'investigació i transferència de tecnologia, en un sector poc actiu. Mitjana de quinze milions de pessetes/any els últims cinc anys.

Premis (últim any):

- II Premi José Torán del *Comité Español de Grandes Presas* (Madrid, maig de 1999) pel seu treball *Estudio de fenómenos expansivos en presas de hormigón. De la micro a la macroestructura*.
- Premi del comitè internacional Canmet/ACI (Canadà-EUA) per les seves aportacions en el camp de la durabilitat de les estructures de formigó (juny de 2000).

En aquest article es parteix de la hipòtesi que l'enginyeria és un valor amb una tendència descendent els últims anys, amb relació a la percepció social que se'n té, i s'analiza l'evolució de les condicions de contorn, que poden explicar aquesta tendència. Amb posterioritat es reflexiona sobre si és un problema generalitzat per a tots els àmbits de l'enginyeria; la conclusió és que no, que afecta uns determinats àmbits.

Així mateix, es plantegen les tendències de futur de les condicions de contorn i la seva incidència en les enginyeries, per finalitzar amb una opinió més específica relativa a l'àmbit de l'enginyeria civil, dins del context del sector de la construcció.

1. Introducció

D'acord amb el diccionari de la RAE (1984), entenem l'enginyeria com el conjunt de coneixements i tècniques que permeten aplicar el saber científic a la utilització de la matèria i de les fonts d'energia, mitjançant invencions o construccions útils per a l'home. En aquesta mateixa direcció s'expressa el Pompeu Fabra (1983), que assenyalava que *enginyeria* és "ciència i art de l'enginyer".

Aquestes dues definicions situen l'enginyeria com un valor de nivell alt, que s'ha mantingut durant molts anys en la percepció individual i col·lectiva de la nostra societat. Tanmateix, els darrers anys s'observen símptomes d'una menor valoració d'aquest concepte en moltes de les branques de les enginyeries, malgrat que aquesta afirmació no té un sentit general i, així, en les branques emergents aquesta valoració creix a un bon ritme, com és el cas de l'àmbit de les telecomunicacions.

Un indicador d'aquesta situació, que tothom pot entendre fàcilment, és el factor econòmic. Així, el nombre d'hores que un enginyer havia de treballar fa vint-i-cinc anys per comprar un quilogram de pernil era prop de tres vegades inferior a les que necessita treballar avui en dia per al mateix producte (Morón, 1998). Un altre factor, en comparació d'altres àmbits, és que les empreses d'assessoria facturen xifres significativament superiors si aquest assessorament és de tipus jurídic o fiscal que no pas si és de l'àmbit de l'enginyeria, per a la mateixa categoria professional d'experiència.

Quines són les circumstàncies d'aquesta situació? Per què unes pugen i d'altres baixen en la seva valoració? ¿Estem, igual que la borsa, davant d'unes circumstàncies de mercat virtual diferent del mercat real? Són moltes les preguntes que es poden formular com a conseqüència d'aquest fenomen. Això no obstant, no sé si totes tenen resposta, si més no rigorosa.

En aquest article es pretén analitzar les circumstàncies que condueixen a la situació present i proposar línies d'actuació futura, amb vista a evitar o reduir aquella tendència a la baixa d'algunes enginyeries.

2. Evolució de les condicions de contorn

En enginyeria, com en moltes altres branques de la ciència, cal complir el fet que la sol·licitació ha de ser menor que la resposta si es vol que el sistema sigui estable. Una altra manera de veure-ho, des del punt de vista econòmic, es tradueix en el fet que l'oferta sigui menor o igual a la demanda, ja que si és superior la repercussió econòmica disminueix. En aquest context, vegem com ha evolucionat tant l'oferta com la demanda.

Un factor principal en l'augment de l'oferta és el nombre de titulats, o dit d'una altra manera, de centres universitaris on hi ha titulacions d'enginyeria. Cal tenir present que la població universitària d'Espanya l'any 1973 era de 195.000 alumnes, mentre que el 1998 era d'1.600.000. A Catalunya s'ha passat de tres universitats, 69 centres i 134 titulacions l'any 1986 a onze universitats, 136 centres i 409 titulacions el 1999.

Per il·lustrar-ho, en l'àmbit de les enginyeries amb relació a la titulació d'enginyeria de camins, canals i ports, en el curs 1973-1974 hi havia quatre centres, mentre que en el 1998-1999 n'hi havia nou. Un salt més gran s'observa en la titulació d'enginyeria de telecomunicacions. Tot això ha contribuït al fet que el nombre de titulats en la majoria de les enginyeries s'hagi multiplicat, en l'esmentat període, entre tres i sis vegades. Aquesta situació no es compleix en l'àmbit de les enginyeries de mines o navals (molt influïdes per la demanda).

Pel que fa al nivell de formació dels titulats, la variació no ha estat significativa, ja que si bé la massificació esmentada pot influir en un menor nivell d'atenció personalitzada, queda compensada per la major professionalització del professor d'universitat en la seva tasca acadèmica. Així, des d'aquest punt de vista cal acceptar que la variació no ha estat significativa.

Quant a la demanda, cal dir en primer lloc que, en el període referit, el pressupost de l'Estat espanyol va passar de 452.552 milions de pessetes a 22,776 bilions de pessetes. Aquest increment no és proporcional en les diferents partides; així, en les corresponents a obres públiques i grans equipaments, que repercutirien sobre titulats en l'àmbit de l'enginyeria, l'increment ha estat menor. Aquesta demanda s'ha estancat o fins i tot ha entrat en recessió en l'àmbit de mines i el sector naval, per la forta regressió d'ambdós a escala nacional.

Contràriament, l'àmbit de les tecnologies d'informació i comunicació (TIC), enginyeria de telecomunicacions i enginyeria informàtica, ha experimentat un fort creixement, a conseqüència de la implantació majoritària en el món empresarial i altres àmbits d'aquestes tecnologies. Aquest creixement exponencial pot conduir a una saturació del mercat els anys vinents segons el que repercuteixi en la percepció social d'aquestes titulacions.

3. És un problema generalitzat?

Tal com s'ha dit amb anterioritat, aquesta evolució no és la mateixa en totes les enginyeries, i per il·lustrar-ho a la taula 1 es contraposen, a través de diferents factors, les característiques de les enginyeries de l'àmbit de l'enginyeria civil en relació amb les de l'àmbit TIC.

Factor	Enginyeria civil	Enginyeries TIC
Tipus d'estructura	Força arrel funcional	Estructura empresarial
Característiques de les fases del procés	Fases no integrades, en què intervenen nombrosos agents	Fases integrades amb poques interfases
Clients	Pocs, i les administracions en són els principals	Molts, i generalment individuals
Tipus d'imatges	Negatives al medi ambient	Positives de modernitat
Característiques del producte	Productes amb dimensió molt superior a l'usuari	Productes amb dimensió a l'abast de l'usuari
Implicació de l'usuari en la decisió	Usuari no implicat en la solució	Usuari implicat en la solució
Coneixement previ de l'usuari	Major coneixement previ	Tecnologies noves
Costos dels elements no bàsics per a la funció	Costos elevats dels elements no bàsics	Costos baixos dels elements no bàsics

Taula 1. Contraposició, des de diferents punts de vista, de les enginyeries de l'àmbit civil amb relació a les de l'àmbit TIC

D'una anàlisi dels factors exposats a la taula 1 se'n desprèn que l'usuari està allunyat de la presa de decisions pel que fa a les obres de l'àmbit de l'enginyeria civil, de les quals ja coneix en gran mesura els fonaments (és a dir, la seva capacitat de sorpresa és menor) i amb productes de gran dimensió per sobre de la que ell maneja.

Contràriament, les enginyeries de l'àmbit TIC representen, en certa manera, allò oposat a l'àmbit de l'enginyeria civil descrit. Aquell encantament individual s'ha estès en amplis sectors i, així, ja es parla de la societat de la informació i la comunicació, o bé hi ha índexs borsaris per a aquell ram, que es troba en una fase d'efervescència de joventut.

Tot això ens fa pensar que la valoració de les enginyeries serà més gran, per part de l'individu, com més pròxims a ell estiguin els productes obtinguts. Això incideix, a més, en la percepció social (col·lectiva) anterior de l'enginyeria, que era positiva per la repercussió positiva i tangible dels productes derivats d'aquestes. La proximitat a l'individu hi introdueix un altre valor afegit.

4. Tendències de futur

La tendència dels anys vinents pel que fa al nombre d'alumnes que acudeixen a la universitat és decreixent, a conseqüència de la disminució de la taxa de natalitat. A aquest factor cal afegir-hi el notable augment de titulacions, centres universitaris i universitats que s'ha produït els últims 25 anys. Tot això fa que l'oferta sigui més gran que la demanda i que aquesta sigui molt diversificada. La conseqüència immediata és que les titulacions i els centres hauran de competir per fer més atractives les seves titulacions, de la qual cosa no estan exemptes les enginyeries, encara que aquest fenomen pugui veure's esmorteït, per la percepció social de les seves sortides professionals.

La diferent apreciació que tinguin aquests potencials estudiants sobre les diverses enginyeries serà determinant en la demanda d'aquestes. Si la demanda baixa de manera significativa, això influirà sobre una baixada del nivell mitjà dels alumnes que hi entren i, consegüentment, en el resultat final, cosa que a la llarga redundaria en una pèrdua en l'apreciació de les actuacions professionals d'aquests titulats. En definitiva, és una espècie d'espiral negativa que convé conèixer i tallar.

Per abordar possibles solucions, cal considerar que si la situació de partida no és la mateixa per a les diferents branques de l'enginyeria, tampoc no poden ser iguals les mesures que es poden plantejar amb vista al futur. Així, les branques de l'àmbit TIC hauran de saber rendibilitzar el bon moment que passen en la percepció social, mentre que, en l'altre extrem, les enginyeries de l'àmbit naval o mines hauran de diversificar els seus camps d'acció cap a *àmbits frontera* (logística, medi ambient, energia, etcètera), amb la finalitat de millorar les seves expectatives.

Les enginyeries que se situen, en el moment present, en l'àmbit intermedi (àmbit civil o industrial) podrien haver d'enfrontar-se a reptes significatius els anys vinents. De la seva capacitat de resposta en dependrà la supervivència

com a professions de prestigi. Tot seguit, a tall d'exemple, es fa una revisió de l'àmbit de l'enginyeria civil.

5. Les titulacions de l'àmbit de l'enginyeria civil

Característiques del sector de la construcció

El sector de la construcció i les seves indústries afins desenvolupen un paper important en l'economia tant europea com espanyola. A Europa, el sector genera entre el 10 i el 12% del producte interior brut (PIB) i representa al voltant del 25% de tota la indústria manufacturera. Dóna feina a uns trenta milions de persones en 2,7 milions d'empreses, de les quals el 97% tenen menys de vint empleats (Pérez, 1999).

Els números bàsics d'aquest sector a Espanya mostren que les inversions en construcció van assolir els 11,3 bilions de pessetes el 1998 (Cotec, 2000), cosa que representa al voltant del 8% del PIB i el 62,8% de la formació bruta de capital fix. El sector té una gran significació des del punt de vista laboral, ja que dóna feina a més d'un milió de treballadors, fet que comporta quasi el 10% de la població total ocupada (1998) i que la inversió en aquest sector tingui un gran efecte creador de feina, directa o indirecta, atès que una inversió de cent milions de pessetes genera dotze feines directes i nou d'indirectes en altres sectors. Una altra dada indicativa del sector (Cotec, 2000) és el nombre d'empreses registrades; així, a tot Espanya n'hi ha més de 250.000, de les quals només 150.000 estan constituïdes per més d'una persona, i en l'àmbit català n'hi ha unes 22.500.

Aquesta estructura empresarial, més orientada cap a l'aspecte operacional que no pas cap a allò estratègic, fa que es treballi amb freqüència amb plantejaments a curt termini, i que els temes estratègics de mitjà i llarg termini quedin en un segon lloc. Això repercuteix sobre la imatge i té conseqüències desfavorables de tot tipus. Un exemple característic és l'elevada sinistralitat que presenta el sector. Així, del total d'accidents laborals que es registren a Espanya (vegeu la taula 2), el sector de la construcció representa al voltant del 50%, a conseqüència, entre altres raons, de la temporalitat, la baixa qualificació de la mà d'obra i condicions adverses de treball. Tot això contribueix a crear imatges negatives envers el sector.

Dins de les característiques del sector, usualment s'està treballant amb prototipus i no amb productes repetitius. Això comporta amb freqüència (unit als factors assenyalats anteriorment) que les obres tinguin sovint un elevat percentatge de problemes en les primeres edats (d'aquí apareix la necessitat de la res-

	1996	1997	1998	1999 (*)
Empleats	12.544.000	12.915.000	13.342.000	14.041.000
Accidents	1.212.846	1.321.940	1.486.109	1.607.453
Accidents amb baixa	616.237	676.644	752.882	865.980
Greus	10.685	10.393	10.649	11.620
Mortals	982	1.070	1.071	1.115
En desplaçament	39.338	43.659	51.961	50.389
Mortals en desplaçament	322	364	420	476

(*) Fins al tercer trimestre

Taula 2. Empleats i accidents laborals, amb diferents conseqüències

ponsabilitat decennal). Aquests problemes incideixen, novament, en percepcions negatives per a l'usuari.

Un altre aspecte que cal destacar en la percepció social del ciutadà és l'impacte mediambiental de les obres d'enginyeria civil. Així, amb freqüència, la realització d'una infraestructura viària (ferrocarril, carretera, autovia, etcètera) implica uns desmunts, necessaris, que tenen sovint un gran impacte visual en primeres edats, en què l'usuari de la via està més receptiu, ja que amb posterioritat, a falta de novetat, ja ho ha integrat. Evidentment, es poden fer, i de fet es fan en alguns casos, inversions d'adequació paisatgística d'aquestes obres en aquelles primeres edats, cosa que significa una repercussió econòmica de la qual la societat ha de ser conscient, ja que amb freqüència està disposada a pagar per resultats de la funció principal però no pels resultats d'altres prestacions.

El volum elevat d'algunes de les inversions públiques del sector pot afavorir la falta de transparència en l'adjudicació d'obres que contribueixi a l'aparició de sistemes de finançament il·legals de personal o col·lectius. L'evidència a la llum pública d'alguns casos en aquesta direcció significa una pèrdua d'imatge per a tot el col·lectiu i, consegüentment, per al sector.

Perquè es produeixin casos com els esmentats, també hi ha d'haver persones al sector disposades a portar a terme aquestes pràctiques. Això condueix en ocasions a pensar que el diner fàcil es guanya d'aquesta manera i no amb la feina ben feta, cosa que és el reflex de la manera d'entendre o prioritzar els valors de l'empresa. Aquesta situació és així mateix negativa pel que fa a la percepció del sector.

Plantejaments de futur

Assenyalada una sèrie d'aspectes que incideixen de manera negativa en la imatge que té l'usuari del sector, és convenient reflexionar sobre els passos que cal fer per superar aquesta situació. En primer lloc cal canviar la imatge que els integrants del procés constructiu en tenen i superar les visions parcials per un sistema integrat de fases que constitueixen un cicle, que es representa a la figura 1.

En aquesta figura es pot veure que la construcció i la desconstrucció formen una unitat, de la qual cal tenir una visió en l'etapa de planificació. Al cicle que constitueixen totes les etapes cal explicitar-li una vida útil, cosa que amb fre-

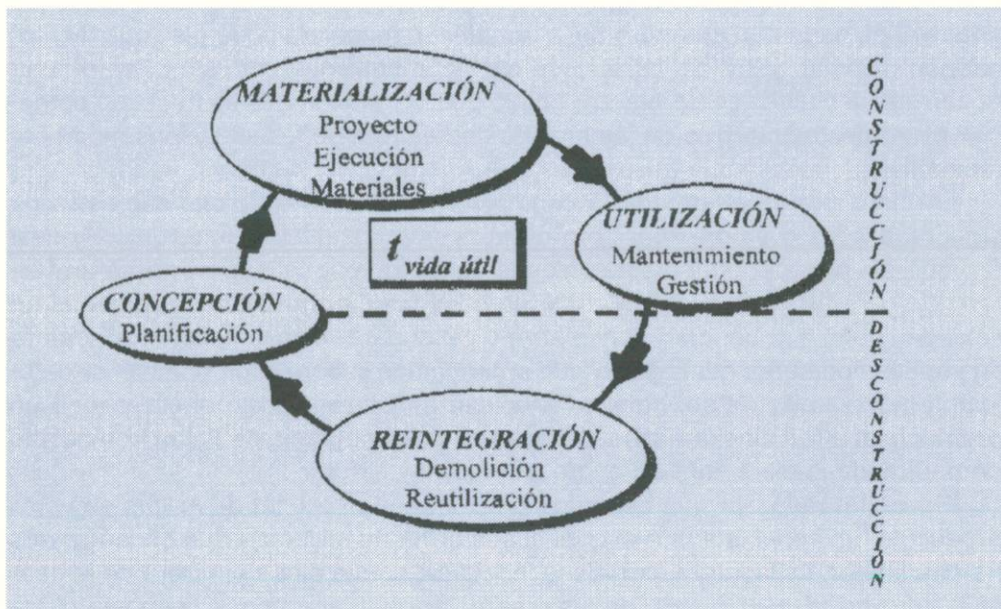


Figura 1. Cicle de vida del procés constructiu (Aguado i Casanova, 1997)

qüència en l'actualitat no es fa. Això redunda, evidentment, de manera negativa en l'usuari, que serà al final el que haurà de pagar pels problemes sorgits per aquesta falta de definició.

Un altre aspecte que cal esmentar és que el sector necessita una autocrítica, tant en els aspectes de curt termini, en allò que fa referència als professionals existents, com a mitjà i llarg termini, en la formació dels futurs. En aquesta formació, a banda dels aspectes tècnics, cal incorporar-hi un desenvolupament d'actituds i aptituds que necessiten la societat. D'aquest tema de gran importància estratègica n'han de ser conscients els centres universitaris que fan formació en l'àmbit.

Per afavorir la transparència sembla convenient canviar determinades lleis, especialment les lleis sobre contractes de l'Estat, finançament dels partits i ajudes fiscals a la innovació. Aquests canvis podrien contribuir a augmentar la competitivitat de les empreses sobre la base de solucions tècniques més innovadores, econòmiques i de millors nivells de prestacions. Ara bé, el canvi no serà possible si no hi ha una presa de consciència col·lectiva de la seva necessitat.

En el sector de la construcció conviuen professions com la branca de l'arquitectura, en què mostren les seves opinions com una manera de defensar els seus projectes, i la branca de les enginyeries, acostumades a seguir plantejaments més d'empresa i, consegüentment, allunyades de l'usuari. Entenc que les enginyeries haurien d'aprendre del camp de l'arquitectura i que els seus tècnics haurien d'opinar sobre els temes que els incumbeixen ja que, si no, en el futur no tan llunyà d'altres conformaran l'opinió pública. Novament, es tracta de potenciar els temes estratègics de les professions enfront de les situacions més operacionals.

En les diferents etapes de la construcció hi intervenen molts subjectes (ja siguin individus o empreses), però aquests no constitueixen un equip. Aquest fet, que és lògic per les característiques de les obres, cal suplir-lo amb un factor clau com és la comunicació, que es converteix en una eina fonamental en l'èxit de l'obra. Ara bé, per aconseguir-ho cal superar els plantejaments separatis tan en voga per anar cap a plantejaments més integrats, en què tots els subjectes persegueixen els mateixos objectius: donar satisfacció al client amb un preu ajustat a les funcions perseguides i en una integració de l'obra compatible amb el medi ambient, tant en el present com en el futur.

Per donar resposta a la demanda creixent de la societat de millors serveis i productes, un aspecte sobre el qual el sector ha de millorar, i que els enginyers han de liderar, és la introducció de la innovació com a eina de millora de la qualitat, però no innovació com un sistema de venda, sinó com a resposta d'una creença de servei. En aquest camí hi ha les innovacions específiques de les tèc-

niques pròpies de l'enginyeria, però també hi ha la incorporació de les tecnologies de la informació i la comunicació o bé la incorporació de nous tècnics i branques del coneixement en un plantejament transdisciplinari.

6. Conclusions

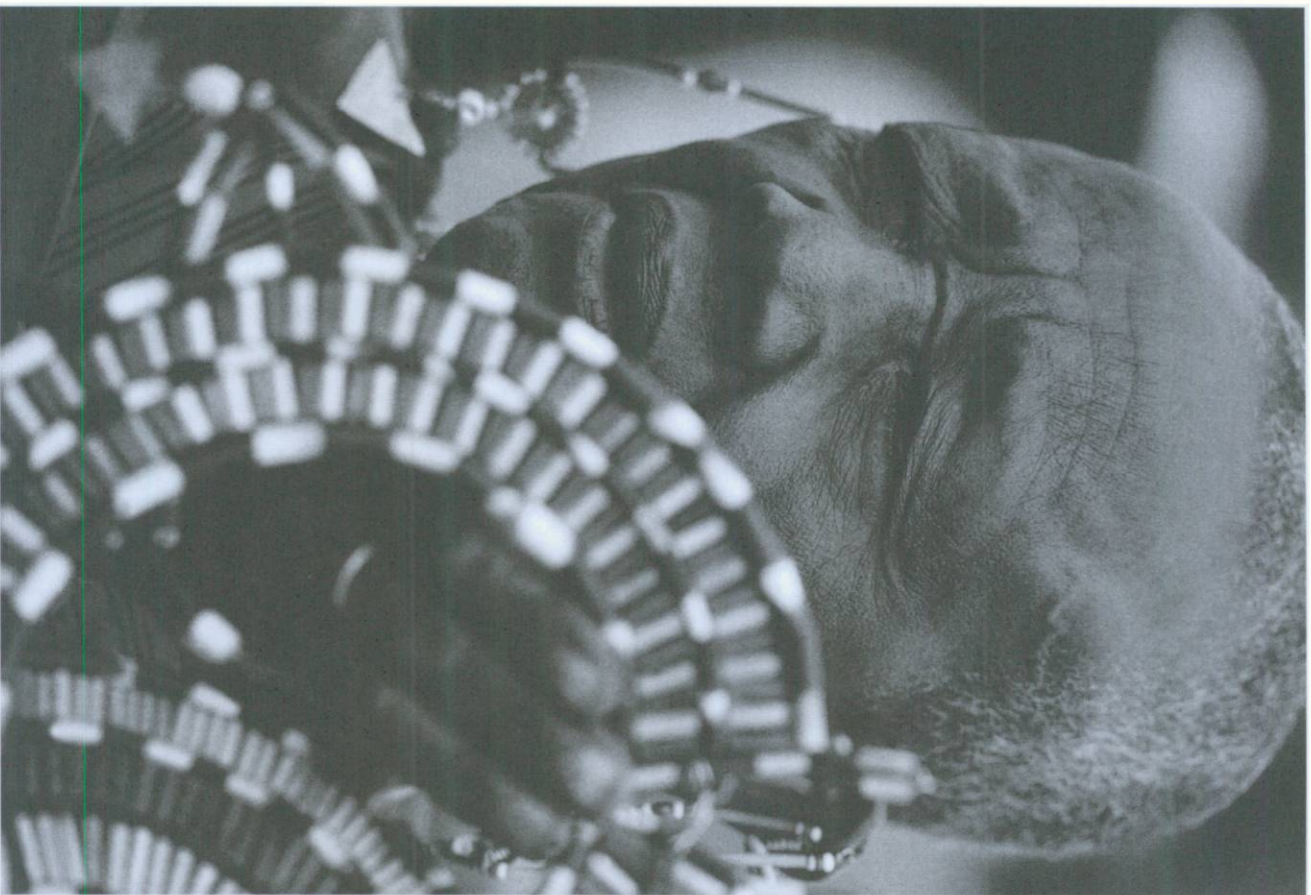
La ràpida anàlisi realitzada sobre la percepció social de les enginyeries en mostra, encara, una valoració positiva, però amb diferències significatives entre si. En aquestes diferències hi incideixen diversos factors, com ara: tipus de producte, percepció d'innovació, situació de mercat, etcètera.

Per donar respostes futures és necessari entendre i assumir les causes que marquen aquestes diferències, cosa que en general es tradueix en els requisits que la societat en demanda. Aquestes respostes poden ser a títol individual, col·lectiu i institucional, i cal augmentar-hi el pes específic dels temes estratègics enfront del pes dels temes operacionals del dia a dia, especialment quan es plantegen respostes de tipus col·lectiu i institucional.

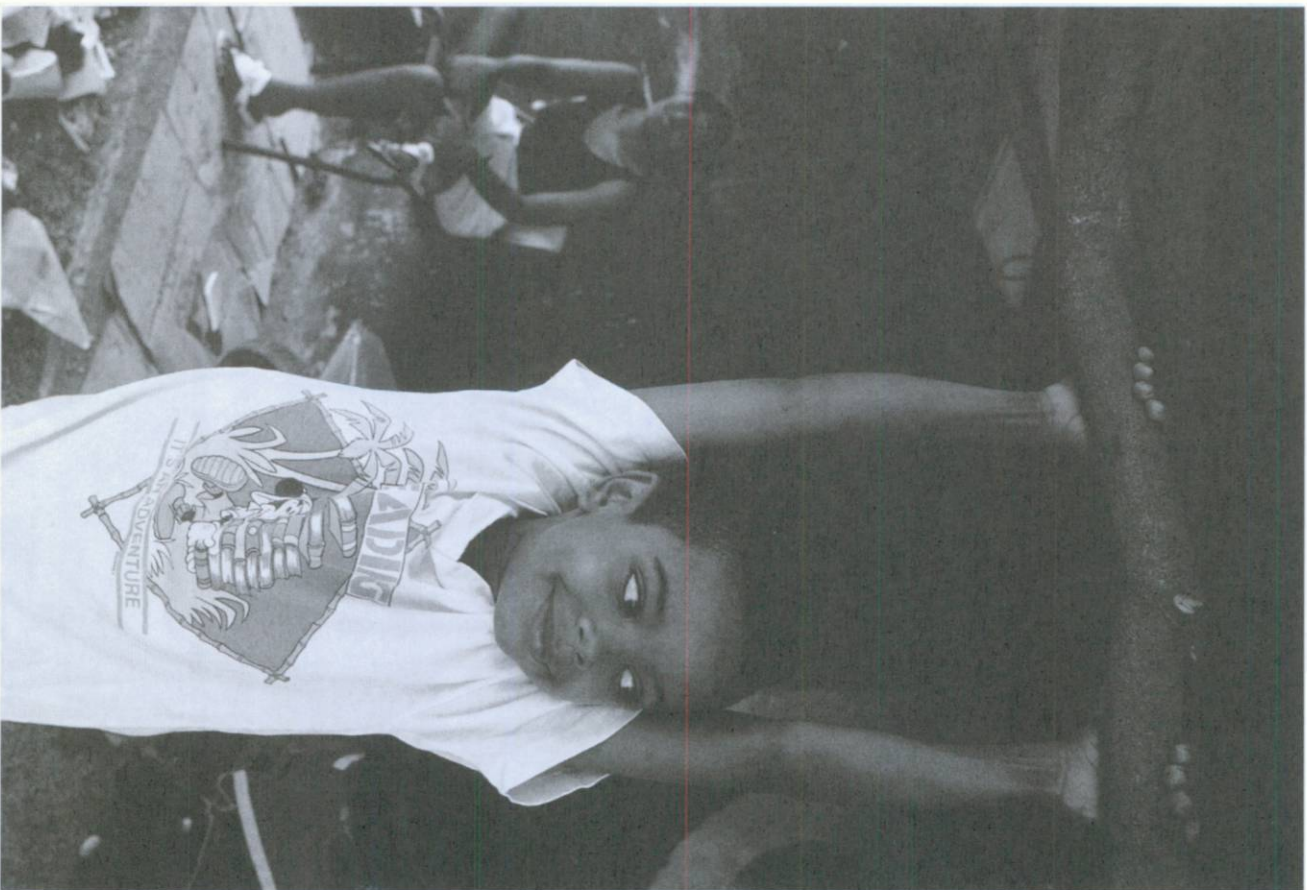
Amb relació a l'àmbit de l'enginyeria civil, cal que es produeixi un canvi significatiu respecte a la visió del procés constructiu com un cicle de vida, en què s'han d'integrar molts agents i titulacions, en cada una de les etapes que el constitueixen. Per això, la comunicació entre aquests es converteix en un element important de l'èxit de l'obra. Per aconseguir-ho, tant per als professionals, encara que molt especialment per a les noves generacions, és necessari que a més de la formació tècnica es treballi en un desenvolupament d'actituds i aptituds respectuoses amb el medi ambient i el patrimoni construït, per donar una resposta satisfactòria a les demandes de l'usuari tant en el present com en el futur.

Bibliografia

- AGUADO, A.; CASANOVA, I. (1997). *Introducción. Capítulo 1 de Demolición y reutilización de estructuras de hormigón. Publicación E-7*. Col·legi d'Enginyers de Camins, Canals i Ports. Grup Espanyol del Formigó i Associació Tècnica Espanyola del Pretensat.
- COTEC (2000). *Innovación en la Construcción. Estudios sectoriales Cotec*. Coordinador J. M. Morón. Versió 3.1. (19 de març).
- MORON, J. M. (1998). «25 años en el sector de la construcción». Conferència feta a l'ETS Enginyers de Camins, Canals i Ports de Barcelona (novembre).
- PÉREZ SAINZ, A. (1999). «La industria de la construcción en Europa. Desafío y oportunidades en el 5º Programa Marco de I + D». Conferència feta a l'ETS Enginyers de Camins, Canals i Ports de Barcelona (12 de març).
- FABRA, P. (1983). *Diccionario General de la Lengua Catalana*. Ed. Edhasa. [divuitena edició].
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (1984). *Diccionario de la lengua española*. [vintena edició].



Tanzània



Puerto Plata (Santo Domingo)

Estilística, quin sentit té (normes de la invenció)

- 22 de març a les 20 h.
- Sala d'actes del MI Govern a Prada Casadet.

Marcel Baïche



▲ Currículum

Nascut el 28 de novembre de 1920 a Pàmies (Arièja).

Estudis: Col·legi a Pàmies (1931-1938); Liceu Henri IV de París (Hypokhagne) (1938-1939); facultat de lletres de la universitat de Tolosa de Llenguadoc (1939-1942); facultat de dret de la universitat de París (1945-1946); Escola de preparació de professors de francès a l'estranger de la Sorbona (1945-46); Institut d'Estudis Hispànics de la Sorbona (1950-53).

Diplomes acadèmics: batxillerat A (filosofia); CES de llatí i grec; llicenciatura en lletres clàssiques i 1r DES de lletres (occità); batxillerat en dret; diploma de professor de francès a l'estranger; CES d'estudis pràctics d'espanyol; 2n DES de lletres (espanyol); agregació d'espanyol.

Llocs ocupats: director de l'Aliança Colombo-Francesa de Bogotà (Colòmbia) (1947-1950); mestre de conferències i director d'especialització a *la Escuela Normal Superior de Colòmbia* (1947-1950); professor d'espanyol al liceu de Surresnes (1950-53 i 1955-1958); professor i examinador d'espanyol al liceu d'Orleans (1953-1955); professor d'espanyol i responsable dels alumnes estrangers al liceu de Saint-Cloud (1958-1986); monitor de grup d'estudis de l'institut d'estudis hispànics de la Sorbona (1952-1955); professor d'espanyol al Centre Nacional de Turisme de París (1958-1959); assistent d'espanyol a la facultat de lletres de la universitat de Montpeller (1959-1960); professor d'occità al liceu Lavoisier (1968-1984; examinador al batxillerat des del 1962); professor d'occità al departament de llengües romàniques de la universitat de París VIII (1973-

1980); professor de lingüística romànica comparada a la universitat de París III (Nova Sorbona) (1980-1986); traductor intèrpret jurat (1986 fins avui).

Càrrecs associatius: president dels Estudiants Ramondencs de Tolosa de Llenguadoc (1940-1942); president dels ensenyants francesos de Colòmbia i director fundador de la *Revista Colombiana de Filosofia* (1947-1950); president de l'Amicale dels Professeurs du Lycée de Suresnes (1955-1958); tresorer i vicepresident regional de l'Île de France de l'APLV (1956-1959); coorganitzador francès del Curs Internacional d'Estiu a Andorra (1956-1963); secretari de l'Escola Occitana de Tolosa (1958-1972); membre del Comitè Nacional de la Societat de Llengües Neollatines (1970-1984); delegat de personal d'ensenyants al consell d'administració del liceu de Saint-Cloud (1976-1986); vicepresident i president dels Amics de la Llengua d'Oc de París (1978-1988); subsíndic de la Maintenance du Félibrige de Llenguadoc, regió parisenca (1983-88); vicepresident i president de l'Acadèmia de Llenguadoc (1981-1989); membre de la comissió extramunicipal de l'Ensenyament de Saint-Cloud (1986-1989); president occità del Cercle d'Agermanament Occitanocatalà (CAOC) (1989); secretari perpetu de l'Acadèmia de Llenguadoc (1998); cap de la secció de llengua catalana de la SAC (1999).

Distincions: Catorze vegades llorejat per l'Acadèmia dels Jocs Florals de Tolosa (fora de concurs el 1989); llorejat als Jocs Florals de la Llengua Catalana (Tolosa de Llenguadoc, 1952); Mèstre d'Obro del Felibritge; Premi Internacional Batista i Roca (Barcelona, 1998); Oficial de l'Orde de les Palmes Acadèmiques; Oficial de la *Orden del Mérito Civil español*; Medalla d'Argent de la ciutat de París; Cavaller de l'Orde de les Arts i de les Lletres.

ESTILÍSTICA

Aquí, a vostès que sempre m'han ben acollit, a vostès que sempre han estat molt simpàtics amb un servidor, estic encantat de poder parlar d'aquestes coses que sovint s'obliden dins d'enciclopèdies o dins de llibres especialitzats. Coses importantíssimes, com veurem dins aquest paperet. Paperets n'he preparat pocs, perquè no cal pas massa cosa escrita. Més val tenir llibres a mà amb cites i poder consultar-los, anar progressivament des de la manera d'escriure que podem dir gramatical, que és descartada per l'estilística, fins a una cosa que és gairebé el final de tota gramàtica, de tota llengua. Vull dir el famós lletrisme, i hi afegiré les sigles, que són un desastre a hores d'ara, perquè en teniu que no sabeu què volen dir.

Així doncs, estem aquí amb el monstre que ha aparegut damunt d'aquest cartell: estilística. D'on ve i a on va l'activitat estilística que naturalment escapa a la gramàtica? Quasi diria jo que és l'antigramàtica. Ho va escriure sant Joan, apòstol: primer hi ha la paraula, lliura, mestra.

Apuntem, de fet, que si el llenguatge és una possibilitat natural, la llengua parlada, ella, des del Gènesi, ve d'una mena d'artesanía purament arbitrària. Recordem quan Déu li demana a Adam de crear els noms dels animals.

Aquesta artesanía que dic lliga una realitat amb un signe lingüístic fabricat, aplicat de manera artificial. La taula, argüia el lingüista suís Ferdinand de Saussure, es diu taula perquè ens dóna la gana; igual podria dir-se cadira. Això fa entendre l'arbitrarietat que hi ha no solament dins de l'aplicació primitiva sinó fins i tot dins de l'ús dels derivats.

És a dir que això continua, no dic pas com un foc de selva però quasi.

Us he dibuixat al costat la manera com jo em represento la formació i el desenvolupament d'una llengua. La línia taronja és la línia del temps, i per tant va pujant del començament de la llengua. Un punt zero si voleu. Són interjeccions, i des d'aquestes, poc a poc, es van creant verbs, adjectius, noms, pronoms, etc., i fa una mena de pastanaga o xirivia que va ampliant-se, sense oblidar que una cosa és l'ús calculat amb unes estadístiques de freqüència i una altra cosa la totalitat del que diuen, la *disponibilitat* del lèxic, del vocabulari.

Així doncs, si utilitzem aquest sistema hem de pensar sempre de dues maneres: una, dins del sentit del temps. El que passaria si vostès haguessin de fer un curs sobre l'article definit. En llatí no n'hi ha. Per tant, comenceu al zero de l'article, seguiu amb *se, sa, so*, com els que estan encara salant (Escaldes, estisores, Sa Calma, s'Agaró) i acabeu amb *el, la*. Aquesta evolució es diu diacrònica, és a dir, va en el sentit del temps. Al contrari puc fer un tall. Per exemple, amb una pretesa carta de Richelieu, del duc d'Olivares, de Fiter i Rossell. No sabent si és de l'època, mireu si a la carta o al document es troben les característiques del segle XVII o XVIII. Així ho puc més o menys datar, i si, efectivament, corresponen els fenòmens que hi ha al document amb els que hi ha als models, és que és autèntica. Això és la filologia, la qual –cosa que no es

diu en general— treballa com una ciència auxiliar de la història per a controlar si les fonts documentals que es tenen són autèntiques.

Ara bé, aquestes direccions (la diacrònica i la sincrònica) no les hem pas d'oblidar, perquè naturalment parlar té com a vies principals, des del punt de vista de l'estilística, aquestes dues dimensions, a partir de les quals s'estan assolint les creacions que plasmen el final de l'estilística: mots i conjunts nous, flors d'estil, invents que demostren aquest estil com a propi de Joan, de Pau, etcètera.

És totalment la gramàtica entesa com un codi col·lectiu que regeix el sistema de la llengua de manera exigent.

Fixeu-vos, per exemple, amb l'elisió; les paraules que comencen per *a* prenen l'apòstrof i fan l'elisió, però si us diuen que són dues, la *i* i la *u* àtones no són dues excepcions. Ara bé, si la *i* o la *u* són tòniques, llavors sí que es farà l'elisió. Aleshores ens trobem dues excepcions d'excepcions que vulnereu el precepte anterior. Sistema, per tant, que en un moment donat fa que uns racionalistes pensin que s'ha de disciplinar la llengua, passi el que passi.

Quin resultat porta, per exemple, a França, la coacció gramatical?

En el passat, quan jo era soldat, hi havia un 1,5% d'analfabets a les files. Actualment n'hi ha un 9,5%, i un 10% de la gent que sap llegir no entén el que llegeix: són els *il.literats*. I si voleu fer una estadística gramatical haureu de concloure que hi ha el 19,5% de la nació que no és capaç jo diria de votar o, en tot cas, d'entendre de què es parla en una reunió en què s'usa un nivell mitjà de l'idioma.

Així doncs, aquí hi ha tot un problema d'exili mental, d'al·lèrgies a la gramàtica, però llur malaltia no és el tema que nosaltres tractarem.

Tractarem, fora d'aquelles guies austeres que són les gramàtiques, el que ens interessa: l'ús primitiu, l'ús sense guàrdia, el que ens ofereix la inventiva del temps del Gènesi.

Efectivament hi ha una lluita de la inventiva contra la preceptiva. I aquesta lluita es fa pertot arreu, generació rere generació, i així veiem un espectacle que és una altra cosa que gramàtica. És un espectacle de naixements, de canvis de mots, de girs originals que, en permanència, representa la variada vivència de les llengües sobre el nostre planeta.

Estudiar això és l'estilística, que no centra l'estudi servilment en normes o convencions socials, en un conservadorisme, sinó en la creativitat que funda la individualitat de cadascú, el seu estil. El 1921 es va poder pensar *lluminosament* a Espanya una originalitat: "Cada home, que és una cosa de veritat, parla un idioma diferent, que no entén el que no és aquesta cosa perquè tenen una ànima diferent." Això escrivia Ramón Pérez de Ayala.

Efectivament, mireu: sense parlar de gent diferent, prenem un grup que sigui el mateix, les mateixes persones, amb les mateixes adreces, des de deu o quinze anys, i us diran: "Ah, jo quan vaig venir a Andorra deien 'adéu' per acomiadar-se; després van passar a dir 'vale', i avui dia diuen una cosa absurda

que no entenc, 'vinga' o 'venga'". Finalment hi ha els que volen fer de savis de llengües estrangeres i diuen "ciao", que és italià.

Així doncs això ja caracteritza la contesta, la *contentio*, com en deien els llatins; és a dir, la disputa sobre paraules que hi ha entre nosaltres. La mateixa que va haver-hi tant a Roma com a Atenes, a Tebes d'Egipte com a Babilònia, i que perdura ara entre Pequín (*Begin*, com en diuen), i Taipei sobre el sentit, per exemple, de la paraula *independència*. Així, d'aportar nocions diferents d'una mateixa cosa s'ha passat a un conflicte sobre el dret o el no-dret d'una persona a entendre les coses com vol o com cal, que és una batalla només de la contesta més general entre partidaris de la natura i partidaris de l'art. Un personatge de novel·la va resumir això d'aquesta manera: "M'agrada més una góndola que un tauró."

No fa falta precisar que aquest és un dictamen inconformista. Ara nosaltres, ací, perquè ens sembla massa cursi allò de les góndoles i els viatges de noces a Venècia i perquè l'ecologia fa més goig que la filologia, penso més aviat que per una vegada podem explorar com parlen els taurons.

La primera cita que prendré és de Francesc Vallverdú, d'un llibre que us recomano, *L'escriptor català i el problema de la llengua*. Vallverdú ens diu:

"Sempre, a tot arreu, escriví Carles Riba, el traductor de l'*Odissea*, l'escriptor de raça ha esbatut amb una certa impaciència la buidor dels gramàtics sovint impertinents en l'oblit dels límits de llur comesa pròpia. Sempre i a tot arreu, en canvi, s'ha llançat amb delit dins la selva més o menys intrincada dels diccionaris. Un mot rar que hi descobreix i sembla ésser un excitant, encara que només sigui l'excitant d'un dia."

Aquí farem un petit parèntesi impertinent. Us recordo que les acadèmies fan diccionaris i encara la d'Espanya ha patit molt perquè hi havia uns savis que li escrivien: "Hi ha 1.500 paraules que no són pas al diccionari de l'Acadèmia." N'hi ha un que ha arribat a 2.000 paraules que no eren al diccionari de l'Acadèmia.

I a França va ser pitjor, perquè van voler fer una gramàtica. La van acabar el 1934, i tot França se'n va riure, perquè era una cosa perfectament mal feta, que no s'entenia. S'havien equivocat, no eren autors; literats sí, lingüistes, no. D'aquesta manera, és millor que els acadèmics no es posin a fer gramàtica.

Vegem els límits de què parla aquest senyor. El problema no es planteja, ni en el dilema gramàtica o vida, desviació del fals realisme, ni en l'alternativa artifici o vulgaritat, desviació academicista, sinó que de manera molt diferent es planteja en l'àmbit literari, també cultural, en l'àmbit del gust. Això és importantíssim. Això és la veritable introducció del que he de dir aquesta nit, perquè aquesta paraula, *gust*, és la que tornarem a trobar al final de tot el tomb que farem entre autors, el que són autors de coses inspirades, així ho penso, i autors de crítiques o d'estudis estilístics, que és una altra cosa. Aquí tinc un llibre que ha merescut un premi que es diu Grandalla.

I hi trobo això. "Elogi de la poesia silenci audible des del més íntim racó de

l'esperit, vehicle d'emocions cor endins, inefable murmuri de l'ànima temperada, suggeriments de llum, estreniment sensorial com de dolor, paraules ungides de ritme variable que s'alien i es dissolen dins del gresol del pensament. Harmonia de mots iridescents que el món il·lumina com un arc voltaic d'intensa claror. Poesia, cançó de la immortalitat, riu de silenci, fusió de sentiments, vela blanca sobre un horitzó mòbil de llums canviants. Abstracció tangible de sons perfumats. Poesia, deessa de les arts, rítmica melodia de l'amor i de la mort."

Evidentment el que heu sentit està inspirat per Baudelaire, que diu que els sons, els colors i les formes es corresponen. I és una manera de sonet, si volem, quasi panteista i pancolorista, i totes les paraules hi són barrejades. Ara bé, no sé si ho heu entès tot, perquè, per exemple, una cosa iridescents jo no sé si sabeu què és; jo almenys no ho puc saber sense mirar el diccionari. Tot i ser catedràtic.

Aquí teniu una mostra d'una poesia que jo trobo bastant, bastant complicada, perquè hi surt alguna paraula que no és pas corrent. És a dir, sembla que hi ha un desnivell entre determinades paraules, que són finalment pur grec o pura llatinitat, i altres paraules que són perfectament comunes, de la nostra societat ordinària.

Doncs això és el que en prosa, aquesta vegada, va fer un català. I d'aquest català n'heu sentit a parlar, Ramon Vinyes i Cluet. És un català que va anar a viure a Barranquilla (Colòmbia), hi va crear una llibreria i va escriure abundantment, en català o en castellà. Finalment, per la quantitat de coses que sabia, va ser el cap d'una tertúlia que es feia a la llibreria primer, després en un cafè. Aquest és el que apareix en l'obra de Gabriel García Márquez, el premi Nobel colombià, com "el sabio catalán". És l'erudit Ramon Vinyes, a qui vaig conèixer, a qui vaig poder tractar a la comunitat catalana de Colòmbia i va ser qui va donar ànim a aquests joves que anaven a la tertúlia perquè practiquessin una cosa que es diu *realisme màgic*. Què és això del realisme màgic?

Obrim una pàgina i vegem com parla de la seva situació, allà, a Sud-amèrica.

"Visc en una casa de veïnat de sis pisos, alta i prima. No s'assembla gens a la majoria de les cases tropicals que té als peus. Els llogaters de la casa surten sovint als balcons a prendre la fresca o a esplaiar-se. És quan em saluden: 'Bon dia! Bona tarda! Bona nit!', salutacions més cantades que dites. Obertura i forrellat dels contactes que tenim amb els estadants de la casa. Des dels sis pisos, des dels alts més que des dels baixos, s'esguarda una planura monotoníssima uns grups de palmeres que s'enlairen, d'ací i d'allà, i, al lluny, una ratlla d'argent, la d'un gran riu, el Magdalena. Nat a la serralada central andina de Colòmbia, se'ns mostra en la part final del camí, ja a punt d'abocar-se en el Carib.

S'estatgen en el primer pis de la casa tres vídues flairosament joves. Les tres crien simi d'ús propi. Les dues majors crien mandrils, la vídua més tendra un tití. Aparentment les vídues són quietes i honestes, en contrast amb els simis llurs, que són renoures i obscens.

Mai no es veu els simis tan enjogassats com en poder-se enfilars canalera de l'aigua amunt fins al terrat de la casa. Pugen i baixen, salten i brinquen, maromegen per les baranes dels balcons, tusten els vidres, deixant riure la seva boca de bústia. Hom diria que viatgen secrets i que porten oferiments especials al veïnat, oferiments sense preu, com les mercaderies dels aparadors de botiga rica.”

Aquí teniu un tros del talent que llua Vinyes perquè coses molt ordinàries resultessin interessants. I que a més fossin dites amb el to que cal. Aquestes palmeres que semblen estar deixant les ales caure i el riu d'argent, el Magdalena, imagineu-vos-ho: dos quilòmetres almenys per passar-lo.

Així doncs, aquí tenim unes mostres que són fruit d'una complicació dins de l'estil –un estil literari, sí, però un estil literari que s'entén més o menys, on hi ha coses sorprenents, amb veïnatges que no són comuns i coses així.

Ara, per fer-vos riure una mica, us llegiré una altra cosa amb l'accent del sud de França, la carta que va escriure el capítol d'un cor parroquial després de compondre una missa, ell. Heu de recordar que no sap llatí.

Repetint síl·labes, ha fet una mena de barreja estrambòtica amb tonades populars, entre d'altres, una té el fenomenal escrit “*Ke libitori-e-ié-e-a-e-aela-i-son-i-son-i-son!*”, molt creatiu. I aleshores, l'obra feta; aquest Jean Francesc que, al cor té la veu més alta, la de contralt, escriu al seu mossèn i li diu que té una cosa veritablement genial per cantar per Sant Lluís que ha fet “del seu magí”:

“Mossieu le Curé, le lutrin il bous emboye par ma présante que bou sauré que pour St. Louis nous apréparon une grande messe musicadissee d'accordance qui va réteman vous étoné et que tous nous chanteront aveque la voix que vous sabé sans flateri. On nous conè, Dieu mèrsi, et je pense qe tout le monde il sera dans l'ancanteman de ça. Sé moi que je l'é composé, de mon sicap, e je ferai comme toujours le plus haut de tous, e Mountàu la plus basse. Cé lui qui ntre médiatement apre que l'Introït est executé que jé laissé san composé rapor au couisignère qe toutes les fois e cante qe la messe il est en sollannisation elle sont échourdé et on nous trâte de l'ongagne. Ensi je pense de croire que vous seré réjoui de contanteman de l'acor que nous ferons ronflé comme se doit e que tous les paroissien de la paroisse de la commune ils baderon dan la réjouissance de cète messe manéfic.

Et bonjour serbitur de bous aboir distourné pour ça, Monsieur le Curé.

Jean François, premier chantre a haute-contre du lutrin de la paroisse de la comune de Ladèr.”

L'estilística viva d'un pagès que pensa que és músic i que sap fer composicions.

Rialles d'un lloc gairebé veí, del departament de l'Aude, on per la Quillana s'hi baixa de seguida. Vegeu com fan una prosa fenomenal i com podeu finalment escriure occità en francès. Això era per divertir-vos una mica.

Ara bé, arribarem a un nivell en què la cosa es posa encara una mica més difícil.

És una intervenció inspirada d'un senyor que es diu Belarmino Pinto. Viu a la ciutat que Pérez de Ayala, l'autor, bateja com a *Pilares*. En realitat és Oviedo. I aquest home, mentre està arreglant les sabates o fent botes noves, va filosofant.

Mentre filosofa, està amb un concepte estrany de la cosa que sovint consulta al diccionari. Ell no diu el diccionari, diu el cosmos. El cosmos és el diccionari i, a la inversa, el diccionari és el cosmos. Aleshores aquest home es posa a pensar i, de vegades, comença a explicar als seus pròxims coses com aquestes, dites al Cercle Republicà de Pilares.

"Qué es la república? Un maremàgnum, el ecuménico de los beligerantes, el leal de la romana de Sastrea, pero sobre todo abundo en lo de ecuménico, y si no aquí estamos entre cuatro paredes." Belarmino Pinto que era quien hablaba se detuvo a escoger vocabulario adecuado en donde asomara la abundancia de las ideas. *"Pido la palabra para alusiones"* dijo Carmelo Valmisa, un sastre muy leído. Belarmino se volvió para mirarle sorprendido, casi asustado y...

"Yo soy el aludido", insistió Valmisa. "¿El adulado?" preguntó Belarmino esforzándose en defender hasta la realidad externa. "-El adulado no, el aludido" rectificó el sastre. "-Es lo mismo", respondió Belarmino a punto de evaporarse y eximirse de la circunstancia en derredor suyo. "Aludir es el dicho vulgar, el material tosco, y adular es la forma confeccionada. La alusión es siempre una adulación, te inclinas al hecho vulgar. ¿En qué te he aludido? -Has hablado de Sastrea, y asumo que es algo tocante a mi profesión de sastre. Exijo que me interpretes la frasecilla completa por si el concepto es ofensivo. ¿Qué es el leal de la romana de Sastrea? ¿Me aseguras que no has dado a entender que hay un enamorado de mi costilla, que es Ramona i no Romana?"

"-Oh, celebro vulgar, exclamó Belarmino, tendré que explicarme con palabras vulgares para que te penetres. Esto por ello mismo lo dice: es el nombre de la señora que está pintada en la Audiencia; quiere decir la Justicia, naturalmente. -Ahora comprendo, sólo que como eres tan misterioso, insinuó Valmisa guiñando maliciosamente un ojo a los testigos mudos."

Aquí ja tenim una cosa que, per si no ho enteneu, l'autor va posar al final, és a dir, un lèxic. Seria un estudiant, que diuen *"l'Aligator"*, de la Universitat d'Oviedo, qui l'hauria format. S'hi llegeixen coses fenomenals: per exemple, que per a Belarmino *"capullo"*, és *"una sonrisa"*. I així *"ecuménico, conciliación, síntesi"*, *"escolástico"* *vale opinión prestada y fluctuante*. Total, que hi ha fàcilment tres pàgines de lèxic belarminià amb el qual, la veritable estilística que hi dóna realitat.

Com voleu, si no, entendre sense tenir la clau? Hem de constatar, però, que la prosa igual que la poesia poc a poc se'ns van fent intel·ligibles.

I això és nou? No pas tant com sembla, perquè aquí tinc un llibre que no és pas del 1615; el que hi ha a dins és del 1613. I el 1613 en què va néixer: *Las Novelas Ejemplares*, de Cervantes. Entre elles hi ha un entremès que es diu *El vizcaíno fingido*. Són dos estudiants que volen estafar una senyora que es diu

Brígida, i aleshores *surten*, com diuen a Espanya, a l'escenari cervantí Quiñones i Solórzano.

El segon és el còmplice i Quiñones fa de biscaí tot i que no és de Biscaia. I comença la comèdia: *"Quiñones-Vizcaíno vamos bésame vuestra merced que mándeme. Solórzano -Dice el señor vizcaíno que besa las manos de vuestra merced i que le mande. -¡Ay, qué linda lengua!", diu la Brígida, "yo no la entiendo a lo menos, pero pareceme muy linda. -Yo beso las de mi señor vizcaíno y más adelante"*, afegeix la seva Quiñones, torna a parlotejar:

"-Pareces buena, hermosa, también noche esta cenamos; cadena quedas, duermes nunca basta que doyla.

Solórzano -Dice mi compañero que vuestra merced le parece buena y hermosa que se apareje la cena, que el da la cadena aunque no duerma acá, que basta que una vez la haya dado". I així continua la cosa fins que, en realitat, canvien la cadena. La cadena que havien ensenyat era d'or, l'altra és "de alquimia", com diu Cervantes, i naturalment estafen aquesta pobra Brígida perquè li fan pagar la cadena falsa al preu de la veritable.

Aquí podeu veure que aquesta història d'inventar proses que no s'entenen no és pas nova. I naturalment, una vegada més, com hem vist amb Joan Francesc, que estava estropellant la llengua francesa, aquest està calcant el biscaí, la llengua de Biscaia, al castellà.

La cosa encara es va posar més negra entre les dues guerres del 1918 i el 1939: es crea un moviment, que es diu el moviment dadà o dadanisme, que és una rebel·lió contra els mitjans intel·lectuals, artístics, els ambients occidentals, etc.

Qui el va crear fou Tristan Tzara, d'origen romanès, i va començar per Zurich, del 1915 al 1919. Va publicar una sèrie de coses, que són finalment el que farà Picasso o el que faran els cubistes en pintura, i va esbocinar idiomes. Aquest moviment s'estendrà bastant, ja que tocarà Nova York, amb el famós Picabia, després Berlín, París, etc. És un moviment que pren una enorme extensió, però que en un moment donat es trenca perquè hi ha una dissidència, que és el surrealisme.

El surrealisme, del qual escriurà, més o menys la Bíblia, si voleu, André Breton (*Manifest del surrealisme*, 1924) dirigeix tot aquest moviment i manera d'escriure cap al somni, cap al malson, cap a l'instint. No hi ha ordre dins les idees, no hi ha cap convenció, ni lògica, ni moral, ni social. Són també rebels, i dins de la colla hi teniu Salvador Dalí, però també Joan Miró. Per tant, cal entendre que el que fa Miró en determinats moments en pintura, ells ho fan en la literatura. I aquest moviment es va mantenir fins a la guerra del 1939, que va acabar complicant, i jo diria que finalment va fer naufragar tot aquest intent de complicar, de fer obscenitat, de ser hermètic i tot això.

I acabem amb el lletrisme. El lletrisme, què és? És un moviment artísticoliterari que va néixer a França el 1945. Qui el va crear? Un tal Isidor Goldstein, que va prendre l'àlies d'*Isidore Isou*. També és romanès i va fundar

una teoria en què diu que l'essència de la poesia es troba dins de la pura sonoritat o en el simple aspecte de les lletres quan es posen en un ordre determinat. És a dir, en definitiva és partidari dels cal·ligrames que va usar Guillaume Apollinaire. Aquest, per exemple, dibuixava una corbata, però dibuixava una corbata amb paraules de la composició. També diu que això té en pintura un corresponent que practica determinades combinacions visuals de lletres i signes. No pas solament de colors, arbres o cases representables. Doncs hi ha aquí aquest, Isidor Isou, del qual vaig conèixer el seu lloctinent, Maurici Lemaître. Aquesta gent feia una mena de cartells, i únicament hi havia això: combinacions de consonants barrejades amb vocals però cap paraula que fos d'una llengua coneguda. Era pura creació basada en l'aspecte de les lletres. I aleshores aquesta gent va treballar per trobar una manera d'inspirar-se, de conduir la inspiració; jo els hauria dit: "Hauríeu de fer fonètica, perquè almenys podríeu passar, amb la fonètica, de les vocals a les semiconsonants i a les consonants. Aleshores podríeu fer tota una escala; per exemple, sortint de la *p* podeu passar a la *u* i a la *w*, de la *w* podeu passar a d'altres vocals", o coses així.

Per tant, és una cosa encara més artificial del que era el vocabulari creat al temps del Gènesi. Van formar finalment una Internacional Lletrista, i no sé pas per què en van dir "situacionista", el 1957.

Aquí hi ha, així doncs, una complicació cap a la intel·ligibilitat, cap al que no s'entén. I sortosament hi ha hagut aquests exemples, i han tingut lloc per una raó, que el gremi dels poetes finalment no s'ha pogut ajuntar al voltant d'un programa que sigui intel·ligent, que sigui decent, que sigui una cosa de gust, sobretot.

I ja que parlem de gust, digueu-me si n'hi ha poc o ni mica dins aquesta obra del surrealisme:

"Persiennes

persiennes persiennes persiennes persiennes persiennes
persiennes persiennes persiennes persiennes persiennes
persiennes persiennes persiennes persiennes persiennes
persiennes persiennes persiennes persiennes persiennes
persiennes persiennes persiennes persiennes persiennes
persiennes persiennes persiennes persiennes persiennes
persiennes persiennes persiennes persiennes persiennes
persiennes persiennes persiennes persiennes persiennes

de Paul Eluard (1895-1952)

Jo no veig pas el mèrit d'això. Però aquestes divisions, com passes en sentits diferents (no sé si cal dir aquests fracassos o aquestes impossibilitats), han fet girar al revés el cap de molta gent. I avui dia a França tenim una moda que pren les paraules o en fa fora les normes. És un parlar que en diem *l'hexagonal* (hexagonal, com la forma de França). Economistes i tecnòcrates, per exemple, el parlen. Un diu, el tresorer o la tresorera: "Ah!, això ho podem fer si tenim el *sobre (l'enveloppe)* suficient" –perquè al sobre és on posen els calés–. Per tant, hi ha un sobre per al viatge, un altre per a la impressió, un sobre per mantenir aquells, etc. I, a un client, si volem donar-li una cita la cosa és pitjor: "*Si vous voulez, demain j'ai un créneau entre 5 et 6*". Què és això de *créneau*? És un marlet, un interval defensiu dins un mur de l'edat mitjana, i una cita representa una obertura semblant dins del temps. Per això quan hi ha congressos podreu fer fotografies de gent espantada davant d'aquest *hexagonal* si fa una conferència un d'aquests economistes i aprendreu que no val a dir *embellir*, per exemple, sinó *estetitzar*. Tampoc no es pot dir *respondre* a una necessitat, sinó *assumir* una necessitat. Si veieu un poble on hi ha massa cases, atapeït, és bo dir que cal *desdensificar-lo*. Si voleu posar diners a un banc qualsevol, heu de calcular que el vostre dipòsit *s'optimitzi*, que rendeixi sempre al màxim.

Ah, també, ningú ara vol dir *resoldre* a França; tothom diu *solucionar*, perquè fa més pes, i com que cada vegada hi ha menys gent capaç de decidir, els cal doncs posar un verb més important, i *solucionen*.

La veritat és que és massa carregat el que dic, cal *desdensificar-ho*. No fem cerimònies, estem *décontractés* (en català, *relaxats*).

Tanmateix, no podríem deixar passar el tan gastat *protagonista* sense uns mots. Ho és el combatent que lluita a primera fila, el primer que pren la llança i va endavant per progressar. Això s'entén. Però si em diuen que un guàrdia, un sentinella ha estat *protagonista* d'una baralla amb una persona a qui volia matar, a no sé quin ministre, per exemple, com se li pot dir *protagonista*? Ja que si és sol, com voleu que sigui primer?

Ara bé, *sofisticat* és el sùmmum. Literalment, vol dir maquillar una cosa, arreglar-la amb pintura, la que vulgueu, de llavis o del que sigui, que fa veure la cosa bonica; més, que la fa atractiva i us fa venir ganes de comprar-la. És això la cosa sofisticada. Naturalment, els americans hi donen un altre sentit: *complicat*, *perfeccionat*. Actualment nosaltres, de fet, parlem americà creient que parlem català, castellà o francès. En realitat, quan diu *sofisticat* la gent que utilitza aquesta paraula no sap què diu: una màquina sofisticada és astutament seductora o perfeccionada perquè està ben ideada i hi ha moltes coses enginyoses a dins?

Per tant, compte! Sobretot amb la publicitat, ja que els abusius publicitaris fan pastissos de paraules sense cercar el que volen dir. Els periodistes multipliquen els sigles. Qual ens dirà l'Organització de les Nacions Unides, com caldria, vist que en anglès és el contrari: diem ONU, però ell diu UNO. L'OTAN tothom sap què és: una cosa militar. Però si calgués que diguéssim què representa cadascuna de les majúscules, no ho sé.

La Unesco, ah sí, la Unesco, quan expliquen això a una persona del poble és l'Organisme per l'Educació, la Ciència i la Cultura de les Nacions Unides. Aleshores és evident que és preferible dir la Unesco. És clar. Bé, també hi ha l'Unicef, l'OMS (Organització Mundial de la Salut). L'OMC, ah sí ara això: l'Organització Mundial del Comerç.

El G-7, són set països grans, per tant els grans 7, bé. En el passat hi havia el gran 8, una mena de muntanyes russes com al Tibidabo. Ah, i el més bonic, el PKK resulta l'Organització dels kurds que lluiten contra els turcs. Nosaltres diem la UE per la Unió Europea. La UEA és la Unió dels Estats d'Amèrica. L'OEA, l'Organització dels Estats Africans. Per no acumular exemples llunyans diré que, més a prop, els catalans parlen de CiU, i jo no sé què s'hi amaga.

N'hi ha que m'han dit que això és de "convergència". *Convergència* de què. El PSC, molt bé, el PP el conec. Ara, amb aquesta tendència a posar lletres capitals, també n'hi ha una a fer les coses abreujades. "La Franja" es diu, per la Franja de Ponent. Amb "Prada" s'hauria de dir "de Conflent", perquè a l'Arièja en tenim una altra que produeix lleties i no música. El "Barça", abreujat i tot, això sí que aixeca passions, i ningú no dirà "el Barcelona". No sabrien què és.

La CASS dit en català va bé, però si ho diem en francès, què és el que trenca? Apapma, això són els ecologistes. ND i l'AND, Nova Democràcia i l'altra difereixen només per una lletra? Ara utilitzem un VTT, i continuem: hi ha les SA i les SL, societats diferents. Entre aquestes, compareixen sigles com senyeres de vaixells: una que té Andimesa, una altra que es diu APU. I els segueixen Codisa, Entecan, Gestico, Idalux, Macarulla, Sodexan. Per tant, sembla que hi ha un procediment formiguejant de multiplicació *arbustiva*, anàrquica, ja que és tot parlar arbitrari naturalment: per què això és una ampolla? Ella no m'ha confessat que es diu així. No sé si és *ampolla*, potser que sigui *dau*, una cosa o l'altra. Així doncs, considerant que ja hi ha una distribució dels noms d'una manera, com dic arbitrària, i des del Gènesi, tornem, amb aqueix ball de les sigles i la moderna creativitat, a les barreges i al·lucinacions dels surrealistes.

Per ells, l'obra veritable la fa el que està somiant; en estat *hipnagògic* hem d'escriure ràpidament, i, fatalment, posem un gat barrejat amb no sé què, no pas amb la llet, sinó que és amb el barril d'oli, i després continuo amb la cullera! Sembla això el joc d'atzar que es diu del *cadàver exquisit*. És a dir que, en grup, a dalt d'un full comenceu per fer un dibuix, o poseu-hi unes paraules; ho amagueu plegant el tros escrit, ho passeu al veí, i ell hi afegeix una paraula o un dibuix; amaga el que ha escrit i ho passa al veí. En obrir-lo, després de la sisena o setena persones que han fet això, hi trobeu de vegades unes frases fenomenals o dibuixos col·lectius fabulosos. Vegeu aquesta burla: "Si la vostra nena / no vol beure llet crua / feu-la bullir."

Penso en aquesta frase: "El món és una taronja blava en el piano de la coneixença." De veritat us imagineu que és una cosa d'aquestes, d'aquests *cadàvers exquisits*? No. És un enigma que, en ple seny i ben despert, va fabricar el poeta Pierre Emmanuel (1916-1984). Tornem, doncs, a la

densificació precisament i profusament concertada pel seu camarada Paul Eluard amb les seves persianes més amunt exposades.

Són coses per les quals actualment hi ha molta gent que s'interessa. I per divertir-vos una mica després d'aquest balanç bastant estrafolari us diré uns quants aforismes que, a més, surten de la plana d'un dibuixant amic nostre que es diu Foré. Dels aforismes de Foré us he traduït els que són clars també en català.

“-Una gran biblioteca sempre té més volum que superfície.

-Un eclipsi és un assumpte tenebrós.

-El notificador no necessita llargues explicacions, tot ho agafa de seguida.

-Perquè en diuen *obtusos* dels angles que són els més oberts?

-Aquells que no es troben bé s'ho han buscat.”

Això encara té algun sentit, serveix per riure, però jo no veig cap gràcia en coses que, en definitiva, no sols penso que són inútils sinó que són de mal gust, perquè compres un llibre i et trobes una pàgina de persianes que, francament tu ho pots fer a màquina o ho pots posar a l'ordinador i et copia 50 pàgines així si vols... Aleshores, en el moment en què he parlat de gust he pensat que seria temps de tornar a unes petites mostres del que fan dues persones que aprecio molt. Una és na Rosalia Pantebre. Perquè aquesta autora és una persona una mica com aquest professor d'occità que, mai matriculat a l'institut o al col·legi, ha après l'alemany perquè el van deportar a Alemanya, i allà va poder llegir llibres, fins i tot d'occità, perquè els alemanys a les seves universitats tenien quaranta càtedres d'occità (!).

Davant de casos així hem de pensar: s'han acabat les bestieses, o com diu l'amic Martí i Pol, les foteses o les futilitats. De tal manera que quan arribeu al punt de posar lletres les unes al darrere de les altres per fer desordre, això no es pot pas dir que és una obra. M'enteneu: això no es pas literatura, per tant, per què publicar-ho, francament? Que s'ho guardin en un calaix i que es contentin mirant-ho de vegades si pensen que és una feina genial.

En contrast radical, la prosa de Rosalia Pantebre és atractiva, dins del bell llibre de Sant Jordi del 1995, perquè aquí, en comptes de descriure una cosa ella mateixa, ho fa descriure a una gossa dins un hostal on l'han recollida. Aquesta gossa es diu Mirca, i ella es recorda de les coses, dels altres animals, dels successos, de casos que va veure passar dins d'aquesta casa fora de les cases del poble.

Així, hi ha un moment en què noten que un gat s'ha introduït a la casa, un gat negre s'ha amagat entre els mals endreços de sota l'escala. Ni la més mínima forma va sortir d'aquell indret en dos dies; el tercer, un esqueix de pèl i ossos esfereït va sortir projectant-se escala amunt com un dimoni. Es fa enfilar cap amunt i des d'un fort improvisat va plantar cara als presumptes enemics.

Les hostes volien ser amigues del nouvingut. Però gat o gata? No se sabia. Van acordar dir-li Greta, i tres dies més dalt d'un armari sense baixar per a res. El menjar, l'aigua, la llet dels bols que li presentaven no semblaven disminuir de

volum, ni es veien excrements enlloc.

La patrona va aconseguir subjectar la Greta per la pell del clatell, ficar-li una cullerada d'aigua entre les dents i tres grans de peix trinxat. La dejunant es va desencantar! Però només baixava a beure i menjar, sense moure's del recinte. Així van passar tres mesos llargs, tot i que deixaven la porta del seu refugi oberta perquè s'acimatés als humans. Fins que un dia va sortir com un coet; va aterrar al menjador esparverada, de retruc a sobre del bufet, fent trencadissa. Des de llavors progressivament se la va poder sorprendre a fora del seu cau, del resguard de Greta. I finalment s'anà esbrinant que no era pas Greta sinó Greti, un gat. Un hoste més, integrat d'aleshores endavant.

Això és prosa que, jo dic, s'entén. No pretenguin que no és pas efectivista: les impressions, els sentiments en són els motors. Quan llegim això, és de bon gust, agradablement paraules andorranes condimenten el català estàndard que hi ha per altra part. Però allò vol dir que existeix *la* manera intel·ligent i decent d'explicar les coses, com fa aquest bon senyor poeta que es diu Puig i Salarich. Ell, en vuit versos, ens pinta un ambient que forma molt discretament un quadre: "Com sortint del bosc, amb rosats, maragdes, malves, el prat s'estén al davant. El sol vell se'n va a la posta, mor al fons el dia dolçament. Rossinyol, per què cantaves? A la tarda canto sol, al matí per una companya." No em podeu negar que aquesta senzillesa val molt més que totes aqueixes complicacions que hem trobat i que, francament, són esgarrifants. Penso que bàsicament un carnaval com aquest ni és artístic.

Finalment acabaré, si voleu, amb un sonet, obra d'un home que és un cas. Miquel Martí i Pol va venir ací per primera vegada més o menys quan jo també hi vaig aterrar. Per tant, compartim records que ell diu "postals d'Andorra" d'aquell temps.

*Torno d'un llarg exili de quietuds
i et trobo*

*vehement i dispersa
com abans i com sempre.*

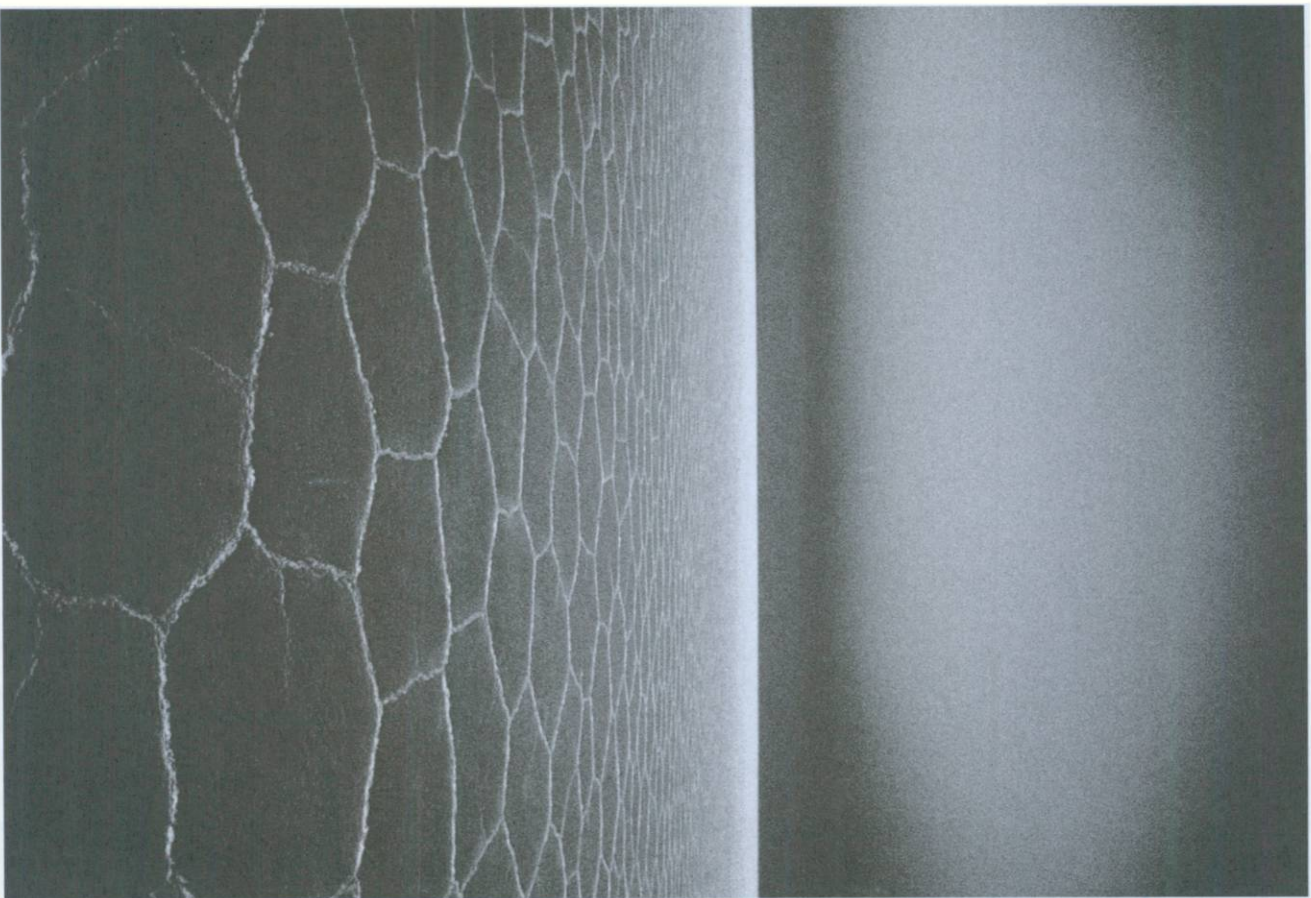
*Cada pàtria es diu diversament.
Transcorren*

*els anys sense fer cas
de les nostres foteses...*

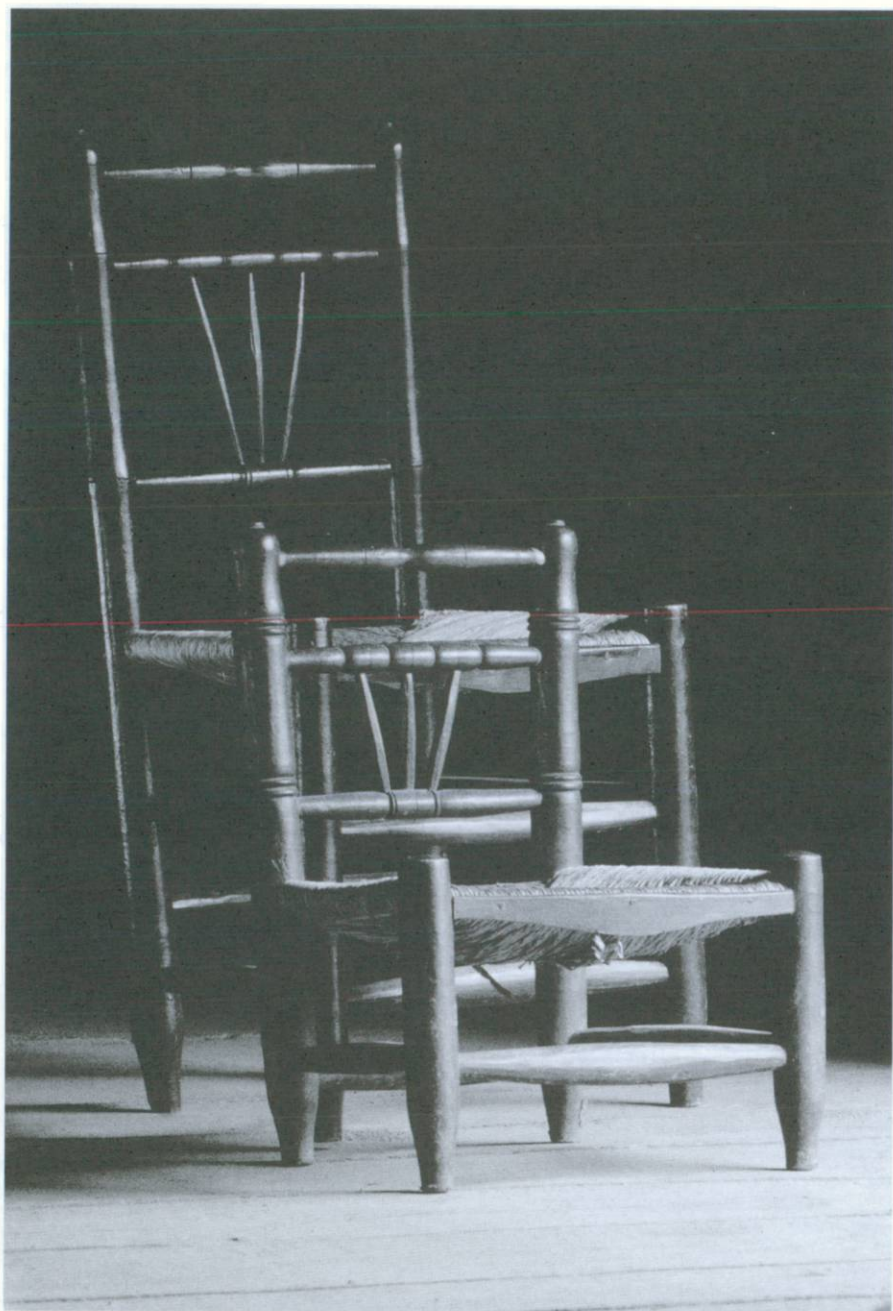
Fins aquí el passeig que he volgut fer per assenyalar bé que l'estilística ens dóna com a diagnòstic que en literatura les coses es van complicant, mentre que jo preferiria que s'anessin simplificant. Penso sobretot que s'hauria d'estudiar l'estilística i amb això tinc l'esperança que es prengui en consideració aquest pròleg d'estudi perquè cobreix un enorme sector, un sector a través del qual podem collir la cosa més delicada per un pintor, un músic o un literat: el bon gust.

Autors i textos esmentats:

- Aforismes de Foré, dins *L'Oie*, (1997-2000). Tolosa: Musée de l'Affiche.
- Baïche, M., fitxes historicoliteràries sobre:
 - El moviment "dadà", el surrealisme i l'impressionisme.*
 - El "llettrisme", 1916-34 i 1945-50*
 - L'"hexagonal" francès*
 - Sigles i logotips*
 - Els "emoticons" visuals de la informàtica*
- Cervantes, M. de (1971). *Entremeses*. Madrid: Club Internacional del Libro, p. 80-81.
- Martí i Pol, M. (1984). *Andorra (postals)*. Andorra.
- Mercader, J. (1999). *Àlbum*. Andorra: CaixaBank. Premi Grandalla.
- Mir, A. (1906). *Lo lutrín de Ladèrn*. Carcassona: Gally.
- Pantebre, R. (1995) "Records de la Mirca", A: *Escriptors d'avui, escriptors d'aquí*. Andorra
- Pasques i Canut, J. (1998). "Federico", *Diari d'Andorra*
- Pérez de Ayala, R. (1981). *Belarmino y Apolonio*. Madrid: Cátedra.
- Vallverdú, F. (1975). *L'escriptor català i el problema de la llengua*. Barcelona: Llibres a l'abast.
- Vinyes i Cluet, R. (1985). *Entre sambes i bananes*. Barcelona: Bruguera.



Bolivia

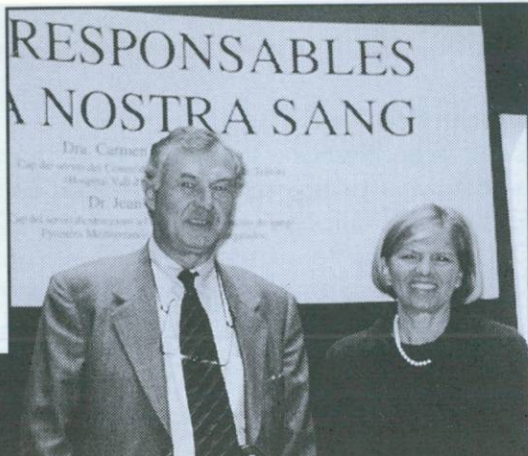


Casa Rull (Sispony)

Som responsables de la nostra sang

- 6 d'abril a les 20 h.
 - Sala d'actes del MI Govern a Prada Casadet.
- En col·laboració amb el Ministeri de Salut i Benestar

Jean-Pierre Calot
Carmen Martin i Vega



▲ Currículum

Jean-Pierre Calot

Nascut el 1944 a Channay/Lathan (França), és doctor en medicina i especialista de genètica en biologia humana.

Metge resident a la clínica de L'Union el 1974.

Medicina general 1975-1976 a Prat Bonrepaux.

Diploma de gestió financera d'un establiment de transfusió el 1987.

Diploma de gestió administrativa d'un establiment de transfusió el 1987.

Diploma de trasplantament de medul·la i criobiologia CNTS.

Diploma de metge de donacions 1995.

Ensenyament sobre empelts i cèl·lules matrius a la facultat de medicina de Saint-Antoine.

Encarregat de curs a la facultat de medicina de la universitat de Tolosa de Llenguadoc.

Administrador fundador del grup d'estudi de responsables d'extraccions.

Administrador fundador del grup francès de criobiologia.

Administrador fundador de France Tissu.

Membre de la societat europea d'hemaferesi.

Membre de l'American Association of Blood Bank.

Cap del servei d'extraccions a l'Établissement Français du Sang-Pyrénées Méditerranée i encarregat de comunicació al mateix establiment.

▲ Currículum

Carmen Martín Vega

Doctora en medicina i cirurgia per la Universitat de Barcelona i especialista en hematologia-hemoteràpia del ministeri de Sanitat i Consum a Espanya.

Especialista europea en medicina transfusional per la Universitat d'Estrasburg. Cap de servei del centre de transfusió i banc de teixits de Barcelona (Hospital Vall d'Hebron), amb la responsabilitat de l'àrea de docència i de la coordinació de la transfusió en diversos hospitals dependents del CTBT.

Presidenta de la *Sociedad Española de Transfusión Sanguínea* (SETS) 1993-1997.

Regional Western European Councillor International Society of Blood Transfusion (ISBT) 1993-2000.

Membre del comitè d'educació de la ISBT 1996-2000.

Vicepresidenta del comitè científic i professora de l'escola europea de medicina transfusional (ESTM 1993 i següents).

Vocal de la junta directiva de l'OCIAMT.

Representant espanyola al grup de la Unió Europea sobre seguretat de la transfusió.

Professora de diversos cursos, seminaris, etc., a Espanya i a d'altres països d'Europa.

Responsable del curs per al doctorat en medicina i cirurgia sobre *Medicina transfusional* a la facultat de medicina de la Universitat Autònoma de Barcelona.

Membre del comitè de redacció de les revistes *Transfusion Clinique et Biologique* (París), *Biologia i Clínica Hematològica* (Barcelona) i *Sangre* (Saragossa).

Autora de diversos llibres de medicina transfusional; entre altres: *Técnicas de inmunohematología de la serie roja* (dues edicions) i *Manual de medicina transfusional*, SETS, Doyma, Barcelona 1994.

Col-laboradora de l'*Enciclopedia Iberoamericana de Hematología*, Universitat de Salamanca 1992.

Col-laboradora del tractat *Medicina interna*, Farreras Rozman, 13a i 14a edicions, Barcelona 1991 i 1994.

Col-laboradora a *Autoevaluación en banco de sangre*, per J. Grifols i cols., i a *Seguridad en medicina transfusional*, per J. Grifols i cols.

Més de seixanta publicacions en revistes espanyoles i estrangeres.

Participació com a moderadora i/o ponent en nombrosos congressos, simposis, etcètera, espanyols i internacionals.

SÉCURITÉ TRANSFUSIONNELLE (Jean-Pierre Calot)

Définition

La sécurité transfusionnelle se définit comme l'ensemble des moyens visant à réduire ou éliminer les risques immunologiques et infectieux liés aux transfusions de produits sanguins labiles (PSL). Elle concerne l'ensemble du processus transfusionnel allant du donneur au receveur.

Moyens

On peut séparer les moyens mis en place en 3 catégories :

Des textes normatifs

Ils régissent chaque étape du processus transfusionnel avec en particulier des textes de Bonnes Pratiques de Prélèvement, de Préparation, de Qualification et de Distribution. Ils sont mis en œuvre par l'Etablissement Français du Sang (EFS) opérateur unique garantissant qu'en tout point du territoire il existe un service transfusionnel de qualité identique

Un contrôle sanitaire

Il est effectué par l'Agence de Sécurité Sanitaire des Produits de Santé (AFSSaPS). Il s'appuie sur une inspection médico-technique indépendante vérifiant l'application des textes réglementaires et sur un réseau d'hémovigilance chargé de la surveillance des risques.

Une veille scientifique et sanitaire

Cette veille est organisée par l'Institut de Veille Sanitaire (InVS) qui est chargé de surveiller l'état de santé des populations au travers d'études épidémiologiques.

A chaque étape de la chaîne transfusionnelle (Bonnes Pratiques Transfusionnelles)

A – Le don

- Principes éthiques : bénévolat, anonymat, non profit.
- Information des candidats au don et auto exclusion.
- Sélection médicale des donneurs : cette sélection repose sur un entretien médical performant et fiable dans un climat de confiance et de confidentialité. Cette sélection a pour objectif d'écarter du don toute personne pouvant présenter un risque pour les receveurs.
- Eviction des transfusés. Eviction des personnes ayant fait un séjour de plus d'un an dans les Îles Britanniques

B – La qualification biologique des dons par des analyses et tests de dépistage obligatoires.

Pour la protection du receveur et la protection des donneurs :

Numération sanguine ou dosage de l'hémoglobine.

Détermination des groupes sanguins A,B,O et Rh.
 Recherche d'anticorps irréguliers.
 Dépistage de la syphilis.
 Dépistage de l'antigène Hbs.
 Dépistage des anticorps anti-Hbc.
 Dépistage des anticorps anti-VHC.
 Dosage des ALAT.
 Dépistage des anticorps anti-VIH1 e VIH2.
 Dépistage des anticorps anti-HTLV1 et anti-HTLV2.
 Recherche des anticorps anti-paludéens (si séjour en zone d'endémie).
 Recherche d'anticorps anti-CMV.
 Dépistage génomique viral des virus HIV et HCV afin de réduire la fenêtre sérologique.

Les modalités de préparation des produits sanguins

La préparation des PSL a évolué de façon importante ces dernières années avec la mise en place de techniques destinées à réduire le risque viral transfusionnel comme l'inactivation virale du plasma par solvant-détergent, la sécurisation du plasma par quarantaine, la déleucocytation des PSL cellulaires et plasmatiques et l'utilisation des produits prélevés par des techniques d'aphérèse (prélèvement de plasma et de plaquettes) ou la préparation d'unités pédiatriques permettant de limiter le nombre de donneurs par patient transfusé.

La distribution des PSL

Toute prescription de PSL doit être nominative, permettant une parfaite traçabilité des produits et des receveurs. Tout incident ou accident doit être signalé au correspondant d'Hémovigilance.

Le risque résiduel viral

VHC	1/375 000 dons	VIH	1/1 350 000 dons
VHB	1/220 000 dons	HTLV	Proche de 0

L'avenir

L'inactivation virale des PSL cellulaires.

Les globules rouges comme les plaquettes sont des cellules dépourvues de noyaux, ce qui permet d'utiliser des composés actifs (par exemple, le PsoralèneS 59 photoactive par les UVA) sur les acides nucléiques pour l'inactivation de ces produits.

LA SEGURETAT TRANSFUSIONAL. ASPECTES QUE CAL CONSIDERAR EN EL DONANT I EL PACIENT (Carmen Martín i Vega)

Implicacions per al donant i el receptor

És evident que la seguretat transfusional té un dels aspectes més importants en la correcta realització de les determinacions immunohematològiques.

Però el procés d'assegurar la compatibilitat comença en el mateix moment de l'extracció al donant de sang, per la qual cosa cal seguir unes normes molt estrictes i no prescindir-ne.

La implicació és més important per al receptor des del punt de vista immunohematològic, ja que un error o una prova incorrecta poden significar des d'una transfusió ineficaç fins a un greu accident hemolític o d'un altre tipus. Pel que fa als donants, malgrat que el risc immediat no sigui valorable, un error pot comportar molèsties i repeticions que s'han d'evitar.

Per aconseguir assegurar al màxim la transfusió se seguirà sempre una sèrie de normes, que poden aplicar-se tant als donants com als receptors, i d'altres seran aplicables exclusivament a cadascun d'ells.

Normes generals

Cal utilitzar reactius controlats i que cobreixin els requisits establerts per cada país, o, si no n'hi ha, pel mateix centre que fa l'extracció.

Les mostres han d'estar correctament identificades.

S'utilitzaran els controls adequats per assegurar la validesa de les proves.

S'extremaran les precaucions per evitar els errors deguts a identificacions incorrectes.

Proves per efectuar als donants de sang

Determinació del grup ABo

En cada donació s'efectuarà la determinació del grup ABo enfrontant les hematies de la mostra de la donació amb reactius coneguts (prova directa o globular) i el sèrum o plasma amb hematies A₁ i B coneguts (prova inversa o sèrica). En cas de discrepància globular sèrica, es recomana efectuar controls de les hematies amb sèrum AB inert i del sèrum amb les mateixes hematies del pacient i amb hematies del grup o. En donants coneguts haurà de coincidir la determinació actual amb els registres previs.

Determinació del grup Rh (D)

La determinació de l'antigen D del sistema s'efectuarà en cada donació. S'aconsella fer la determinació amb dos sèrums anti-D, que reconeixin els D dèbils i les variants de D. En cas que no es disposi d'aquests sèrums s'efectuarà

en els D negatius una prova d'antiglobulina indirecta per detectar possibles variants dèbils de D i s'etiquetarà la unitat com a D negatiu quan aquestes proves tinguin un resultat negatiu. En la determinació de l'antigen D del sistema Rh, s'ha de posar sempre un control de les hematies, que serà o el mateix diluent del reactiu, si se'n disposa, o una suspensió d'albúmina al 6%. En cas de donants coneguts, es compararà amb registres previs i només es considerarà vàlid si coincideixen.

Investigació d'anticossos irregulars

Encara que els anticossos clínicament significatius només es troben, per regla general, en dones donants que han tingut embarassos o en persones que han rebut transfusions, resulta més fàcil en la pràctica fer una detecció d'anticossos irregulars amb 2-3 cèl·lules d'escrutini en totes les unitats.

Títol d'hemolisines

Avui en dia, amb la transfusió de sang isogrup donant i receptor, no és preceptiva la realització d'aquesta prova en tots els donants de grup o. En tot cas, s'haurà d'efectuar quan es transfongui sang total o en grans quantitats a receptors de grup A.

Registres previs

Malgrat que hi hagi registres previs, no serveixen per a la classificació de totes les donacions.

Cal efectuar en cada una de les donacions el grup i l'Rh i fer-ho constar en els registres amb el número de donació.

Si hi ha aquests registres, es comparen els resultats actuals amb els anteriors, que han de ser idèntics. En cas de discrepàncies, cal aclarir-les. Les causes més freqüents solen ser errors en la transcripció, adjudicació d'una donació d'un altre donant o un etiquetatge erroni dels tubs.

En aquests casos caldrà efectuar novament el grup i l'Rh de la tubuladura de la unitat, i, si continuen sense coincidir, prosseguir l'enquesta perquè en la majoria dels casos la discordança és doble. Si no s'aclareix, no s'ha d'utilitzar la unitat fins que no s'aclareixin tots els aspectes.

La cadena de seguretat, després d'efectuar les proves analítiques en les unitats extretes i el processament de les unitats, segueix amb l'administració de sang i components

Administració de sang i components

Tractarem la sol·licitud de transfusió, l'extracció de la mostra, proves de compatibilitat, selecció de la sang que s'ha de transfondre, identificació i administració de la transfusió.

La *sol·licitud de transfusió* és un document fonamental en la seguretat trans-

fusional. Cal fer una indicació adequada del producte que es desitja transfondre. Quan s'ha valorat la necessitat de transfondre a un pacient, cal especificar la quantitat que se'n necessita i tractar d'evitar tant com sigui possible les transfusions urgents. Tot el que es pugui programar no fa sinó augmentar la seguretat transfusional dels pacients. En omplir la sol·licitud de transfusió hi ha unes dades que són imprescindibles, i l'absència d'aquestes pot implicar retards innecessaris de la transfusió. Són dades imprescindibles el nom i dos cognoms, el número d'identificació del pacient (targeta d'afiliat, número de seguretat de l'hospital, DNI, etcètera) i el tipus i la quantitat d'hemoderivat. També són necessaris, encara que es puguin obtenir mentre es comença a preparar la transfusió: el grau d'urgència, la data i l'hora de la sol·licitud, el metge sol·licitant, i la identificació de l'extractor de la mostra.

Altres dades altament recomanables, i que ajuden el servei de transfusió a considerar si la transfusió està correctament indicada, poden ser: controls analítics, el pes del pacient, l'orientació diagnòstica, antecedents transfusionals i/o obstètrics, i la identificació de la persona que rep la sol·licitud i la mostra.

Extracció de la mostra

La persona que extregui la mostra pretransfusional al pacient ha d'identificar de manera inequívoca el pacient, preguntant-li el seu nom i els dos cognoms i comprovant que és la persona per a la qual se sol·licita la transfusió. La sang s'extraurà mitjançant venopunció i, en cas que s'utilitzi una via, caldrà assegurar-se que no es barreja la sang amb cap medicació. S'ha d'evitar l'hemodiàlisi i cal procedir a identificar els tubs de la mostra. Es recomana efectuar tot el procés d'extracció, per evitar etiquetar equivocadament.

Quan la mostra arriba al laboratori, es fan les *proves de compatibilitat*: determinació de grup ABo i Rh (D), escrutini d'anticossos irregulars, identificació dels anticossos clínicament significatius si s'escau, comparació amb registres anteriors.

A continuació se selecciona la sang que s'ha de transfondre. Sempre que sigui possible utilitzar sang isogrup, en cas que s'hagin detectat anticossos irregulars en la prova d'identificació es buscarà sang negativa per a l'antigen en qüestió i s'efectuarà una prova creuada amb les unitats seleccionades. Abans que la unitat de sang sigui lliurada es revisarà per si hi hagués hemòlisi o microcoàguls. Prèviament a l'inici de la transfusió s'identificaran les unitats i per descomptat el pacient.

En l'administració de la transfusió cal observar unes normes generals:

- Identificar correctament la persona que ha de rebre la transfusió i la unitat preparada per a ella.
- Registrar constants abans de l'inici de la transfusió.

- Utilitzar equips exclusivament per a la transfusió; no barrejar amb altres medicacions.

- Al començament, transfondre molt lentament, observant el pacient, i després adequar el flux. El pacient haurà de ser vigilat durant els primers minuts de la transfusió i se li indicarà que si té qualsevol molèstia avisi la infermera de la planta.

Només garantint el seguiment correcte de tota la cadena, que va des de la selecció del donant fins a la vigilància del pacient que rep la sang i/o els seus components, s'administrarà una transfusió segura i es tendirà al risc zero.

Bibliografia

CONSELL D'EUROPA (2000). *Guide to preparation, use and quality assurance of blood components*. [7a edició].

BRITISH COMMITTEE FOR STANDARDS IN HAEMATOLOGY, BLOOD TRANSFUSION TASK FORCE (1999). «Guidelines: The administration of blood and blood components and the management of transfused patients». A: *Transfusion Medicine*, 9, p. 227-229.

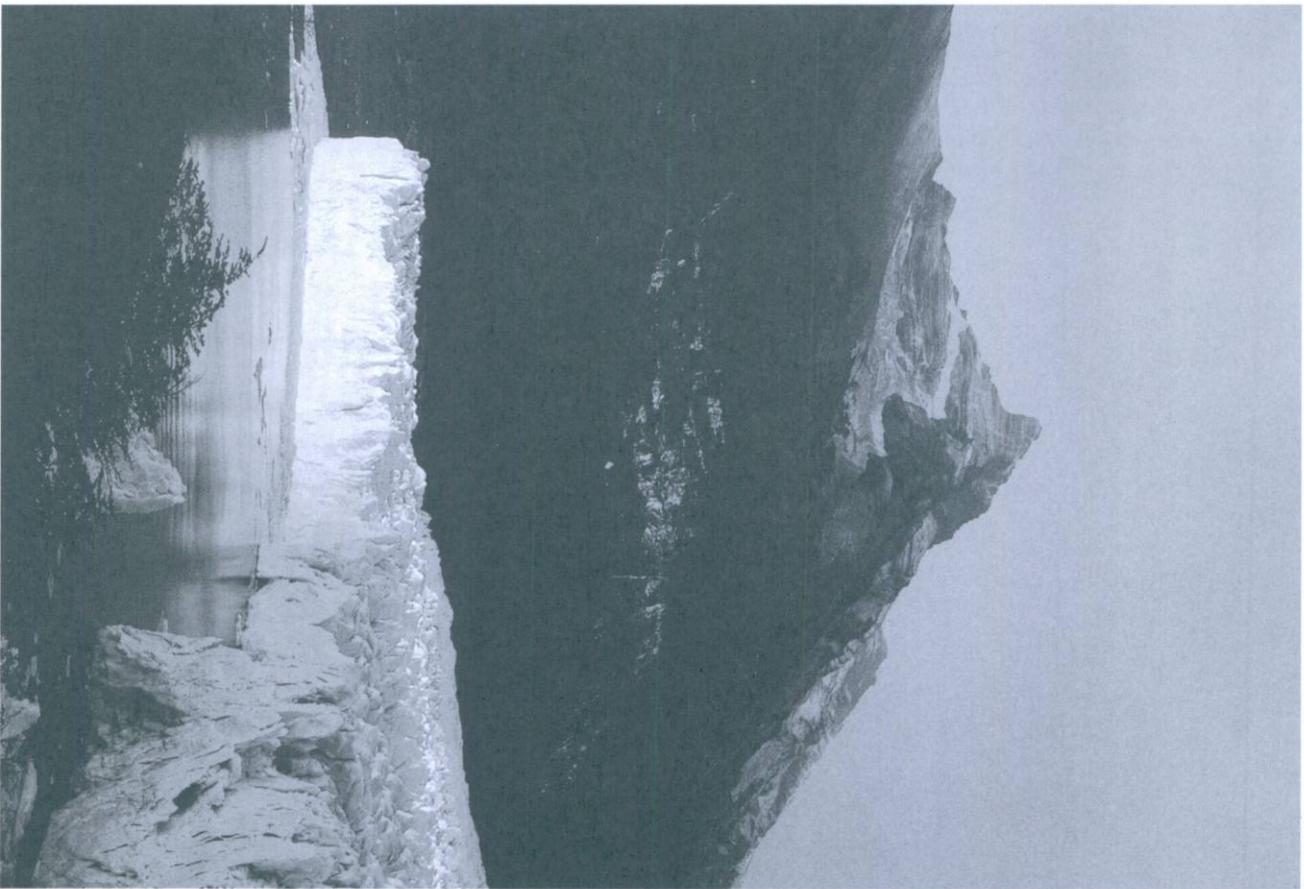
MARTIN VEGA, C.; MONTORO ALBEROLA J. A. (1994). *Manual de medicina transfusional*. Barcelona: SETS, Mosby Doyma.

AABB (2000). *Criterios para bancos de sangre y servicios de transfusión* [20a edició, en espanyol].

SOCIEDAD ESPAÑOLA DE TRANSFUSION SANGUINEA (2000). *Estándar de acreditación de centros y servicios de transfusión*.



Pal



Perito Moreno (Argentina)

Anticipació tecnològica en el còmic

- 29 d'abril a les 18 h.
 - Edifici La Closeta, la Massana.
- Dins el marc de l'exposició a la fuerte edició de la Massana Còmic

*Francesc Solé i Parellada
Jordi Ojeda i Rodríguez*



▲ Currículum

Francesc Solé i Parellada

Enginyer industrial (ETSEIB-UPC).

Catedràtic d'organització d'empreses.

Llicenciat en ciències econòmiques (FCEiE-UB).

Doctor per la UPC.

Màster en gestió de la tecnologia.

En l'àmbit de la docència, és professor de la Universitat Politècnica de Catalunya des de l'any 1971. Ha impartit la docència en el camp de l'economia i de l'organització d'empreses a l'Escola Tècnica Superior d'Enginyers Industrials de Barcelona, Terrassa, d'Arquitectura de Barcelona, de Telecomunicacions de Barcelona i a la facultat d'Informàtica. Professor convidat a la Universitat del Quebec i conferenciant a les d'Aix-en-Provence, Bolònia, Valenciennes, Tolosa, Montpeller, Laval i Minsk. Actualment és professor d'economia de l'Escola Tècnica Superior d'Enginyers Industrials de Barcelona.

Pel que fa a activitats i publicacions, treballa en economia regional i economia industrial i publica nombrosos llibres i articles, tant en l'àmbit nacional com estranger, sobre política industrial i tecnològica, i també sobre formació i creació d'empreses. És investigador principal i expert en diversos programes europeus (Tempus, FAST, Monitor i d'altres).

En el camp de la gestió de la universitat, ha estat director de l'Institut de Ciències de l'Educació de la UPC, director de departament i vicerector. Actualment ocupa

el càrrec de delegat del rector per al programa Innova i per al programa Dona de la Universitat Politècnica de Catalunya.

Ha publicat diversos llibres i articles sobre el còmic i n'és un reconegut col·leccionista. És comissari de l'exposició *Ciència-ficció o tecnologies del futur? La tecnologia en els còmics dels anys cinquanta*, de la qual ha fet diverses conferències.

▲ Currículum

Jordi Ojeda i Rodríguez

Enginyer Industrial (ETSEIB-UPC).

Màster en producció automatitzada i robòtica per l'ICT i la UPC.

Actualment és director del programa de formació en tecnologies de la producció de l'Institut Català de Tecnologia (ICT), que inclou els programes màster, post-grau i d'especialització. Entre d'altres cursos, és responsable dels següents màsters, en els quals també participa com a professor:

- Màster en producció automatitzada i robòtica de la UPC i de l'ICT.
- Màster en enginyeria i producció integrats per ordinador de la UPC i de l'ICT.
- Màster en direcció de la producció de l'ICT.

Ha treballat en la realització i direcció de diferents projectes per a empreses en àmbits com la supervisió i control d'instal·lacions, l'automatització de processos, la inspecció automatitzada de peces utilitzant la visió per ordinador i la gestió de la producció, tots desenvolupats al centre CIM ICT-UPC.

És professor a temps parcial del departament d'organització d'empreses de la UPC, en l'àmbit de l'organització industrial i els mètodes quantitius de gestió, i imparteix les classes a les titulacions d'enginyeria industrial i d'enginyeria en organització industrial a l'Escola Tècnica Superior d'Enginyeria Industrial de Barcelona (ETSEIB).

És comissari de l'exposició *Ciència-ficció o tecnologies del futur? La tecnologia en els còmics dels anys cinquanta*, de la qual ha realitzat diverses conferències.

A bans de res, volem agrair l'oportunitat que ens ofereix la Societat Andorrana de Ciències de poder presentar-vos la feina que hem fet els darrers anys sobre l'anticipació tecnològica present en els còmics espanyols de ciència-ficció dels anys cinquanta. També volem agrair a en Joan Pieras la seva invitació per participar en el saló La Massana-Còmic amb l'exposició que vam preparar amb el patrocini de la Universitat Politècnica de Catalunya, l'Institut Català de Tecnologia i l'Associació i Col·legi d'Enginyers Industrials de Catalunya.

Una visió molt particular del futur

Aquesta conferència recull el fruit de moltes hores de treball (la majoria a les nits, caps de setmana i vacances) de dos mig aficionats i mig experts dels còmics que un bon dia van pensar que potser era una bona idea reflexionar sobre la visió que tenien els dibuixants de còmics dels anys cinquanta sobre la tecnologia mitjançant una exposició.

Això era l'any 1997, i un cop buscat i aconseguit el patrocini, l'exposició es va presentar als locals de la UPC al Campus Nord. Posteriorment, ha estat exposada en set sales d'institucions i localitats diferents. Després de l'experiència i d'haver realitzat diverses conferències, podem dir gratament que aquella idea inicial va ser tot un encert. Si comptem el nombre de visitants i assistents o el de persones interessades en la nostra feina i la repercussió que ha tingut en diferents mitjans de comunicació, hem de qualificar l'aventura com a mínim de sorprenent i engrescadora.

No som uns grans especialistes en història dels anys cinquanta ni en la semiologia dels còmics, però el material que teníem a disposició era tan abundós i els suggeriments que se'n desprenien tan llaminers que l'exposició es va anar construint ella sola, i el discurs també. No vàrem voler fer ni una reflexió pretensiosament teòrica, ni ens va semblar honest caure en la fàcil ridiculització de les capacitats de prospecció tecnològica dels que van viure els anys cinquanta.

El propòsit era passar-ho bé, nosaltres bastint l'exposició, i fer-ho passar bé als eventuals espectadors. Alhora, també vàrem voler des del primer moment retre un merescut homenatge als dibuixants i guionistes que ens van ajudar a somiar i pagar-los d'alguna manera allò que en el seu moment no varen cobrar.

Vam voler fer un còmic sobre el còmic, imaginar la societat d'aquells senyors, imaginar com eren, imaginar les seves restriccions i les seves influències. Per fer-ho, vàrem llegir al voltant de 16.000 pàgines de centenars d'histories, on vam recollir més de 500 imatges, de les quals en vam seleccionar vuitanta per a l'exposició. Per buscar el material ens vam centrar en les col·leccions de ciència-ficció de dibuixants espanyols (la majoria a Barcelona) dels anys cinquanta.

Els quaderns de les col·leccions sortien cada setmana i en alguns casos n'hi ha més de cent números editats.

Els anomenats quaderns d'aventures dels anys quaranta, cinquanta i seixanta creaven herois populars que prolongaven setmana rere setmana les interminables històries que succeïen en un futur, en general proper, en què la tecnologia es convertia en l'instrument –sovint l'excusa– per fer versemblants les situacions imaginades i dibuixades que vivien els herois d'aquells magnífics còmics.

Ciència-ficció o tecnologia del futur?

Els anys cinquanta, encara en la postguerra, els milers de diferents tebeos de ciència-ficció publicats ens proposaven una visió extraordinàriament interessant d'anticipació tecnològica i científica des d'una situació de precarietat i d'endarreriment. Els dibuixants i guionistes, veritables artistes i artesans escassament retribuïts, eren també gent de la postguerra, vivien les mateixes restriccions que tothom i estaven subjectes a les mateixes fonts d'informació, amb la provada excepció del seu coneixement dels còmics americans i el que podien inferir de pel·lícules i novel·les. La seva visió era en certa manera el comú denominador de la il·lusió i perplexitat que produïa el futur tecnològic en la població.

És difícil comunicar avui la sorpresa amb què en aquells moments era acollida una vinyeta on els protagonistes es parlaven per televisió, i la sensació de futur que feien les carreteres enlairades plenes de cotxes més o menys aerodinàmics. En aquell ambient, els coets, els raigs, els robots, els satèl·lits i els viatges siderals produïen no només sorpresa sinó sensacions i somnis.

El propòsit d'aquesta exposició és mostrar com, amb una certa ingenuïtat compartida, les tecnologies ja albirades eren reelaborades i posades al servei de les aventures. De com es pot anticipar el futur des d'una percepció casolana del progrés, de com es pot dibuixar, amb una increïble qualitat estètica, el que serà el futur des d'un present ròneg i grisós.

L'exposició recull imatges i textos de les col·leccions i personatges de ficció més importants de l'època. Els plafons ens mostren vinyetes seleccionades de diferents anticipacions tecnològiques del futur com transports, comunicacions, raigs, robots, el rol de la dona, el llenguatge i una miscel·lània diversa.

La imaginació de guionistes i dibuixants, sovint totes dues funcions en una sola persona, va fer possible una particular visió anticipada de la tecnologia del futur, i és que com diu en Diego Valor (un dels personatges més famosos de l'època), *“los técnicos de hoy se sonríen de los imposibles de ayer, los de mañana se sonreirán de los imposibles de hoy”*.

Per acabar aquesta introducció voldríem fer avinent la importància que aquestes historietes han tingut en la nostra manera d'entendre l'estètica i els compor-

taments i, fins i tot, el nostre sentit de l'humor. Sense els tebeos, seríem diferents.

“-¡No temo al peligro!”

Els herois protagonistes de les històries o bé eren adolescents aventurers amb què es poguessin identificar els somnis dels joves de l'època, o pilots de l'espai, ja madurs, valents i disposats a lluitar sempre contra el mal. “Ni el poder ni la riqueza me tientan”, ens diu Diego Valor.

Els protagonistes anaven equipats amb pistoles de raigs i amb uns vestits que més endavant se'ns farien familiars en sèries com *Star Trek*.

En la vinyeta 1, que reproduïx una imatge del Capitán Vendaval, aquest és presentat com a “*Hombre de corazón, como Vendaval, el Capitán Invencible. Gran aviador, héroe de dos guerras pese a su extrema juventud. Él ha diseñado la nave y la ha lanzado al espacio negro. No sabe lo que es el miedo y trata de «tú» a la muerte*”. És a dir, una suma de legionari, de capità dels terços de Flandes i d'enginyer aeronàutic.



Vinyeta 1

Les protagonistes femenines, quan no eren ni princeses en perill –en general, una mica bledes–, ni reines malvades (però molt maques i lleugeres de roba), se'ns mostren com els membres més qualificats de la tripulació. La pilot Beatriz Fontana, companya d'aventures de Diego Valor, heroica lluitadora contra el Mekong, tirà de Venus, és alhora “*Ingeniero Mecánico, Ingeniero Electrónico e Ingeniero Sideral*” (vinyeta 2).



Vinyeta 2

“–Iré en mi aparato particular para vuelos espaciales”

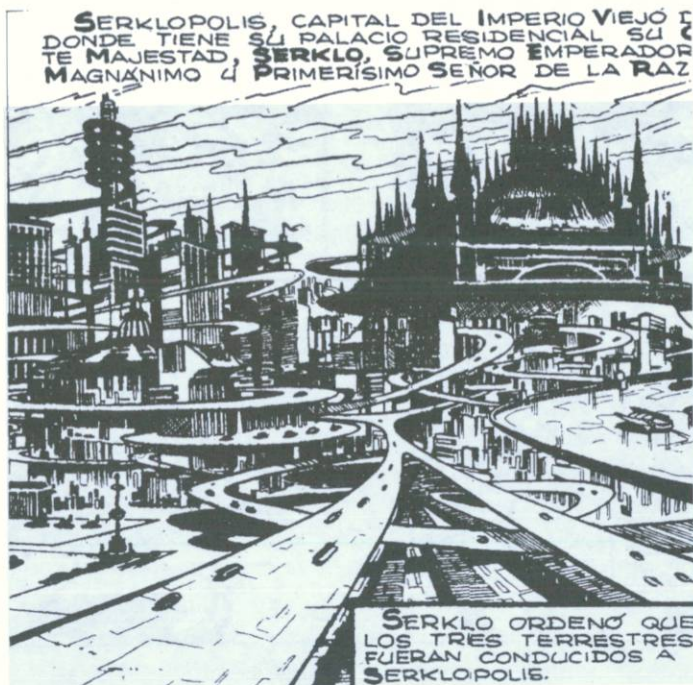
Els anys cinquanta són temps de racionament i de penúria, de mitjons sargits i de pantalons apedaçats. Els cotxes són escassos, i també la benzina, i els taxis han d'utilitzar sovint el gasogen com a combustible. Els carros no han deixat encara la ciutat i els tramvies omplen el paisatge urbà. A pagès, els tractors són inexistents. A tot Catalunya no hi ha més que un tram de cinc quilòmetres de carretera amb quatre carrils i els Scalextric són un somni per a un futur llunyà. El Seat 600, que aviat ompliria les carreteres del país, encara no es fabrica. Posseir un cotxe era un somni només a l'abast de pocs. La foto 1 és una mostra excel·lent de la realitat d'aquells moments. Fixeu-vos en la cara de satisfacció del propietari del biscúter; era un privilegi tenir-lo. Però fixeu-vos també en el biscúter. El transport del futur calia imaginar-lo i dibuixar-lo però des d'un present de tramvies, troleibusos i biscúters. Però la diferència no rau solament en la qualitat o la sofisticació dels mitjans de transport sinó en la sorpresa que fets com el de volar despertaven. L'avió no era un desconegut, ni els de transport ni,

malauradament, els de guerra, però volar era encara un fet escadusser, una mica misteriós i, en resum, un espectacle. Només cal recordar que anar a l'aeroport del Prat a veure els avions aterrar i enlairar-se era considerat un premi pels infants i una festa per la família.



Foto 1

Els còmics ens presenten un altre món, un món sorprenent barreja de modernitat i de novel·la històrica, on l'espai urbà és ple d'autopistes enlairades creuades per helicòpters i naus sofisticades però amb aire de Camelot (vinyeta 3).



Vinyeta 3

Els mitjans de transport que apareixien a les historietes no tenen límits tècnics; podien fer qualsevol cosa, des de viatjar per l'espai fins a dirigir-se al centre de la Terra (mireu a la vinyeta 4 com aterren a la muntanya del Tibidabo o la vinyeta 5, on el protagonista té la nau al jardí de casa seva, i fixeu-vos també com la casa del protagonista també té un cert aire *modern*). Quan es feia referència als combustibles utilitzats acostumava a tractar-se bé de *piles atòmiques* (mireu la vinyeta 6 i noteu la màgia d'un aparell que aparentment converteix un simple llapis en energia) o bé es movien per telequinesi; és clar que en aquest cas el protagonista havia de ser un extraterrestre, com el personatge de Venus que apareix a Diego Valor fent volar mentalment cinc cadires (mireu la vinyeta 7). La presència de "*platillos volantes*" i "*naves siderales*" al costat d'"*scooters aère-*



Vinyeta 4



Vinyeta 5



Vinyeta 6



Vinyeta 7

os" i "sillas voladoras" dóna idea que la creativitat i la imaginació d'aquests dibuixants i guionistes tenien pocs límits. Per cert, si fóssiu el pilot d'un *subterráqueo*, quin instrument utilitzaríeu per anar cap al centre de la Terra en la direcció correcta? La solució la trobareu a la vinyeta 8.



Vinyeta 8

“—¡No muevas esa palanca!”

Una aproximació visual a la modernitat són els comandaments. Els taulers de comandaments de les diferents màquines i naus estan plens de palanques i artefactes mecànics. Els tebeos dels cinquanta proposen uns taulers molt més evolucionats que els dels laboratoris d'en Frankenstein però lluny de la informàtica i de les pantalles tàctils. Tanmateix gran part de l'estètica dels instruments que se'ns proposen la veurem reproduïda a la realitat dels coets i dels avions dels anys vuitanta i noranta. De tota manera en aquells moments sembla que com més palanques hi ha, més extraterrestre és la nau; com diuen a la vinyeta 9, *“resortes mecánicos que los terrestres no nos hemos atrevido ni a imaginar siquiera”*. Sovint les palanques són el recurs que el guionista utilitza per donar el toc de dramatisme al relat: *“aprieta un botón y...”*, *“no muevas esa palanca”*, *“una vez familiarizado con las palancas todo irá bien”*, *“¡los mandos no responden!”* Però vet aquí que si el pilot en qüestió és un alienígena que té pines en lloc de mans, pitjor per ell (vinyeta 10). O si el protagonista no és prou expert: no moure la palanca adequada pot representar la mort (vinyeta 11).



Vinyeta 9



Vinyeta 10

“—¡Irás al mundo de los robots! A dos mil años en el futuro”

Els robots són també considerats a l'època com quelcom nou i força extraordinari. De fet la rentadora i l'aspirador, que tot just comencen a aparèixer en les *pel·lícules americanes*, es veuen com una primera aproximació al món de la intel·ligència artificial. És el començament del domini de les màquines sobre les persones (vinyeta 12).



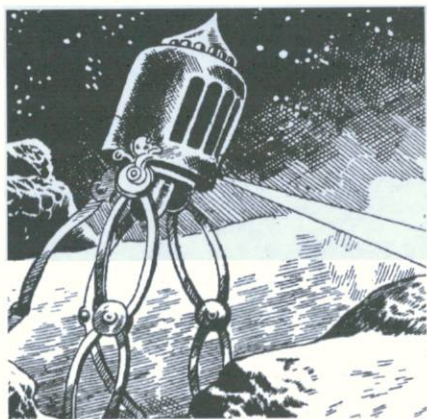
Vinyeta 11



Vinyeta 12

Els robots o autòmats són molt sovint els *dolents* de les històries i poden tenir qualsevol forma (vinyeta 13). Poden semblar humans, insectes o, simplement, són el paradigma dels robots (vinyeta 14). Són generalment malvats i acostumen a posar a prova la força i l'enginy dels herois. Alguns d'ells tenen fins i tot *iniciativa pròpia* que els fa encara més perillosos, perquè ja se sap que “*los hombres de carne no son amigos de los hombres de metal*”, tal com es diu en una de les aventures de Red Dixon.

No cal dir que els robots dolents són derrotats i acaben allà on els toca, és a dir, com a majordoms eficaços dels humans o bé com a mà d'obra sense conveni.



Vinyeta 13



Vinyeta 14

“—¡Majestad! Un mensaje del emperador por el espaciófono”

L'any 1957 es feia a Madrid la primera emissió televisiva; es van trigar deu anys fins que el televisor fos un estri comú a les llars catalanes. A mitjan anys seixanta, molts indrets de la península no en rebien encara el senyal.

Parlar per telèfon d'una ciutat a una altra, és a dir, fer una conferència, era tota una aventura. El que trucava estava obligat a passar la comunicació de centraleta en centraleta fins a arribar a poder parlar amb el destinatari. La mecanització de la llar i el consegüent confort són també precaris. Les neveres són escasses i la calefacció és cosa de rics. Una bombeta de vint-i-cinc i una ràdio són sovint tota la *tecnologia avançada* a disposició de les tasques de la casa.

En l'aspecte de les comunicacions, en els tebeos hi havia unanimitat. En el futur segur que veuríem els nostres interlocutors en una pantalla; és clar que no sempre seria un avantatge, especialment si l'altre és un dolent que vol preservar

l'anonimat (vinyeta 15). En el punt en què no es posaven d'acord era en el nom que tindria l'aparell: *teleespacio*, *telefotoselector*, *espacio visor*, *radiovisor*, *pantalla sideral*, *radiófono*, *transmisor*, *espaciófono*, *televisor*... (vinyeta 16).



Vinyeta 15



Vinyeta 16

És clar que si no tenies *espaciófono* sempre et quedava el recurs de tenir un amic telèpata, però si no el tenies a mà i volies fer una reunió urgent amb els sobirans de diferents regions de l'imperi universal, podies fer servir un *espacio visor múltiple* (vinyetes 17 i 18). Us imagineu què pot ser?



Vinyeta 17



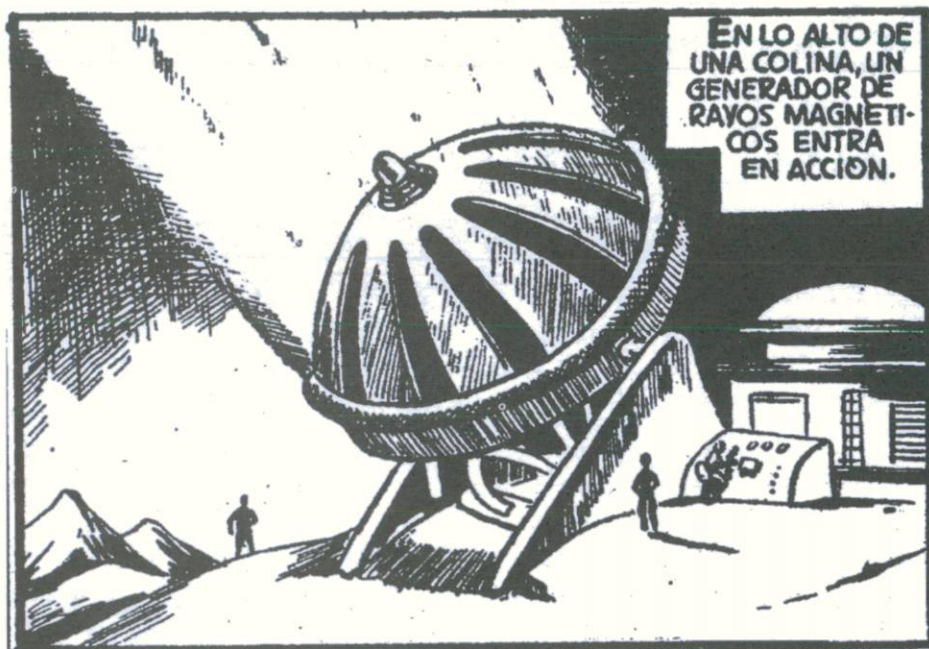
Vinyeta 18

En l'aspecte de les telecomunicacions els còmics van avançar més que la realitat. El telèfon visor d'en Dick Tracy s'ha avançat moltes dècades als mòbils que tot just estan a punt de venir o als portàtils amb visor. La videoconferència ja ens és familiar però és força lluny de ser habitual. Tot plegat, el sistema de comunicacions albirat com en el cas dels transports o de l'espectacle urbà és, en la seva estètica, la suma del mirall de la reina bruixa de la Blancaneus i de les noves tecnologies. És sorprenent com la ciència-ficció visual encara no s'ha tret el llast —i potser millor que no se'l tregui— d'uns colors i unes situacions properes a l'edat mitjana acompanyades de la tecnologia del 2100.

“—¡Pon en marcha el rayo gravitor!”

La característica comuna a tots els personatges dels còmics és la presència de tot tipus d'armes de raigs. N'hi havia de tots els colors i efectes: raigs paralitzants i desparalitzants, magnètics, desintegradors, congeladors o gravitatoris (vinyeta 19). No tots els raigs utilitzats estaven tan clars; per exemple, no es pot saber quines propietats tenien els raigs blaus (“*empuñó su radiopistola, de la que salió una chispa azulada luminosísima*”), però deuriem de fer molt mal per la manera com tothom sortia corrent o quedava fet pols.

La possibilitat d'actuar a distància era encara considerada improbable per la majoria de la població. Cal recordar les notícies que sobre el raig de la mort havien circulat durant la recent guerra mundial i el gran impacte que havien causat dues recents invencions com el radar i el sonar (vinyeta 20). Tanmateix els raigs X eren profusament utilitzats pels metges i una arma com la bomba atòmica, de fonaments difícils d'entendre, acabava de ser utilitzada.



Vinyeta 19

En aquest sentit els raigs eren el recurs per representar la mort a distància o l'acció a distància. Serveixen per congelar, per aturar, per capturar, per revifar i lògicament per desintegrar. És interessant la insistència en els raigs antigravitatoris, una solució al problema de volar que els humans tot just acabaven de resoldre amb una certa consistència.

Vinyeta 20



“-La nave espacial fué cazada por una gran red”

La barreja d'escenaris és el denominador comú de les aventures del futur. Romans, homes del desert i xinesos surten distribuïts per les galàxies. Les diferents civilitzacions on aterren els protagonistes provoquen situacions xocants que el dibuixant resol amb una barreja

de tecnologia futurista i tecnologia casolana (fixeu-vos a la vinyeta 21 en els imants utilitzats per atracar les naus espacials). És clar que ni tan sols una nau espacial pot escapar-se de l'abraçada d'una xarxa, o no? (Si no us ho creieu, comproveu-lo a la vinyeta 22.) El recurs d'utilitzar escenaris coneguts com són els pirates, tuaregs, xinesos malvats, naus malaies, etcètera, ha estat sempre una característica dels dibuixants de còmics de ciència-ficció. Els decorats del desert o el món subaquàtic de l'Atlàntida donen per molt.



Vinyeta 21



Vinyeta 22

Vinyeta 23



“—¡Déme un «Mundo futuro» y «El aventurero del espacio!»”

Finalment hi ha tot un tema relacionat amb el llenguatge utilitzat i en els colors i, en general, en la forma que tenien els nostres tebeos dels anys quaranta i cinquanta. Eren sobretot apaïats i els colors de les tapes perfectament identificables.

Els títols de les col·leccions tenien noms tan suggeridors com *Mundo Futuro*, *Platillos Volantes*, *Historias de la juventud audaz* i d'altres. La simplicitat i estètica de les diferents vinyetes i pàgines ens transporten amb naturalitat a altres planetes, i ens fan somiar com seria un passeig per la Lluna (vinyeta 23). No cal dir que cada exemplar tenia també el seu propi títol. Noms que feien somiar: *Los rayos rojos*, *El reino perdido*, *Desaparece un planeta*, *La hija de los astros*, *Perdidos en el espacio*, *Colonias siderales*, *El planeta invisible*, *Rumbo a lo desconocido*, *Máquinas contra máquinas*, *Guerra de autómatas*, *El mundo misterioso* i d'altres.

Cal destacar finalment el llenguatge utilitzat, més proper als clàssics medievals que a la societat futurista que volen representar. Podem destacar el següent fragment, extret de la narració del viatge d'una nau ciutat que va navegant per l'espai: “*llegando tras siglos de penoso error a la vista de ese planeta que vosotros llamáis Venus. Apenas llegados, después de dar gracias a Dios por su bondad infinita, tomamos la más heroica determinación que cabía tomar en aquellas circunstancias*”.

Els exemplars de cada col·lecció sortien setmanalment i cada Nadal sortia l'*Almanaque*, que es distingia perquè les aventures eren completes, t'estalviaves el *continuará* i no eren apaïats, la qual cosa els conferia la dignitat d'un llibre.

Els còmics de l'exposició

La llista dels còmics en què es basa l'exposició és la següent:

- Red Dixon (1945-1945), J. Martínez Osete
- Diego Valor (1954-1957), Buylla Bayo, Jarber
- Red Dixon (1954-1955), J. Martínez Osete, J. B. Artes
- El mundo futuro (1955-1957), Boixcar
- Platillos Volantes (1955-1955), J. Riber
- Kit-Boy (1956-1956), A. Doyer
- Platillos Volantes (1956-1956), Giral
- Vendaval (1956-1957), A. Bernal, V. Mora
- Atomo Kid (1957-1958), Bayo, M. Bañolas
- Futuro (1957-1957), Diversos
- Rock Robot (1957-1958), J. Martínez Osete, J. B. Artes

- El aventurero del espacio (1958-1958), T. Marco
- Marcos (1958-1958), M. Gago, P. Quesada
- Rock Vanguard (1958-1958), A. Guerrero, González Casquel
- Hazañas de la juventud audaz (1959-1960), M. Alonso, G.White
- Kosman (1960-1960), Iranzo
- Rock Vanguard (1961-1961), A. Guerrero, González Casquel
- Platillos Volantes (1963-1963), Giral

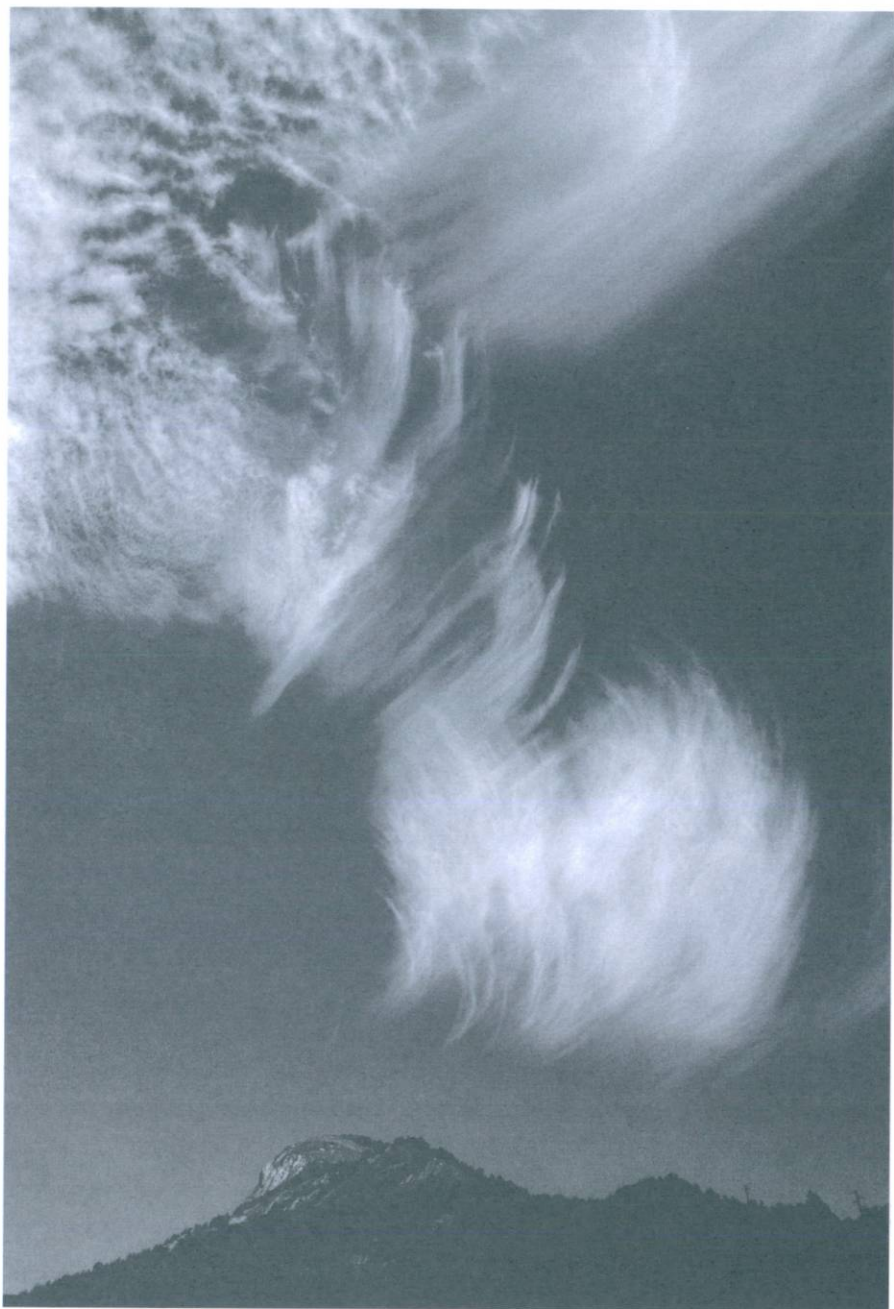
Com es pot comprovar, corresponen majoritàriament a col·leccions d'histories dels anys cinquanta; tanmateix hi ha algunes col·leccions dels quaranta i dels seixanta que ens va semblar interessant també destacar per la seva grafia o per la relació amb números anteriorment publicats.

L'exposició es va poder realitzar gràcies al suport de la Universitat Politècnica de Catalunya, l'Institut Català de Tecnologia i l'Associació i Col·legi d'Enginyers Industrials de Catalunya, i a la dedicació i ajuda de la Teresa Trilla (UPC) i de la M. Clara Torrens (ICT).

I, no cal dir-ho, gràcies a les hores de dedicació i inspiració d'uns magnífics dibuixants i guionistes.



Tatio (Xile)

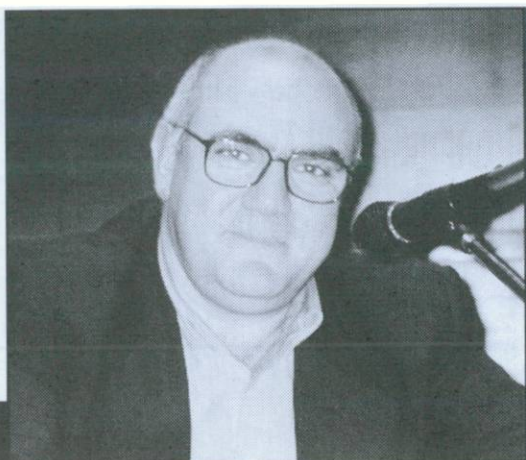


La Massana

El fracàs de la raó. Irracionalitat i utopia a la societat contemporània

- 11 de maig a les 20 h.
- Sala d'actes del MI Govern a Prada Casadet.

Manuel Delgado i Ruiz



▲ Currículum

Nascut a Barcelona el 1956. Llicenciat en història de l'art per la Universitat de Barcelona. Doctor en antropologia per la mateixa universitat. Estudis de tercer cicle a la Section de Sciences Religieuses de l'École Pratique des Hautes Études de la Sorbona, a París. Des del 1984 és professor titular d'etnologia religiosa al departament d'antropologia social de la Universitat de Barcelona.

Professor visitant a les universitats de Roma (La Sapienza), L'Aquila, Santafé de Bogotà, Lisboa, Tòquio (Institut d'Estudis Estrangers) i Medellín (Nacional de Colòmbia i d'Antioquia). És responsable del seminari permanent *Contextos urbans*, que mantenen conjuntament el Centre de Cultura Contemporània de Barcelona i l'Institut Català d'Antropologia.

Ha treballat entorn de les relacions entre violència i ritual, així com en d'altres associades a la construcció de l'etnicitat i les estratègies d'exclusió en marcs urbans. Desenvolupa el seu treball de camp a Medellín (Colòmbia), sobre els usos simbòlics de l'espai urbà. Ha estat comissari de l'exposició *La ciutat de la diferència*, a Barcelona, Madrid, Marsella, la Corunya i Sant Sebastià. És director de les col·leccions *Breus clàssics de l'Antropologia*, d'Editorial Icària, i *Biblioteca del Ciudadano*, d'Editorial Bellaterra. És membre del consell de direcció dels *Quaderns de l'ICA*. Actualment forma part de la junta directiva de l'Institut Català d'Antropologia.

Ha editat i traduït, entre d'altres, Claude Lévi-Strauss, Michel Leiris, Émile Durkheim, Marcel Mauss, Georges Condominas i Georges Balandier. A més de

nombrosos articles a revistes nacionals i estrangeres, és editor de les compilacions *Antropologia social* (Proa, 1994) i *Ciutat i immigració* (CCCB, 1997). Delgado és autor dels llibres *De la muerte de un dios* (Península, 1986), *La ira sagrada* (1992), *Las palabras de otro hombre* (Muchnik, 1993), *Diversitat i integració* (Empúries, 1998), *El animal público* (Premi Anagrama d'assaig; Anagrama, 1999), *Ciudad líquida, ciudad interrumpida* (Universitat Nacional de Colòmbia, 1999) i *Elogi del vianant* (Empúries, en premsa).

1. Noves religions, velles esperances

Avui circula una tesi que ningú no sembla atrevir-se a contradir: que s'ha produït un fort augment de la demanda de sentits de la vida com a conseqüència del fracàs o desacreditació de les grans ideologies laiques i de les esglésies institucionalitzades. A partir d'aquest supòsit en què es basa la presumpta singularitat del moment religiós actual, es desplega el que es creu poder presentar com un fenomen inquietant, quan no un autèntic perill *civilitzatori*. Es tracta de la proliferació a les societats industrialitzades de corrents místics inèdits, sovint d'índole pèrfida, que haurien proliferat darrerament en les societats industrialitzades i haurien parasitat el que és figurat com "el gran buit espiritual" de la societat postmoderna.¹

Un criteri analític més seriós tindria dificultats per fer-se càrrec d'aquest assumpte donant per bones les trivialitzacions que l'afecten. En primer lloc perquè és fàcil constatar que aquests moviments per a la salvació personal van néixer o van assolir nivells d'incidència màxims no com a reacció davant el malguany de les grans esperances emancipadores dels anys seixanta, sinó acompanyant-les. D'altra banda, un mínim de rigor no tindria més remei que dissoldre la qüestió de les noves sectes religioses —entenen *secta* com ho fa Weber, és a dir, com a associació religiosa en què l'acceptació i l'ingrés són voluntaris, i no, com passa amb les *esglésies*, per naixement— en la problemàtica molt més àmplia de la competència entre cosmovisions en el si d'unes societats complexes caracteritzades pel lliure trànsit de significats i vincles identitaris.

Això implica, entre altres coses, que no estaria legitimat científicament un criteri que segregués els nous moviments religiosos d'altres adscripcions a partir de característiques que no li són en absolut exclusives. Una observació prou acurada posaria de manifest immediatament com la majoria de trets diferencials que solen ser atribuïts a les noves religiositats són comuns tant en el conjunt de les esglésies homologades com en un bon nombre d'instàncies laiques de vinculació electiva que no preveuen un espai per al misteri en les seves interpretacions de l'univers i la història.

Dit d'una altra manera, hi ha un repertori comú d'eficàcies socials, psicològiques i intel·lectuals susceptibles d'explicar la globalitat de formes tant racionalistes com religioses d'integració activista: proveir d'allò que la sociologia del coneixement anomena una "estructura de plausibilitat", capaç d'ordenar jeràrquicament els significats i oferir models cognitius poderosos; dotar d'una comunitat de referència que realitzi la utopia d'un retorn a la fraternitat humana inicial; servir d'àmbit on purificar-se o protegir-se de les contaminacions d'un món percebut com en un procés de putrefacció; fonamentar doctrinalment la convicció que la societat humana pot ser redimida o alliberada de la seva postració actual

per mitjà d'intervencions que modifiquin la consciència col·lectiva o personal, la qual cosa justifica un permanent estat d'agitació propagandística i de reclutament, en nom de la salvació civil o transmundana; permetre marcs on instal·lar individus o grups mal classificats o classificats precàriament, amb dificultats a l'hora de trobar el seu lloc en la societat, i contribuir així al fet que ningú no s'escapi de la necessitat que experimenta la societat contemporània de mantenir tots els seus elements permanentment enquadrats i mobilitzats; facilitar la constitució d'identitats individuals sòlides, substituint o complementant formes primàries de socialització —la família, l'escola, etcètera— que s'han mostrat insuficients per minvar els sentiments d'aïllament o d'atomització que suscita la complexitat inestable de les societats modernes; brindar un codi moral clar, susceptible d'orientar les conductes i de regular de manera positiva l'òrbit de les interaccions humanes; etcètera.

En el nivell de la mena de submissions jeràrquiques que accepten els seus adeptes, tampoc no pot dir-se que les noves modalitats d'associacions pietoses es diferenciïn gaire de totes les seves alternatives institucionalitzades. L'abandonament al servei d'un projecte de futur considerat just i urgent, la renúncia a parcel·les d'autonomia personal, la comunió litúrgica amb el grup i l'acceptació de lideratges de caire carismàtic són elements presents a quasi totes les formes de militància religiosa o secular conegudes. Tampoc la condició de societats tancades ni l'hermetisme en què tan sovint és basa la seva tenebrositat periodística no són trets específics que facin distingibles les noves modalitats d'associació espiritual. Ni les estratègies de màrqueting ni, per descomptat, les vies il·legals de finançament no són tampoc patrimoni d'algunes de les noves minories religioses. Hauria de ser igualment obvi que atribuir a aquests grups una capacitat de produir escàndols, excessos i delictes major que la de les altres organitzacions de base doctrinal amb què han de competir seria una simplificació inacceptable per qualsevol mentalitat acceptablement crítica.

El que fa singulars i relativament *nous* certs moviments religiosos contemporanis presents a les societats industrialitzades occidentals no és tant el fet que la majoria hagin concorregut al mercat ideològic les darreres dècades, sinó, i més especialment, perquè s'han anat conformant sota el signe de la síntesi de línies dogmàtiques i culturals incomunicades fins fa no gaire. Parlar aleshores de nous corrents espirituals és fer-ho per al·ludir a configuracions en què es fonen, interseccionen o juxtaposen elements dispersos —tradicional, exòtics o imposats— que, a partir de cert moment, passaven a articular-se per produir noves formes de fideisme. Això distingeix l'àmbit d'aquests nous corrents del de l'esfera de les anomenades *sectes destructives*, en què solen agrupar-se, al costat d'aquests nous sincretismes de què parlem, tota mena de manifestacions

coherents amb la llarga història cismàtica i d'activitat fraccionària que han conegut les grans estructures religioses instituïdes arreu del món. Així doncs no hi ha res d'atípic en els testimonis de Jehovà, els mormons, els adventistes del Setè Dia, l'Opus Dei, l'Església Palmariana, el Soka Gakkai, ni en moltes altres societats consagrades a l'apostolat dur i/o dotades d'una disciplina interna rigorosa que s'inclouen arbitràriament en la conspiració sectària que alguns s'imaginen com a amenaça per a la humanitat.

La producció de les autènticament noves sectes ha de contemplar-se com el resultat de concertar-se distints sistemes de món, racionalistes els uns, d'altres hereus de la mateixa tradició mistericosalvadora i ascètica occidental i, finalment, uns tercers d'origen hindobudista i adaptats a les necessitats de les societats capitalistes avançades. Aquestes combinatòries poden donar com a producte distintes figures, en funció de com s'amalgamen els components de la mescla, que han demostrat la seva eficiència en camps que poden anar des de la teràpia psicològica i l'entrenament físic i mental dels individus fins al de l'articulació de grups de pressió poderosíssims en la política o les finances.

El moviment primer i elemental d'aquest procés que organitza històricament els nous moviments religiosos a Occident consisteix en la incorporació de la mística oriental a un suport de base constituït per la barreja d'esoterisme emanantista i universalisme il·lustrat de la qual la maçoneria ja havia estat un dels resultats històrics. Es tracta, així doncs, de la promiscuïtat, a partir de la segona meitat del segle XIX, de sabers arcans —provinents suposadament de civilitzacions ocultes o desaparegudes—, cabalisme, alquímia, neopitagorisme, misticisme renaixentista, astrologia, gnosticisme, humanisme enciclopèdic, ritualisme iniciàtic i secretisme conspirador, i de tot això plegat amb disciplines filosòfiques i corporals divulgades a partir de l'expandiment colonial europeu a l'Àsia. Un eclecticisme que —cal recordar-ho— va fascinar bona part del pensament més inquiet de les primeres dècades del segle XX, tant reaccionari —Guenon, Evola, Jünger, Gurdieff, Haushofer— com avantguardista —Caillois, Bataille, Leiris...

El moment fundador d'aquestes síntesis contemporànies podria ser el de la creació, el 1875, de la Societat Teosòfica per part d'elena Blavatski i el coronel Olcott. D'aquesta línia central basada en l'encontre entre el *misterisme* indotibetà i el patrimoni hermetista acumulat al llarg de la història de les societats occidentals, en constitueixen desembocadures actuals organitzacions com La Comunitat, la Gran Fraternitat Universal, Nova Acròpolis, l'Associació Gnòstica d'Estudi d'Antropologia i Ciències i el Rosacreu-Amorc, entre altres, que no han fet més que aguditzar una tendència creixent a la caricaturització del model inicial. Una altra branca originada en la teosofia va ser la que, de la mà d'Aldous Huxley, va connectar amb l'ús místic de substàncies narcòtiques o al·lucinòge-

nes adoptat dels indis americans, un compendi reclamat com a propi per una part important de les tendències contraculturals que es van estendre a Occident la dècada dels seixanta.

Un altre entrecreuament original és el promogut entre, d'una banda, la vulgarització del cientisme i la convicció ultrapragmàtica que el pensament pot ser eficaç fins i tot sobre la mateixa matèria, amb, de l'altra, tot el substrat consuetudinari de creences animistes en fantasmes o en potències misterioses actives i no controlades. El resultat serien les associacions parapsicològiques o consagrades a les ciències ocultes. Si hi afegim idees típicament adventistes sobre el retorn d'éssers celestials per a la redempció del gènere humà –en les quals la idea de *sobrenaturalitat* ha estat substituïda per la de *sobretecnologia*–, tindrem les organitzacions ufològiques –moltes funcionant com a sectes religioses, a la manera de la Missió Rama– dedicades a esperar o invocar aparicions, possessions o abduccions per part de visitants d'altres mons. També aquesta variant sincrètica apareix traspassada per la fascinació envers les tècniques mentals apreses dels orientals, com ho demostra el fet que una de les revistes de temàtica ocultista i ufològica més difoses a Espanya hagi de dir-se, gens casualment, *Karma*.

Aquesta sacralització del saber tecnicocientífic també apareix creuada amb distintes variants d'acció terapèutica d'inspiració asiàtica. En algunes d'aquestes es mixturen una posada en escena i un argot amb presumpcions mèdiques, certes tècniques d'autocontrol hinduistes o budistes –el mateix ioga, per exemple–, l'herència del *miraculosisme* pentecostal, la psicoanàlisi jungniana i la tau-matúrgia dels guaridors tradicionals de les mateixes societats europees. La conseqüència la van constituir exemples com la Dienètica o l'Església de la Cienciologia, successores de moviments com el Nou Pensament o la Ciència Cristiana de final del segle passat. Simètricament respecte d'aquesta orientaltització de certes medicines paral·leles, s'ha produït una *medicamentaltització* de determinades doctrines orientals, hereves de la divulgació de l'hinduisme que, un cop més a les darreries del XIX, van fer Vivekananda i l'Orde i Missió Ramakrishna i, en menor grau, la més secretista Orde de l'Estrella d'Orient, de Krishnamurti. D'aquest tronc n'ha derivat la vocació quasi exclusivament psicoterapèutica de la Meditació Transcendental de Mararishi Mahesh o paròdies seves com El Patriarca. Aquest escorament pot funcionar, en casos com el d'Sri Aurobindo, com el resultat d'emulsionar-hi l'evolucionisme místic cristià, a la manera d'un Teilhard de Chardin. En altres casos ha estat una concepció pseudooriental de la vida monacal i del *missionatge* el que s'ha adoptat preferentment, com seria el cas d'Ananda Marga, Bhagwan Rajneesh, la Missió de la Llum Divina de Maharaj Ji o Hare-Krisna.

En els límits mateixos d'aquell camp que entenem com a relatiu al sagrat ens trobem els espectacles i personalitats en què es basa el *show-business* actual, que processen molts ingredients d'extracció religiosa, del trànsit místic a les devocions massives a personatges sants, passant per unes formes d'eloqüència proselitista i de divulgació doctrinal ja abundantment registrades en les fases d'expansió de tots els corrents ideològics universalistes, siguin seglars o religiosos. No es tracta tant, en aquest cas, de constatar l'ús per part dels moderns telepredicadors de tecnologies dramaturgiques i retòriques pròpies del món de l'espectacle o dels *mass-media*, sinó justament el contrari: són els comunicadors radiofònics i televisius els que han operat la síntesi de la vehemència dels pastors cristians, les virtuts dels mitjans espiritistes o dels xamans i la veneració deguda a la paraula dels santons musulmans o hindús. Pel que fa a l'ús de tècniques de màrqueting per a finalitats sagrades, tampoc no es pot estar del tot segur que la relació còpia-model sigui la que sol establir-se. El fet que organitzacions de venda piramidal com Amway hagin adoptat l'estatisme de les advocacions col·lectives a l'Esperit Sant i una organització pràcticament sectària demostra fins on pot arribar la sensibilitat mística del capitalisme. La mateixa, per cert, que explica que una de les vies de penetració del budisme i la meditació transcendental a Occident hagi estat la preparació física i psicològica dels homes d'empresa nord-americans. Al mateix temps, la vocació litúrgica de les concentracions musicals *pop* també sembla estreta, pel que fa al tracte que rep el solista o el líder del grup, de l'exposició pública al fervor de les reunions dels gurus hindús —el *darshan*— o del clima d'arravatament col·lectiu que domina les reunions pentecostalistes. El compromís religiós de nombrosos artistes musicals i l'escenografia emprada en les compareixences públiques de Joan Pau II són bones mostres d'aquests intercanvis que vinculen la música *pop* i els nous estils sintètics de religiositat.

Hi ha nous moviments religiosos que doctrinalment s'han mantingut fidels al cristianisme, però s'han fet seus uns paradigmes de convivència comunitària al voltant de la figura carismàtica d'un líder místic que semblen inspirats en la mena d'ordres de devots del mestre espiritual traspassades d'Orient i divulgades pels moviments alternatius de fa algunes dècades. Agrupacions apostòliques com la Família de l'Amor, Vida Universal o l'Associació per a la Unificació del Cristianisme Mundial —els seguidors de Moon— podrien constituir exemples d'aquesta variant. En altres casos, el creuament ha pres com a referència no tant els derivats del vedisme com certes formes obertes de l'islam, com és el cas de la Fe Baha'i, una secta d'origen xiïta que va difondre's a Occident invocant, un cop més, el gran projecte teosòfic d'una doctrina integradora de la diversitat d'escoles metafísiques.

Aquest breu recorregut, per força insuficient, pel paisatge que configuren els nous moviments religiosos ens adverteix de com la seva singularitat correspon a un eclecticisme, en què la recurrent tendència de les esglésies cristianes a segmentar-se s'ha vist repertorialment enriquida per la mitificació vulgar del saber científic i la digestió per part dels occidentals d'elements de pensament i fórmules de culte adoptats dels bramans o del lamaisme. Aquests moviments han suposat una oferta nova en el mercat—ja hipermercat—de sentits de la vida que ha acabat esdevenint la societat urbana contemporània, per més que s'hagin d'enfrontar en la seva expansió amb la desconfiança, si no amb l'hostilitat activa, dels grans productors i distribuïdors de significat que fins fa ben poc havien controlat, quasi en termes de monopoli, el comerç mundial de béns espirituals.

2. El retorn al paradís perdut

Tots aquests moviments religiosos tenen en comú una mateixa preocupació per assolir el lloc on construir una comunitat feliç; ens la trobem en tots els moviments profètics i apocalíptics que resulten de la incorporació als imaginaris de les societats premodernes de la idea de temps lineal, d'esperança quiliasta i de redempció col·lectiva de les malaurances terrenes.

L'expectació d'un temps i un espai sense mal no la trobem a penes en les societats orientals, dominades pel pessimisme propi de les concepcions circulars del temps, amb l'excepció dels corrents derivats de la creença en Metteyya o Maitreya, el buda futur. En canvi, el que Mark Horkheimer anomenava "somni d'ordre de vida veritable i just" és previsible en societats que han rebut préstecs de les religions de salvació i que molt sovint ja estaven en possessió de mites d'un moment fundador perfecte: paradisos terrenals, arcàdies, edats d'or, estats de natura, etcètera. De fet, tot moviment mil·lenarista opera una mena d'inversió dels termes propis de la lògica mítica. Si aquesta situa el moment i el lloc de plenitud al principi dels temps, en una mena *in illo tempore*, els moviments apocalíptics instal·len la societat idíl·lica, amb freqüència sota la forma de *teonomia* o manifestació terrenal del regne de Déu, com la conseqüència d'un procés teleològic, la inspiració del qual sol ser la concepció de superació escatològica de la història que les religions monoteistes van adoptar del judaisme i aquest, per via de l'essència, de les religions irànies anteriors a la reforma zoroastriana.

Parlem, doncs, de la *utopia*, terme del qual l'etimologia remet a dos significats distints però compatibles: l'*outopia* o *lloc d'enlloc*, emparentada amb la *ucronia* o *país de mai per mai*, i l'*eutopia* o *lloc de la felicitat*. En tots dos casos, l'oposició s'estableix amb la *topia*, és a dir, *el lloc on s'és*, com a imatge de l'estat de coses imperant. La lògica utòpica és, així doncs, una lògica espacial, en què

el tema central és sempre el de les condicions sociomorals de l'indret existent, en contrast amb les condicions sociomorals de l'indret que hauria o podria existir com a conseqüència d'una acció humana, que coincidiria o no amb la voluntat dels déus. La fita és assolir una comunitat en què els seus membres viuen en harmonia amb si mateixos, amb els altres i amb el seu ambient natural. Les necessitats humanes resten cobertes, no es coneix la guerra ni el conflicte, el lleure és fecund, les persones poden realitzar-se per mitjà de la feina, regna la igualtat o una jerarquia justa i racional, i l'autoritat és inexistent o naturalment legitimada. La relació entre el present, que s'abomina, i la utopia que es deleja és idèntica a la que es planteja entre un malson i la felicitat plena, entre l'infern i el cel.

En tots els casos l'abolició del mal i la renovació absoluta de la societat es planteja en termes de la instauració d'un règim social en el qual restaran superades la insubmissió, la injustícia i la mort i en què els afers humans seran administrats seguint designis divins, sobrenaturals o si més no d'una manera o una altra transcendents. Aquest temps i aquest espai venturosos, però, *no són aquí, no són ara*. L'horitzó de la benaurança definitiva pot ser o bé llunyà o bé futur, i constitueix per tant objecte d'un projecte, d'una manera de planejar l'avenir o d'una esperança irracional, però també d'un viatge, una peregrinació en la geografia on s'expressaria la tensió amb el temps i l'espai viscuts que experimenten els qui anhelan una societat modèlica, a les antípodes de les imperfeccions actuals.

Per això la voluntat d'accedir a aquesta terra i a aquest temps profetitzats, dels quals la maldat haurà quedat abolida i en què es viurà una pau i una justícia sense màcula, pot traduir-se en diferents actituds. Aquells als quals el present agreuja poden rebel·lar-se contra les seves condicions de vida presents i reclamar la instauració *ara i aquí* del paradís, és a dir, poden "prendre per assalt els cels", com proclamaven els *ranters* de l'exèrcit de Cromwell i, molt després, els llibertaris espanyols del segle xx. Entre els que estan disposats a construir el cel a la terra trobaríem els que s'aparten del món corrupte i s'aïllen o s'exilien per crear una comunitat feliç però per força tancada: la *holy commonwealth* dels pelegrins puritans del Myflowers, les reduccions jesuïtes del Paraguai, la New Armony d'Owen, etcètera. Tanmateix hi ha aquells altres que opten per tractar de transformar traumàticament les condicions del present per obrir pas per la força a la pau i la justícia profetitzades: els anabaptistes de Müntzer, els indis que van seguir Sitting Bull o Jerónimo, les tribus sudaneses que van obeir la crida del mahdí i tants i tants moviments mil·lenaristes arreu del món al llarg de diversos segles... En altres casos les víctimes de la injustícia o de la desestructuració social poden esperar impacients però passives el retorn promès dels

déus o dels herois, a la manera dels cultes *càrrec* melanesis o dels nostres adventistes del Setè Dia, que esperen la Segona Arribada i amb aquesta, com el parenostre demana, que “vingui a nosaltres el seu regne”. Finalment, la utopia pot ser un lloc real, que *ja existeix* però en un altre lloc, cosa que obliga a fer un viatge, un èxode que pot ser sovint de retorn o que pot anar més enllà de la mort: la Terra sense Mal dels tupí-guaraní, la Nova Atlàntida de Francis Bacon, l'Eldorado dels conquistadors, la terra de Canaan dels jueus, l'Abissínia dels ras-tafaris, el regne celestial dels testimonis de Jehovà, la nau espacial que segueix el cometa Hale-Bopp pels seguidors de La Porta del Cel que es van suïcidar el març del 1997 a Califòrnia, etcètera.

En tots els casos els projectes d'una societat dels purs i justos, fins i tot aquells que prenen la forma de revolució apocalíptica, no s'aixequen contra l'ordre establert, sinó contra el *desordre establert*. Els somnis de canvi radical de la societat i de construcció d'un món nou no són una resposta davant una estructura social o política viscuda com a injusta, sinó contra una desestructuració generalitzada que fa impossible ja no sols l'equitat o el benestar sinó fins i tot l'organització significativa de l'experiència humana. Les grans visions profètiques que anuncien i conviden a obtenir per la lluita, per l'*expectància* o pel viatge el temps-espai de la felicitat humana coincideixen en el fet de ser reaccions contra allò que és viscut com un caos absolut, com la dissolució de les formes de vertebració que havien fet possible tant la vida social com l'experiència intel·lectual i sensitiva dels mateixos individus. La utopia és el resultat de la nostàlgia d'una edat d'or en què la societat havia viscut la seva pròpia integritat com a organisme equilibrat i estable. Tota utopia projecta, a la manera d'un adanisme de múltiples formes, en el futur o en un altre lloc, l'ombra d'un *paradís perdut*, no gaire diferent d'aquell que Milton, tan proper als mil·lenaristes *seekers* de l'Anglaterra del segle XVII, plorava amb enyor. El temps privilegiat de la utopia se situa, al contrari del pensament mític, no al passat sinó a l'avenir. Això és vigent fins i tot en el cas dels utopismes secularitzats, com el saint-simonià, deutor de la melangia roussoniana per l'estat de natura original.

Podria semblar també el cas del projecte comunista, si no fos perquè, deixant de banda l'al·lusió al “regne de llibertat” a *El capital*, entès com un retorn al comunisme arcaic que van conèixer les societats primitives, no seria del tot fidel al pensament de Marx reconèixer en ell un escorament pròpiament utòpic. Com és sabut, la crítica d'Engels al socialisme utòpic de Fourier i Saint-Simon va ser frontal, en la mesura que la concepció mil·lenarista de la història, com a trenca-ment melodramàtic i brusc amb el passat, és incompatible amb la idea de la història com un procés dinàmic de les contradiccions del qual havia de sorgir el canvi revolucionari. De fet sols podem trobar un contingut *utopista* explícit en un

cert marxisme centreeuropeu –Lukàcs, Ernest Bloch, Benjamin–, que traspassa a la doctrina comunista el messianisme històric, materialista i col·lectiu del judaisme i atorga a la classe obrera el paper d'agent redemptor de la humanitat.

Perquè se n'és conscient, de les dificultats que implica l'assoliment d'aquesta *edat d'or* futura, tot allò que s'oposi o s'aparti dels seus principis haurà de resultar mal tolerat. La contradicció entre l'ideal utòpic i la realitat viscuda és tan brutal que sols pot ser resolta amb una actitud autoritària, de la mateixa manera que la crítica de les condicions del moment és tan ferotge que sols pot ser satisfeta per una anihilació que permeti a una nova història veure la llum. La lògica social de la utopia és la d'una societat absolutament estable i immutable, que ha deixat enrere la inestabilitat i la desorientació que solen acompanyar els processos de canvi, com els que viuen totes aquelles societats que s'incorporen a les dinàmiques modernitzadores i d'urbanització. És, doncs, una societat tranquil·la, destinada a esdevenir eterna, temps fora del temps i espai fora de l'espai, si més no aïllat, a la manera de la Ciutat del Sol de Campanella, rodejada de set cercles que garanteixen l'aïllament absolut de la ciutat de promissió, l'illa on s'instaura l'*optimo reipublicae statu* de More o Sanghri-la, la vall perduda a l'Himàlaia on, a la pel·lícula *Horizontes perdidos*, de Frank Capra, una societat perfecta viu l'eterna joventut a estalvi de la resta de la humanitat. El pensament utòpic propugna un "dirigisme absolut, la fe en els reglaments estrictes, les distribucions precises, una mena de legislació geomètrica",² amb vista a la constitució definitiva i irreversible d'un "univers de la seguretat, sense atzar, sense sorpresa i sense risc".³

3. La utopia com a ciutat somniada

Aquest *lloc enlloc* o utopia en què s'escenifica la societat ideal ha estat molt sovint imaginat com una ciutat. Això és inevitable en el cas dels moviments mil·lenaristes d'inspiració judeocristiana, ja que el referent és sempre el de la ciutat com a lloc on es concreten les expectatives d'un procés que orienta la història humana i que conclou en l'adveniment de la Nova Jerusalem, tal com és invocada a l'Apocalipsi de sant Joan. L'objectivació en el sòl de l'imaginari utòpic havia tingut abans, no obstant això, un bon nombre d'altres expressions urbanes. De fet, bé podríem dir que, en gran mesura, les ciutats ja havien estat concebudes sempre a la manera de maquetes en què s'inscrivía la voluntat dels déus. El projecte urbà, des de Babilònia, ha estat el d'un simbolisme positiu d'indrets artificials tancats i exempts, dotats d'una administració i una economia absolutament planificades, fortament territorialitzats i que contenien una població disciplinada que obtenia la felicitat a canvi d'obediència. Plató reproduceix

aquest model de ciutat ideal a *La república*, una obra en què es perfila el programa d'un ordre socioespacial impecable, que contrasta amb la ciutat espontània i naturalista de la qual Atenes era el paradigma.

L'ús des d'Hippodamos i la reconstrucció de Millet el 494 aC de les formalitzacions aritmètiques i de les representacions inspirades en la geometria constaten aquesta voluntat de dissenyar les ciutats sobre la base d'una sistematització que ja és en si mateixa utòpica. Aquesta idea de ciutat altament racionalitzada presenta el seu equilibri i la seva exactitud proporcional com un model a seguir per les relacions societàries reals que hauran de produir-se al seu si, com si la lògica espacial perfecta dels inventors de ciutats hagués de ser no sols un escenari sinó també una pauta de conducta a seguir per la comunitat que haurà d'habitar-la. És cert que des d'aleshores el projecte utòpic apareix com el d'un projecte urbà i arquitectural en aparença no gens magicoreligiós, sinó més aviat racional i pràctic, fonamentat en coneixements geomètrics, matemàtics, tècnics, així com en principis jurídics, polítics i ètics laics, però això no ens ha d'ocultar que s'està en tots els casos al davant d'una teleologia secularitzada.

Les relacions entre utopisme i urbanisme han estat recurrents i s'han explicat cada cop més clarament, ja en la mateixa tradició cristiana. Els monestirs medievals ja eren, d'alguna manera, concrecions que anticipaven la promesa bíblica de la ciutat ideal. Més endavant, la concreció més sòlida de les profecies de Joaquim de Fiore, que van inspirar tants moviments mil·lenaristes medievals tant insurreccionals com pacífics —*wyclifites* anglesos, *fraticcelli* i franciscans espirituals a Itàlia—, és sens dubte la societat urbana ideal concebuda per Francesc d'Eiximenis al segle XIV.⁴ I serà aquest el model que tant haurà d'influir en el descobriment i la colonització d'Amèrica, en molts sentits un projecte de creació d'un autèntic Nou Món, el tercer regne joaquimita, un paradís on redimir els fracassos i les misèries de les societats europees de l'època. Durant el Renaixement, a partir d'Alberti, Filarete o Francesco di Giorgio, el pensament utòpic no dissimula la seva vocació urbanística i ho fa recuperant l'esperit de *La república* de Plató —paradoxalment una obra escassament urbana en realitat—⁵ i cercant formalitzacions en forma de *noves ciutats* o *ciutats ideals*.⁶ És el cas de la *Civita Solis* de Campanella i en general de tots els projectes urbanístics en què la morfologia utòpica de la ciutat imaginada, feta de cercles i polígons perfectes, de volums simètrics i de repeticions, pretén inspirar idèntica regularitat en les relacions polítiques i socials consuetudinàries. L'ortogonització de l'espai es converteix en ortogonització de la societat que fa ús d'aquesta. A la utopia catòlica de Campanella hi seguirà una ciutat ideal protestant: la Cristianòpolis del pietista Johann Valentin Andreae, al segle XVII. Tant l'utopisme il·lustrat del XVIII, a la manera de Morelly i Babeuf, com el socialisme utòpic del XIX —Owen,

Fourier, Cabet, Saint-Simon— tornen a insistir al voltant de la mateixa idea de forma urbana perfecta, el falansteri, entès com a comunitat social i espai social idíl·lics, que, com és sabut, inspirarà projectes urbanístics com el d'Ildefons Cerdà a Barcelona.

El segle xx, el racionalisme de la Carta d'Atenes i Le Corbusier i de tot el Moviment Modern en general encarnen i generalitzen aquest mateix tarannà utopista de tot urbanisme, preocupat emfàticament en la dissolució dels esquemes enrevessats de la pràctica urbana i en la disciplina de l'espai. En l'arquitectura del primer terç de segle ens ho trobem en produccions concretes tan emblemàtiques com l'edifici de la Societat de Nacions de Ginebra, de Hannes Meyer i Hans Wittwer (1926-1927); a l'Escola a l'Aire Lliure a Amsterdam, de Johannes Duiker (1930); a la fàbrica Van Nelle de Rotterdam, de Brinkman i Van der Vlugt (1927-1929); al projecte de Teatre Total a Berlín, de Walter Gropius (1927), etcètera. Fins i tot en l'àmbit més domèstic és present a les llars dissenyades per Frank Lloyd Wright, Giuseppe Terragni, Adolf Loos, Mies van der Rohe, J. J. P. Oud, o els ja esmentats Gropius i Le Corbusier. Més enllà, i fins ara mateix, el gros de l'arquitectura i l'urbanisme del segle xx han continuat travessats per un entestament idèntic a exemplificar moralment mitjançant les manipulacions del territori i la forma urbanes, de vegades d'una manera tan explícita i propera com la de Ricard Bofill, que no va dubtar a batejar una de les seves obres més representatives amb noms com Xanadú —el complex construït a Calp el 1964— o Walden 7, a Sant Just Desvern, en al·lusió a la visionària utopia conductista radical descrita per B. K. Skinner en la novel·la *Walden Dos* (1948). Una construcció, aquesta darrera, que en una reputada història de l'arquitectura moderna apareix qualificada precisament com una fotogènica i narcisista “utopia hedonista mediterrània”.⁷ El juny del 1999, a la ja al·ludida entrega del premi de la Reial Acadèmia Britànica d'Arquitectura, Oriol Bohigas va reconèixer que la Barcelona hiperprojectada que van iniciar els governs socialistes a final dels setanta estava moguda per un impuls profètic, bàsicament perquè “tota bona arquitectura no pot ser sinó una profecia en lluita contra l'actualitat” (*El País*, 4 de juliol de 1999).

En realitat, no serien inexactes les intuïcions que han vist en tota utopia un projecte arquitectural i urbanístic, de la mateixa manera que tot projecte arquitectural i urbanístic és, gairebé per definició, utòpic, en la mesura que presumeix un concepte ultraplanificat de l'organització de l'espai social. Construir, edificar, delinear carrers aspira sempre a sotmetre la incertesa de les accions humanes, preveure i exorcitzar els imprevistos caòtics que sempre aguaiten, tenir a ratlla les potències dissolvents, dotar de perfils tot allò que no té forma ni destí. Projectant, l'arquitecte i l'urbanista exerceixen la seva vocació secreta de déus.

Com el lahvè bíblic, no creen mons *ex nihilo*, sinó que apliquen el seu *sefirot* o energia generadora sobre el que hi ha abans de la seva acció taumatúrgica, el *tehom* de la càbala, l'oceà abissal on viu Leviatan.

Perquè és triomf sobre tot desori, la societat utòpica, la ciutat somniada, no pot ser sinó una societat disciplinada i hiperplanificada, a estalvi de qualsevol cosa que pugui semblar-se a la *instintivitat* i de la indeliberació, protegida de la inestabilitat creativa i de qualsevol excepció als mecanismes precisos que la fan possible. La utopia urbanística i arquitectural moderna es presenta com una prospectiva idíl·lica, quan és en realitat un retorn a la no menys mítica comunitat preurbana i premoderna, aquella en què el control social ple era encara possible per la condició simple i transparent que s'imagina presidint les relacions humanes. Com el mateix Walter Gropius explicitava, l'arquitectura i l'urbanisme es conceben com a instruments al servei de la victòria final d'Apol·lo sobre Dionís, és a dir, de la bellesa i de l'orgànic sobre el desmembrament dels vincles socials, sobre "la dissolució general del nexa cultural", que ha fet que l'home modern hagi perdut el seu "sentit de la totalitat".⁸ Això es tradueix en una veritable vocació pacificadora de l'*urbà*, entès com allò que de magmàtic, inorgànic, desregulat es produeix constantment en una ciutat. El pla urbanístic i el projecte arquitectònic somien una ciutat impossible, una ciutat dotada d'esperit, perpètuament exemplar, un anagrama morfogètic que evoluciona sense traumes. L'arquitecte i l'urbanista saben que la informalitat de les pràctiques socials és, per principi, implanificable i improjectable. Són el seu malson. Els planificadors i projectadors es pensen que són ells els que fan la ciutat, i en parlen com a "forma urbana", fent creure que l'*urbà* té forma. S'enganyen, és la ciutat la que pot tenir forma; en canvi, l'*urbà* no té forma, sinó que és una pura formalització ininterrompuda, no finalista i, per tant, mai finalitzada. Contra les agitacions sovint microscòpiques, contra les densitats i les espessors, contra els esdeveniments i els usos, contra les dislocacions generalitzades, contra els espasmes constants, l'enginyer de ciutats aixeca les seves estratègies de domesticació, en el fons ingènuament demiúrgiques: el projecte i el pla. No ens equivocaríem si apreciéssim l'esperit utòpic com a directament associat al costat carcerari de tota urbanística, la seva dimensió de potencialment o fàcticament autoritària.⁹ La fanatització del pla de construcció de la ciutat feliç resulta, doncs, inevitable, en la mesura que la seva vocació projectadora condueix a l'absolut i l'etern i no pot tolerar la presència de la mínima imperfecció que desmentís l'anelhada totalitat veritable. Com Adorno ens recorda, "cap dels conceptes abstractes no s'aproxima més a la utopia realitzada que aquell de la pau eterna".¹⁰

Darrere d'aquesta obsessió utopicourbanística per reduir el perill de qualsevol succés contingent i normalitzar costi el que costi la quotidianitat, és fàcil

reconèixer requeriments del bon manteniment de l'ordre públic. Nicolai Berdiaeff va expressar-ho amb total claredat: "La utopia sempre és totalitària, i el totalitarisme sempre és utòpic."¹¹ La ciutat utòpica és una ciutat basada en el més absolut dels autoritarismes, en què qualsevol dissidència o transgressió impliquen una alteració de l'ordre immutable i perfecte que la caracteritza. Res a veure amb tot allò que justament fa singular la vida contemporània: la inestabilitat, el cosmopolitisme, la barreja, l'omnipresència de l'insòlit. Ben al contrari, al pensament utòpic "hi ha un rebuig a l'ordre heterogeni dels valors: la justícia, la bellesa, l'eficàcia, la pau, la reglamentació, i l'espontaneïtat, la llibertat i la igualtat... es componen harmònicament i es reuneixen. Al fons hi ha un oblit de l'ésser humà amb les seves tensions i les seves incoherències internes".¹² La realització d'aquesta societat hipervirtuosa implicaria una negació de tota incertesa, del risc, de la inexplicabilitat del destí, de la fortuïtat i de tot allò de què es deriva qualsevol idea de llibertat i sinceritat humanes. Vet aquí l'origen d'una tradició antiutòpica de la qual els precedents més clars els podríem trobar en Nietzsche i Dostoievski (*L'idiota*, *Dimonis*), i que trobaria expressions més recents en novel·les com ara *We*, d'Eugenii Zamiatin, o la més coneguda *Un món feliç*, d'Aldous Huxley.

La utopia urbanoarquitectònica neix, tal com Jean-Pierre Vernant ens ha mostrat analitzant els projectes utopistes d'Aristòtil i Plató,¹³ de la necessitat, en un moment donat de l'evolució de les ciutats gregues, de culminar un procés de politització que garantís el control estatal sobre les informalitats, les violències i les extravagàncies que esdevenien en l'espai urbà. Aquest procés va consistir en la imposició de la unanimitat i de la centralització dels discursos i les representacions enfront dels mites, les remors, els proverbis anònims, els refranys, els comptes, totes aquelles paraules i memòries "insignificants" que es resistien a sotmetre's a l'escriptura i que van justificar l'aparició d'una disciplina encarregada de recollir i estudiar totes les absurditats que circulaven pels carrers, de boca en boca, totes les històries impossibles que els vells s'entestaven a explicar als nens: la mitologia. Pugna del monoteisme de la raó per vèncer el politeisme de la imaginació, aquell que Marcel Detienne resumeix en la imatge d'"un nen de cabells canosos en el qual ve a ensorrar-se la ciutat tota, totes les veus confuses en una remor sense edat".¹⁴

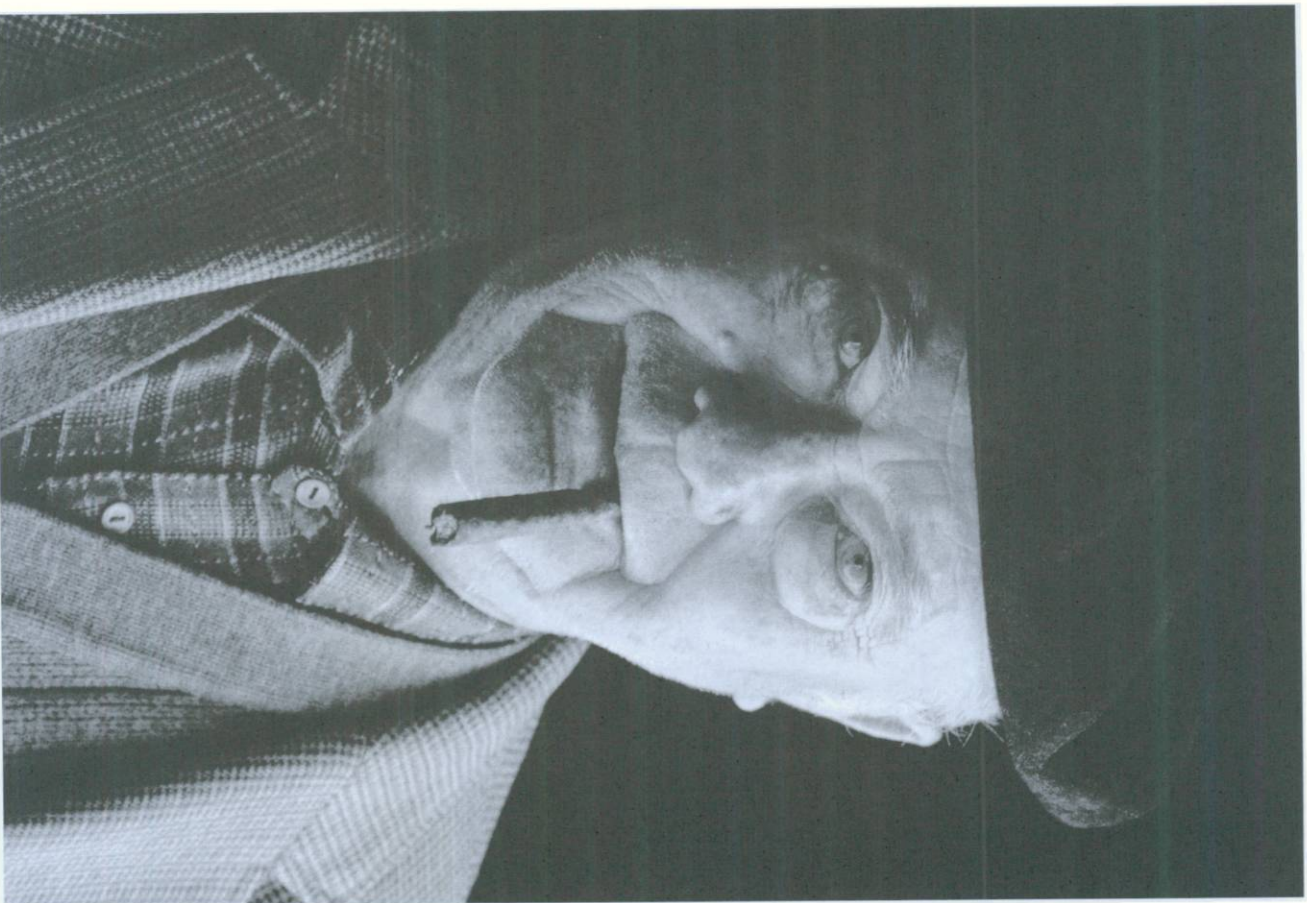
Aquesta imposició de l'abstracte *-polis-* sobre el concret *-urbs-* funciona –Giussepe Zarone ens ho ha fet veure–¹⁵ com un triomf d'Apol·lo sobre Dionís, d'allò previsible sobre allò casual i allò confús. L'enginyeria urbanística i l'arquitectura no han fet des de llavors altra cosa que continuar la seva lluita contra la tendència de tota configuració social urbana al garbuix i l'opacitat, en nom de la bellesa, la utilitat i la justícia absolutes. Aquesta ansietat utòpica amb què tot

ordre polític expressa el seu neguit davant allò que percep com a impenetrabilitat de la vida urbana a la ciutat s'aguditzada amb els processos intensius d'urbanització de grans masses d'immigrants, l'augment del grau d'agitació social, l'aparició dels fenòmens metropolitans. Contradint inútilment la manca de sentit de l'urbs moderna –ahistòrica, subsocial, biòtica–, el somni metafísic i normativitzador d'urbanistes i arquitectes: una ciutat de sobte aclarida, que reproduïx, imposant-la, la pau dels plànols i les maquetes. L'evidència, en canvi, insisteix que l'extrema mobilitat dels elements urbans, l'evanescència de les relacions socials a la ciutat són inassequibles i resulten del tot improyectables. Apoteosi de tot allò que està pròxim al zero o a una multitud delirant, pròxim al no-res, o, el que és quasi igual, al *qualsevol cosa*, a un ara intel·ligible i infinit, a l'aquí sense essència, al paradoxal, a l'indeterminable.

A les antípodes de la ciutat utòpica, aquella altra ciutat mítica on s'expressen les inclinacions humanes a la desobediència: Babel, la ciutat ultraheterogènia, desordenada però immensament creativa, que desobeeix el mandat diví d'eurítmia i estabilitat i encarna un projecte específicament humà de comunitat. Babel –la ciutat que lahvè va ordenar construir a Caïm després de la caiguda– és el contrari negatiu de Jerusalem. Si aquesta és la plasmació urbanística de l'ordre celestial, Babel es funda sobre una blasfema suplantació i exclusió de Déu. Iniciadora d'una nissaga de ciutats maleïdes –Sodoma, Gomorra, Babilònia, Roma–, Babel és l'antiutopia per antonomàsia, el revers en clau humana del projecte sagrat d'espai social. Babel és un espai sense codis ni territoris, escenari d'una hibridació generalitzada i de tota mena d'incongruències. Enfront de la ciutat *politzada* –prístina i esplendorosa, comprensible, tranquil·la, llisa, ordenada, dividida “en comarques fàcils però no per això accessibles”–,¹⁶ la ciutat *socialitzada*, allò que Foucault va anomenar una *heterotopia*, lloc caòtic però autoorganitzat, saturat de signes flotants, il·legible, sobreixent d'una multitud anònima i plural fins a l'infinit, similar a aquell magma que veiem agitar-se, turbulent i espontani, pels carrers del Los Angeles de *Blade Runner*, malson de la *polis*, on l'ordre polític ha dimitit de controlar l'incontrolable: una massa udolant d'estrangers que parlen una llengua impossible.

Notes bibliogràfiques

1. Cf. CARDIN, A. (1995). *Contra el catolicismo*. Barcelona: Muchnik.
2. TROUSSON, R. (1975). *Voyages au Pays de Nulle Part*. Brussel·les: Editions de l'Université de Bruxelles.
3. RACINE, J. B. (1993). *La ville, entre Dieu et les hommes*. París: Presses Bibliques Universitaires, p. 147.
4. CERVERA, L. (1989). *Francisco de Eiximenis y su sociedad urbana ideal*. Madrid: Swan.
5. En efecte, a *La república* Plató pren com a referent exemplar les disseminades aldees de l'Estat espartà. Sobre aquest detall em remeto a MUMFORD, L. (1982). «La utopía, la ciudad y la máquina». A: MANUEL, F. K. (1982). *Utopía y pensamiento utópico*. Madrid: Espasa-Calpe, p. 33-54.
6. Vegeu ROSENAU, H.; HUDNUT, J. (1962). *Utopía y realidad en la ciudad del Renacimiento*. Buenos Aires: Ediciones 3.
7. FRAMPTON, K. (1987). *Historia crítica de la arquitectura moderna*. Barcelona: Gustavo Gili, p. 321.
8. GROPIUS, W. (1968). *Apolo en democracia*. Caracas: Monte Ávila, p. 17.
9. LAPOUGE, G. (1978). *Utopie et civilisations*. Ginebra: Weber.
10. ADORNO, TH. W. (1987). *Minima moralia*. Madrid: Taurus, p. 208.
11. BERDAIEFF, N. (1960). *Reino del espíritu, reino del César*. Madrid: Aguilar, p. 201.
12. REMY, J. (1990). «Urbanisme et utopie», A: *Recherches Sociologiques*. París, 1.
13. VERNANT, J.-P. (1965). *Los orígenes del pensamiento griego*. Buenos Aires: Eudeba, p. 38-65. Sobre la utopía urbana a Plató i a Aristòtil em remeto a MUMFORD, L. (1982). «La utopía, la ciudad y la máquina». A: MANUEL, F. K. (1982). *Utopía y pensamiento utópico*. Madrid: Espasa-Calpe, p. 33-54.
14. DETIENNE, M. (1985). *La invención de la mitología*. Barcelona: Península, p. 128.
15. ZARONE, G. (1993). *Metafísica de la ciudad*. València: Pre-Textos, p. 43.
16. FOUCAULT, M. (1985). *Las palabras y las cosas*. Barcelona: Planeta-Agostini, p. 3.



Antoni Masià i Bonfill (la Massana)



Ordino

La creació literària

- 6 d'octubre a les 20 h.
- Sala d'actes del MI Govern a Prada Casadet.

El text publicat es transcripció directa de la conferència.

Lluís Racionero i Grau



▲ Currículum

Va néixer a la Seu d'Urgell el 1940. Després d'estudiar el batxillerat a La Salle Bonanova a Barcelona, va obtenir una beca American Field Service (1958-1959) i es va graduar a Nicolet, High School, Milwaukee, Wisconsin. Seguidament va cursar estudis universitaris a Barcelona: enginyer industrial el 1965 i llicenciat en ciències econòmiques el 1965.

Professionalment va treballar d'economista a Promoter SA i va exercir de professor de microeconomia a la facultat d'econòmiques i a Esade del 1965 al 1968. Va obtenir una beca Fulbright entre 1968 i 1970 per a estudis de doctorat en urbanisme a la Universitat de Califòrnia, a Berkeley. Christopher Alexander va dirigir la seva tesi sobre *Espais públics urbans*. Va fer cursos amb Spiro Kostoff sobre història de l'art, amb Leo Lowenthal sobre sociologia de la cultura, i amb Carlo Cipolla sobre història econòmica europea. El 1970 obté el títol de màster en urbanisme i avançat a la candidatura de doctor.

Torna a Espanya i exerceix de professor d'urbanisme a l'Escola d'Arquitectura de Barcelona i a la facultat d'econòmiques.

Així mateix va obrir estudi per a treballs de consultoria, entre els quals destaquen els següents treballs: *Las áreas metropolitanas y el desarrollo (III Plan de desarrollo)*, 1971; *Plan de nuevas ciudades en Amazonia, Brasil*, 1972-1973; *Tipología de las comunas de Argel*, 1973; *Estructura espacial del sistema de ciudades español*, 1974; *Área metropolitana de Barcelona*, 1974; *Estrategias de actuación sobre las ciudades medias (IV Plan de desarrollo)*, 1975; *El territorio*

en 1990, 1976; *Urbanización Port Adriano en Calvià, Mallorca*, 1987; *Paseo de Sitges*, 1988; *Parc del Valira a la Seu d'Urgell*, 1989; *Port de la Flama, Ampúries*, 1992; *Peatonalització frente marítimo de Barcelona*, 1993; *Recorridos peatonales para Madrid*, 1994.

Des de l'any 1996 és director del Colegio de España, a París.

L'estiu del 1971 va ser *visiting scholar* en el Congrés de disseny d'Aspen, Colorado. El 1973 va exercir de professor d'urbanisme a la facultat d'econòmiques de la Universitat Autònoma de Madrid. Es va doctorar *cum laude* en economia amb la tesi *Urbanización y desarrollo*.

A partir del 1976 deixa gradualment la consultoria per dedicar-se a escriure articles i llibres.

Llibres: *Ensayos sobre el Apocalipsis*, Kairos, 1973; *Textos de la estética Taoista*, Barral, 1975; *Filosofías del Underground*, Anagrama, 1977; *Sistemas de ciudades y ordenación del territorio*, Alianza, 1978; *Leonardo da Vinci*, Dopesa, 1978; *Cercamón*, premi Prudenci Bertrana de novel·la, 1982; *Del paro al ocio*, premi Anagrama d'assaig, 1983; *El Mediterráneo y los bárbaros del norte*, Plaza i Janés, 1985; *Raimond o el seny fantàstic*, Ed. Laia, 1985; *La forja de l'exili*, Ed. Planeta, 1985; *Els àngels quàntics*, Ed. Laia, 1986; *Microcosmos català*, Ed. Plaza i Janés, 1987; *Art i ciència*, Ed. Laia, 1987; *Espanya en Europa*, Ed. Planeta, 1987; *La Florencia de los Medici*, Ed. Planeta, 1989; *La Atenas de Pericles*, Ed. Planeta, 1992; *Oriente y Occidente*, Anagrama, 1994; *El arte de escribir*, Temas de Hoy, 1995; *La cárcel del amor*, De. Planeta 1996, premi Azorín; *El genio del lugar*, De. Planeta, 1996; *Guia práctica para insatisfechos*, De. Espasa Calpe. 1997; *La sonrisa de la Gioconda*, De. Planeta, 1999, premi Fernando Lara.

Publica articles sobre art, ecologia, contracultura, orientalisme a *Revista de Occidente*, *Triunfo*, *Destino*, *El País*, *Viejo Topo*, *Hipervisión*, *Manas*, *ABC*, *El Periódico*, *El Mundo*, *ECO*.

Ha realitzat curtmétratges en 35 mm, com: *Los simbolistas*; *La fiesta de los locos: una interpretación de H. Bosch*, premi del jurat a Canes, 1979; *La ciudad: Noticiero en catalán nº 21*; *Leonardo y el andrógino*; *Jofre el Pilós*.

Els anys 1993-1994 va ser *by-fellow* del Churchill College, Cambridge, on va residir aquell curs. Des del 1995 és crític d'arquitectura del diari *ABC*.

Aquest darrer mes de setembre del 2000 ha merescut el premi Carlemany per la novel·la *L'últim càtar* i el premi Espasa per *El progreso decadente*.

Moltes gràcies. Efectivament, sembla que el destí em crida per aquestes valls, des d'on jo vaig sortir molt jove, quan vaig anar a estudiar a Barcelona. Ja sabeu que per aquí dalt la gent o bé estudiava a Barcelona o bé a Tolosa, a la banda de França. Abans s'anava a estudiar a la banda de França; després, a la meva època, pel que fos em va tocar anar a estudiar a la banda de Barcelona, i després, és clar, per fer universitat evidentment t'hi havies de quedar.

Tot això suposo que té a veure amb el fet que un vol escriure o arriba a escriure o fa una altra cosa. Si té a veure amb la creació literària, la primera qüestió fonamental és el que se'n diu la vocació. Per mi la vocació és un terme bastant difícil perquè és molt ampli. Què vol dir la vocació? És la inclinació?, és la propensió?, és genètica?, és adquirida?, és a causa de la facilitat? A mi em fa la impressió que si una persona es dedica a escriure és perquè deu intuir que té una facilitat per fer això.

Moltes vegades ve gent jove que em diu: "Jo vull ser escriptor, per què no em llegeix això?" És la pitjor part de l'assumpte, però el fet que una persona s'atansi a un escriptor i li preguntis això, vol dir que té una intuïció; té la intuïció del que a ell li agradaria. És això.

Penso que és perquè hi ha una intuïció d'una certa facilitat, perquè si no es dedicaria a la pintura, als negocis, a mirar d'altres coses que es poden fer. Penso que quan algú té un interès per un ofici, pel que sigui, és perquè deu intuir que hi té una facilitat, que allò li agrada, allò li interessa, i aquesta és la primera condició, necessària però no suficient.

Jo diria que la segona condició, i potser més sorprenent —però això ho pensava el Pla, que era un home amb un gran sentit comú—, és la vitalitat, l'energia. Jo penso que amb vitalitat es pot fer tot, i, per tant, és fonamental tenir vitalitat. És clar, poden dir: bé, aquesta vitalitat, quan s'escriu, sembla contradictòria perquè escriure és seure i estar quiet, meditar i esperar que vingui el que ha de venir, que no saps ben bé com; però l'energia és absolutament necessària.

És a dir, hi ha persones que tenen com un plus de nivell vital, de to vital, com es digui, perquè també són termes ambigus perquè això mesurat en termes quantitatius és difícil; és a dir, com és la vitalitat? Són les calories que es cremen per dia? Hi ha una relació entre el que surt, la intel·ligència o l'energia que s'hi posa (vostès ja m'entenen). En general una vitalitat és absolutament necessària per mantenir una obra, perquè en la qüestió d'escriure la persistència és bàsica.

És clar, un llibre té com a mínim 200 planes buides, i quan comences i poses totes les pàgines juntes en blanc i t'ho mires, és realment bastant impressionant. Si comences, la tercera qüestió és la persistència, la força de dies i dies i dies. Però després hi ha un altre fet curiós, i això està reflectit. Hi havia un recull

d'entrevistes d'escriptors del *Paris Revue*, els millors escriptors del segle xx, i m'hi vaig estar fixant quan preguntaven a Maurice Bousse quant escriu cada dia. Això és molt important. La majoria dels escriptors contesten que fan entre tres i cinc planes al dia i no més, la qual cosa és sorprenent. Jo també ho vaig aprendre quan me'n vaig adonar (no havia llegit aquestes entrevistes). Vaig fer la carrera de ciències i havia treballat en coses d'urbanisme, feia classes a la universitat i finalment a final dels anys setanta, quan vaig poder retirar-me i dedicar-me només a escriure, ja tenia 37 o 38 anys, Me'n vaig anar a viure al camp. Hi vaig viure molt poc, i tenia tot el dia per escriure; sí, el tenia, i aleshores em posava a escriure i els primers temps doncs feia tres pàgines. Cinc pàgines al matí era perfecte; ara puc dinar, faré una migdiada i després a les sis torno a escriure i faré cinc pàgines més.

Bé, a les sis no em sortia absolutament res, i això em va passar diverses vegades, fins que em vaig adonar que sembla que el dia és com un *quantum* d'energia, també de vitalitat, que dóna per fer entre tres i cinc planes: les fas al matí, les pots fer a la tarda o al vespre, però si fas cinc planes al matí és estrany, estranyíssim. Estic parlant de creació. Si és qüestió de copiar coses o és qüestió de repassar, t'hi pots passar les hores que sigui, però allò d'inventar-te una novel·la o un assaig, entre tres i cinc pàgines.

Hi ha qui diu que en fa deu. En Balzac no sé quantes en deuria fer; en Balzac escrivia de nit i prenia cafè constantment. Tenia una vitalitat que era com cinc; podia fer vint o vint-i-cinc pàgines. Però llegint aquestes entrevistes d'escriptors al *Paris Revue*, tots van a parar a tres o cinc pàgines. Això té molt a veure amb la qüestió de la vitalitat, que era el segon aspecte que volia dir.

El tercer aspecte és el de la motivació, és a dir, el fet de convèncer-nos que val la pena posar-s'hi; perquè, és clar, vostès han de comprendre que hi ha hagut escriptors extraordinaris, magnífics, genials absolutament, que després de veure un Tolstoï, un Dostoievski, un Modelev, un Cervantes, un Flaubert, fins i tot un Galdós... Bé: què hem de dir. No se'n pot descriure millor les imatges, ja estan totes, les metàfores ja estan, i un diu: què faig jo escrivint? És absurd.

Llavors l'única idea convincent, l'únic motiu per fer-ho, per posar-s'hi, l'única motivació és pensar: hi ha temes en aquest moment que a l'època de Flaubert, a l'època de Modelev no havien sorgit. La sensibilitat de la gent és diferent, les preocupacions són diferents i, és clar, l'art normalment el que intenta fer és tractar les qüestions fonamentals i les que més preocupen la societat en cada moment del temps; aquestes preocupacions van canviant i això és pràcticament l'únic que motiva i que pot donar una certa originalitat, és a dir, el punt de vista, la sensibilitat i els temes que es tractin quan són temes moderns, contemporanis, de circumstàncies que no existien abans. Encara que la tecnologia ha canviat moltíssim

sim la naturalesa humana, si llegeixen els clàssics grecs i llatins, pràcticament estem allà mateix.

La societat en aquells moments posava l'èmfasi en certes coses i ara les posa en unes altres. És a dir, les passions són les mateixes, la recepció d'aquestes passions o la tolerància o les intoleràncies sobre aquestes passions han variat. Entre el paganisme, el cristianisme o la postmodernitat, però, les passions són les mateixes, perquè el sistema nerviós central, el sistema neuronal humà, és bastant assembletat ara al de fa 2.500 anys. I això llegint els clàssics es veu.

Per això em sembla que les humanitats són tan importants. Em sembla un error, un error considerable, substituir humanitats per tecnologies o assignatures de ciències. Crec que han de ser-hi les dues, naturalment. S'ha d'estudiar ciències però les humanitats són bàsiques, perquè la ciència, la tecnologia, l'enginyeria són mitjans, t'ensenyen a utilitzar mitjans, però les finalitats només les donen les humanitats. I, és clar, donar mitjans sense donar finalitats és precisament la barbàrie; és saber com fer coses però no saber per a què es fan, ni el que es vol ni on es vol anar a parar. És clar, llavors em sembla un error important que es treguin les humanitats del currículum.

Per exemple, a la Gran Bretanya, on per mi tenen el millor sistema educatiu que existeix, encara a les universitats d'Oxford i Cambridge la base és l'estudi de les humanitats, és a dir, llegir els textos llatins i grecs, comentar-los, resumir-los i després contrastar-ho amb els tutors i discutir sobre aquells textos.

Això dona a la gent una escala de valors, un criteri, una capacitat de jutjar, de sospesar, d'equilibrar les coses. Si només ens ensenyen física o química, enginyeria, informàtica i tot això, bé, serem uns mecànics però realment anirem bastant més perduts. Tot això quant a la motivació.

Pel que fa a la creació en si, també ens falta aprofundir-hi científicament. Què vol dir la creació? Què és la invenció i com arriben les idees al cervell? No se sap. Una cosa tan simple com el que ara estic dient, aquestes paraules que representen un concepte, tot això on és? D'on surt? Com va això al cervell? O bé en surt de dins? No sabem com funciona el cervell. Es coneix una mica topogràficament, certes zones del cervell coincideixen amb certes coses. A la gent que ha tingut accidents sembla que els priva d'un cert tipus d'emocions o d'unes altres. És a dir, tenim una geografia en el cervell, però realment no se sap com funciona el mecanisme —entre d'altres coses, perquè hi ha 10.000 milions de neurones, que són les cèl·lules, que estan connectades entre si—; per tant, es tracta d'una complexitat immensa, i això tot just ara es comença a estudiar.

Per tant, no sabem com arriben les idees al cervell. És la famosa història de com el químic Kekulé va arribar a descobrir com era la molècula del benzè i amb això va arribar a crear la química orgànica. Ell hi estava donant voltes, sabia que hi

havia una molècula, és clar; no la podia veure, i volia trobar quina era l'estructura molecular; i bé, normalment en química s'escriu H_2O o SO_4H_2 . Ho escrius així i t'imagines que és una molècula, uns àtoms així, amb una cadena, etcètera. No li quadrava de cap manera, no acabava de trobar l'estructura de la molècula del benzè i es va quedar adormissat; estava davant del foc, en *duerme vela*, i en aquell moment, mig adormit mig despert, va veure la imatge d'una serp que es mossega la cua, una imatge mitològica que es diu *locuroboros*. Va veure això i en aquell moment es va adonar que la fórmula que tenia el benzè la tancava. Llavors tot quadrava, l'estructura era, l'experimentació donava i llavors ell va donar aquesta fórmula hexagonal, els carbonis, el nitrogen i hidrogen, però que en comptes de ser lineal era una molècula que es tancava en si mateixa, un anell. Bé, com li va venir aquesta idea? En *duerme vela*. És a dir, la creativitat és una situació, un esdeveniment que més aviat no es força; és a dir, quan un vol crear, vol tenir una idea, fa força: doncs no, és molt més probable que vingui quan un es deixa anar i queda en aquest *duerme vela*, en aquest entreson, perquè el seu pensament està obert, està fluid, no està obsessionat en res; llavors pot entrar. Perquè això passi, és molt important que un ho hagi treballat molt, és a dir, totes les dades del problema han de ser allà perquè, si no, això que la inspiració ve del cel, doncs no, això és un dels mites. "¿Usted cree en la inspiración?", van dir a Picasso. "Sí, procuro que me llegue trabajando." "Trabajando en este caso" és posar tots els elements del problema que tu no tens resolt i, llavors sí, és quan t'has de deixar adormir.

Personalment, si escrivint novel·les m'encallo ho deixo estar i me'n vaig a dormir, però me'n vaig a dormir pensant en aquell capítol; em falta això, no em quadra allò, hauria de sortir una escena que no surt. Te'n vas a dormir i moltes vegades quan et despertes ho tens clar, o si són problemes matemàtics els penses i després vas a dormir; quan et despertes el primer que et ve és la solució d'allò; és clar, no et ve sola, et ve perquè t'hi has posat.

És com intentar recordar noms. De vegades per recordar un nom que no et surt, te'n vas a dormir i el dia següent et ve el nom; una mica és això. Ara, per què? No ho sabem.

Les idees les produeix el nostre cervell?, o hi ha una ment més ampla i el nostre cervell és merament un receptor? Cal pensar que ara mateix aquí hi ha tota una sèrie d'ones de televisió i de ràdio que ara no se senten ni es veuen. Per què? Perquè no hi ha receptors; en el moment que fem així ja hi són.

¿Llavors el cervell és un receptor d'una ment més àmplia i quan tenim una idea el que estem fent és connectar amb una ment més àmplia i que per tant no és personal, nostra? *Helas!* Per què no?, per què no? Això explicaria, per exemple, *El espíritu de los tiempos*, és a dir, aquestes idees que estan *flotando en el*

ambiente i algú les agafa, que és el primer que les escriu, que les diu, que les explica. No, això ja "*estaba flotando en el ambiente*". Què vol dir això? Bé, sembla que és això, una "*mente suprapersonal que está por ahí*". Què és o qui és? Això tampoc no ho sabem, però és com si els nostres cervells fossin receptors d'això.

Això és una hipòtesi per explicar aquest fet, encara sense explicar, de la creació. Com arriben les idees no ho sabem; el que sí que ja sabem més és la qüestió de l'ofici i la qüestió de la creació literària. L'ofici és el que hom diria l'art d'escriure, i l'art d'escriure és utilitzar conceptes, idees i arguments, és a dir, utilitzar paraules, frases i paràgrafs.

Un concepte és una paraula, una idea per simplificar és una frase i un argument és un paràgraf, i l'important és posar tot això amb claredat i amb bellesa. Una qüestió fonamental de l'estil literari és la claredat, que per mi és la cortesia dels escriptors; a Espanya és virtut; ara més, però hi va haver per mi aquella sinistra anècdota de l'Eugeni d'Ors, que no sé què va dictar a la seva secretària i li va dir: "*¿Está claro?*" I ella li va dir que sí. "*Pues oscurézcalo un poco.*" Això em sembla sinistre, sinistre; això és d'una mediocritat total, és un *per semblar profund ha d'embolicar les coses*. Per tant, la primera condició per mi és la claredat, i la claredat és utilitzar bé l'idioma, utilitzar cada concepte, una paraula, i per a una idea una frase, i per a una sèrie d'idees que és un argument, un paràgraf.

En això que es fa en castellà i en francès dels sinònims no hi he cregut mai. Ho haig de fer perquè no hi ha cap més remei, però no he cregut mai en els sinònims; és a dir, cada paraula és diferent.

Llavors *no es lo mismo oscuro que tenebroso*. És clar, si poses *oscuro* i si dues ratlles més avall has de tornar a posar *oscuro* i poses *tenebroso* o poses *sombrío*, doncs no, perquè *oscuro* és una cosa, *sombrío* n'és una altra i *tenebroso* una altra. I si no, no hi hauria tres paraules sinó solament una. És evident que si existeix una paraula és perquè és diferent perquè, si no, no hi seria. Per què tenim 15.000 paraules i no en tenim 350.000? Doncs per això, per dir les paraules que necessitem.

Per tant els sinònims són una manera de no repetir, però personalment m'estimo més això que fan els anglesos, que si han de posar una paraula i l'han de tornar a posar perquè volen dir el mateix dues ratlles més avall, la tornen a posar.

Això és com una il·lustració del fet aquell que les paraules representen conceptes i per això un llenguatge és una visió del món. Jo diria, per exemple, que la gent que viu aquí, que viu a la muntanya, no pot tenir la mateixa visió del món que la gent que viu a Tossa de Mar; és impossible.

Primer no hi ha les mateixes coses, llavors diuen: *¿Cómo se dice un «moixó» en castellano?* Doncs bé, i *¿cómo se dice «percebe» en Cuenca?* No hi ha perce-

bes en Cuenca, llavors a Conca no han de dir la paraula *percebe*. Ara sí que ho saben perquè ara *estamos en un mundo postmoderno* i amb la televisió, la ràdio, els llibres, tothom sap de tot de tot arreu; però quan es van fer els llenguatges, un senyor de Conca *no había visto en su vida un percebe*. Llavors és lògic, per això, com ho muntaven en llatí. En el llibre del *Lapicius* surt un bolet que es diu moixernó o alguna cosa així; és en francès. En llatí haviem de dir-ho com ho deien a les muntanyes; és a dir, hi ha unes paraules que existeixen perquè es diuen a les muntanyes, perquè hi ha coses que existeixen a la muntanya, i hi ha unes paraules de mar, hi ha unes paraules de desert i hi ha unes paraules d'estepa. L'ambient físic i natural, quan el món estava separat –avui dia ja no, avui dia això que estic dient està canviant; això és el postmodernisme, l'encreuament total–, fins fa cent anys, cada espai, muntanya, mar, etcètera, era una concepció del món. La gent que ha viscut a Andorra els segles xv-xvi tenia una percepció, una concepció, uns moviments, uns recorreguts completament diferents dels de la gent de mar, de la *meseta* i del desert, i per tant tenia un llenguatge. És per això que els llenguatges no són un caprici; no és que a Catalunya es parli català per molestar els castellans o viceversa, com hi ha gent que sembla que ho pensa, sinó que hi ha els llenguatges perquè hi ha els ambients i els estils de vida, i un llenguatge respon a una concepció d'alguna cosa; perquè, és clar, les paraules són l'expressió fonètica de conceptes i un concepte és una visió del món.

Hi ha tribus en què les paraules *temps* o *infinít* no existeixen perquè una paraula representa un concepte, però un concepte ja és una invenció artificial de l'ésser humà. La realitat no té conceptes, la realitat és la realitat, està aquí fora, la realitat està funcionant, és un univers que funciona. Llavors, un personatge que és un ésser humà amb aquest cervell o el que sigui divideix la realitat en conceptes. Això té inconvenients perquè, com deia el Maestro Zen, "*cuando hay otro hay miedo*"; mentre la realitat és tota una no pot haver-hi por, quan un està a la sensació còsmica, a la sensació aquesta d'unitat, no pot haver-hi por de cap manera. La por sempre ve amb la dualitat, la dualitat és "*el sujeto y el objeto*", la dualitat és *jo, que estic observant l'altre*. En el moment que jo penso un concepte i dic una paraula, ja m'he separat de la realitat, ja no sóc un amb la realitat, només quan un no parla i quan un no pensa pot ser la realitat, que és l'experiència mística; els místics ho han dit: "*Me he transformado, me quedé sin saber sabiendo, toda la ciencia trascendiendo*." Bé, aquesta sensació d'unitat és el moment que no hi ha paraules i per tant no hi ha conceptes, perquè el concepte ja divideix. El concepte és com posar un marc a la realitat, és aquest trosset: això és arbre, bé, ja està; i això és taula i això és paper i això és tal. Això és molt útil, això ho ha fet perquè així manipulem la realitat; per manipular la realitat primer l'hem de dividir en conceptes, després combinem aquests conceptes i amb tot això vivim millor.

Però això que operativament és útil i ens permet manipular la realitat és un instrument que no és la realitat i que a més a més ens separa de la realitat.

Bé, això serveix per comentar que un concepte és una descripció nostra de la realitat. Cada idioma té conceptes diferents perquè té paraules diferents; com deia, hi ha idiomes que tenen uns conceptes i idiomes que no els tenen.

Doncs això vol dir que aquella gent veu el món d'una manera diferent, perquè de la realitat no n'han separat aquest tros, hi està integrat. Cada llenguatge representa una manera de veure la realitat.

Jo els volia explicar que dins de la qüestió de la bellesa, parlant de claredat i de bellesa, hi té molt a veure la modulació de la frase, la cadència, les al·literacions, el joc amb síl·labes i consonants. Per exemple, aquella famosa frase de Shakespeare a *Triolo i Grescida* que és de les més boniques al·literacions diu: “*How sweet little moon sleeps on this back.*” Shakespeare és el poeta més gran de tots, està jugant amb les *s*, les *p* i les *b*, i està fent això, l'al·literació, repetir certes consonants amb un cert ritme que dona una eufonia: “*How sweet little moon sleeps on this back.*” Bé, això ho comenta Shirley en una conversa amb Lord Byron i ho explica, i al final Lord Byron li diu: “Bé, no em vingui vostè amb les *s*, les *p* i les *b*” perquè no és tan complicat.

Si un vol dominar l'ofici, l'ofici d'escriure, si trobes un llibre ben escrit, és com si et trobes un rellotge i el desmuntes per mirar les peces i mirar com el rellotger ha posat les peces juntes; és a dir, com l'ha compost, quines són les peces i com s'han ajuntat d'una manera o d'una altra. Potser és més fàcil descompondre un rellotge, perquè físicament es pot fer; un llibre és més difícil perquè ja el tens escrit, llavors ets tu qui ha d'imaginar d'on partia l'autor, quina era la seva idea bàsica, per què ha posat aquesta frase aquí i aquests conceptes aquí; i després, al darrere, fer la reconstrucció de tot això. És l'única manera de llegir els grans autors però intentant penetrar en la manera com aquests van compondre, el que ens trobem com un tot, com una cosa feta, intentar remuntar cap enrere, en el moment que ells ho estaven fent.

Per tant hi ha tots aquests aspectes diguem-ne d'eufonia, de modulació i de cadència que es poden veure bastant bé, i després ja hauríem d'entrar al darrere de les idees.

Sobre això de les idees i de les paraules els voldria llegir d'aquest llibre que jo vaig escriure sobre *El arte de escribir* un parell de coses que els poden ajudar a entendre'l; els ho dic en castellà perquè suposo que tots vostès entenen el castellà, i jo vaig escriure aquest llibre en castellà. “*La idea sólo puede existir en palabra y sólo en una forma de palabras, no se puede decir exactamente la misma cosa de dos modos distintos, si se altera ligeramente la expresión se altera levemente la idea. Cuando un autor corrige y pule su estilo, está corrigiendo la idea*

tambien. Una idea sólo existe cuando se expresa y no antes, se expresa por sí misma, una idea clara se expresa claramente y una idea vaga vagamente. Y Prestein, que de esto sabía bastante, decía: «El estilo no es un adorno como creen algunos, tampoco una cuestión de técnica, es como el color del pintor una cualidad de la visión, el estilo es una cualidad de la visión, la revelación del universo particular que cada uno ve y que no ven los demás. El placer que nos da el artista es revelar un universo más».

Al final en això donaria la raó a Buffon, el naturalista que deia que "el estilo es el hombre", "l'estil c'est l'homme". Doncs sí. També diu Prestein: "Hay que ocuparse sólo de la impresión o de la idea a traducir, los ojos del espíritu se tornan hacia dentro, hay que esforzarse por expresar el modelo interior con la mayor fidelidad posible. Un solo detalle de más para brillar o para no brillar demasiado por afán de chocar o por la infinita voluntad de ser clásico, compromete la experiencia y el descubrimiento. No sobran las fuerzas de sumisión a lo real para pasar de la impresión en apariencia simple del mundo de lo invisible a aquel de lo concreto en el cual lo inefable se resuelve en fórmulas claras". Bé, això aviat està dit, i que difícil que és fer-ho!

I finalment, una opinió de Goethe: "Hablamos demasiado, deberíamos hablar menos y dibujar más. Personalmente preferiría renunciar al habla"; això ho diu aquí l'escriptor. "Y como la naturaleza orgánica comunicar lo que deseo decir en formas, bocetos, aquella higuera, el reptil, el capullo en mi ventana aguardando quedamente su futuro, son portentosas rúbricas, una persona capaz de descifrar su significado pronto sería capaz de prescindir de la palabra y de la escritura, cuantas más vueltas le doy más siento algo fútil, mediocre e incluso destartado en el lenguaje. Por contra la gravedad de la naturaleza y su silencio me sobrecogen, cuando estoy cara a cara con ella, sin distracción", és a dir, el que dèiem abans "entre la realidad y las palabras".

En català, quins models literaris m'han servit? M'han servit en primer lloc els trobadors i em penso que la part preferida i més fresca de la nostra literatura en català són els trobadors. Els trobadors vénen del provençal però el provençal i el català en aquell moment estaven més apropats que ara i s'entén bastant. Però en aquell moment hi havia trobadors catalans i el que està escrit en provençal és pràcticament el català d'aquella època. El dels trobadors, si els heu llegit –i el que coneix el català pot llegir els trobadors en l'original–, és un món meravellós, fins i tot ja d'imatges, evidentment de rimes i de cadència.

Les quatre grans cròniques, el món clàssic i després ja passaria a l'època més recent, amb Verdager, Ruyra i Pla. Després n'hi ha d'altres, això ja depèn de les sensibilitats, hi ha gent a qui li agrada Carner, Carles Riba; jo, personalment, Ruyra, com a estil gruixut i com a estil dens i barroc, i Pla, com un estil subtil que

sembla senzill i no ho és, perquè Pla pot descriure exactament tot el que està veient i, és clar, aquest sí que també demostra que un estil és un punt de vista; un estil és mirar, i això llegint Pla un ho veu molt.

Quant a la meua trajectòria de creació literària, vaig estudiar carreres de ciències; evidentment devia portar una vocació a dintre perquè, si no, no canviés. Quan has fet enginyeria industrial i ciències econòmiques no et poses a escriure així com així.

Quant als idiomes, naturalment a mi al col·legi de batxillerat, i després a la universitat, em van ensenyar sempre en castellà, i vaig començar a escriure articles. M'ho recordaven a les entrevistes: "Vostè va començar a *El Ajo Blanco* quan va començar." Doncs sí. Normalment un comença a fer articles curts, després articles una mica més llargs i després ja a vegades amb uns quants articles que tens et surt una mena d'assaig, després ja escrius un conte o directament una novel·la —diuen que la novel·la, les primeres que fas, són autobiogràfiques—.

La primera novel·la que vaig fer que va ser *Cercamón*. La pensava escriure en castellà i volia escriure novel·la perquè volia passar una sèrie d'idees que com a assaig no es podien dir. No es podien dir perquè hi ha qüestions històriques que... Bé, hi ha una ortodòxia universitària i acadèmica, i, és clar, has de continuar dient el que es diu *ex cathedra*, perquè si no no té credibilitat. Però si un escriu una novel·la pot passar tota una sèrie d'hipòtesis, d'intuïcions, de sensacions i llavors ningú no li ho discuteix perquè una novel·la és una invenció, és una ficció.

Llavors volia escriure una novel·la sobre l'any 1000, en el moment dels trobadors i dels càtars, i la vaig començar a escriure en castellà perquè és com jo escrivia. Em vaig encallar, la vaig deixar dormir un mes o així, la vaig reprendre i em vaig tornar a encallar. A la tercera vaig dir que si posava l'acció a l'any 1000 i a la Seu d'Urgell, a Cuixà, al Pirineu, havia de fer parlar un pastor del Pirineu. A mi un pastor del Pirineu no em sortia en castellà, llavors vaig dir "no, ho he de provar en català". I jo no sabia escriure en català.

Llavors vaig recordar el que em va contestar Montesinos. Montesinos era un exiliat espanyol que vaig conèixer a Berkeley; era professor de literatura, un gran crític literari especialista en Galdós i Lope de Vega. Quan jo estudiava urbanisme anava d'oient a les seves classes de literatura, que feia en espanyol a Berkeley. I un dia li vaig preguntar "*¿Cómo hay que hacer para escribir?*" I em va contestar: "*Hay que escribir como se habla y hay que hablar bien.*"

Bé, vaig agafar això com a lema i vaig dir: molt bé, com que de petit havia parlat en català... De fet fins als cinc anys no sabia el castellà. Vaig néixer a la Seu, vaig estar tots aquests anys a la Seu i, encara que el meu pare era castellà, jo sentia la minyona, la mama, no sé qui, tothom en català. Llavors no vaig saber

el castellà fins als cinc anys, quan al meu pare el van destinar a les Canàries; llavors vaig aprendre el castellà en canari.

Em sembla que tinc una mica d'accent canari en castellà. Llavors havia d'escriure el català tal com el sentia parlar quan era petit. Després em va corregir les faltes d'ortografia i els accents i tot aquest embolic un capellà amic meu; però les paraules, les frases, tot això ho tenia, ho tenia dintre i va sortir. Vaig escriure *Cercamón* en català perquè no la vaig poder escriure en castellà.

Això em demostra claríssimament que un llenguatge és una visió del món, és una visió com a mínim d'un espai. Per a mi va ser claríssima la demostració perquè tot estava a favor que ho fes en castellà i en canvi va sortir en català, i no va sortir pas malament perquè em van donar el premi Prudenci Bertrana. El capellà era bo però jo també vaig posar-hi alguna cosa; fa molt de temps, d'això.

Després de *Cercamón* vaig fer una altra novel·la, *La vida de Ramon Llull*, també en català, i després ja vaig continuar escrivint assaig en castellà. Vaig dir-me: ja que he fet novel·la en català, ara em toca fer novel·la en castellà. Després et vénen les editorials i els editors i també ve la vida i se t'endú de l'Empordà a Madrid. Un també es deixa portar per les circumstàncies, però gràcies a Déu a mi el fet de canviar d'idioma no em suposa cap esforç. Si una cosa em surt en castellà, la faig en castellà; una cosa que em surt millor en català, la faig en català i no hi ha problema. Deu ser això de ser bilingüe, no té més complicació. Si pogués escriure en anglès o en francès, també. Hi ha qui, com Semprún, escriu en castellà i en francès, perquè per a ell el francès ha sigut com per a nosaltres el català i el castellà. Per a Semprún ha sigut el castellà i el francès, o per a José Luis de Vilallonga. Però bé, s'ha de viure molts anys en un país per realment penetrar en la llengua.

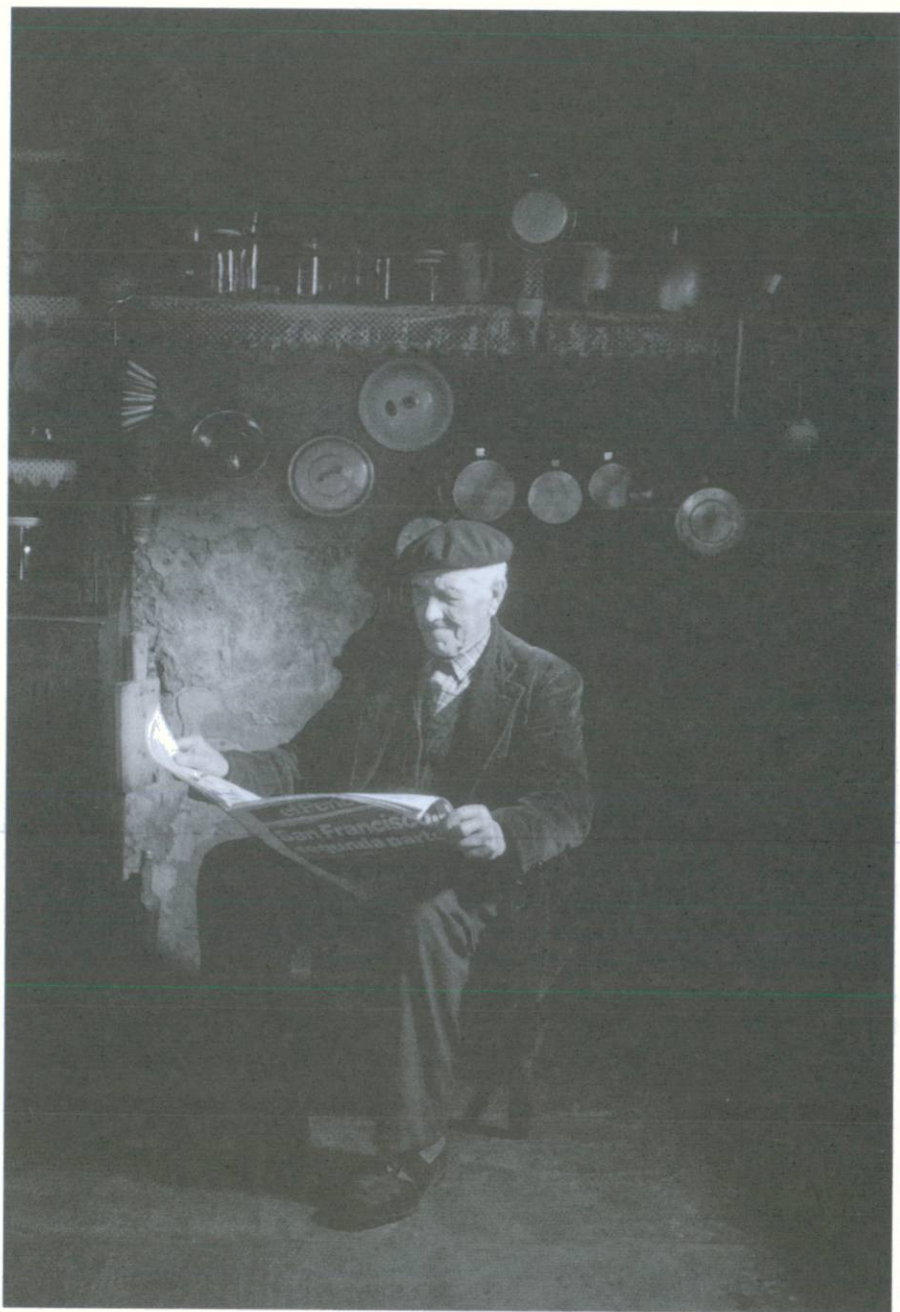
Jo crec que té molta importància el fet d'haver tingut la llengua des de molt petit, de quan comences a enraonar. *Enraonar*, per exemple, és una paraula que per mi és definitiva; en castellà es diu *hablar* i en anglès és *speak*, però *enraonar* és una paraula preciosa, preciosa. Parlar, enraonar és molt important, és una visió del món. És una visió del món tan diferent com dir *te quiero* o dir *t'estimo*; és una altra manera de veure les coses o d'aprendre-les.

Aquestes són les diferències en els llenguatges.

Bé, jo ho deixo aquí. Us agraeixo molt l'atenció i la invitació. Gràcies.

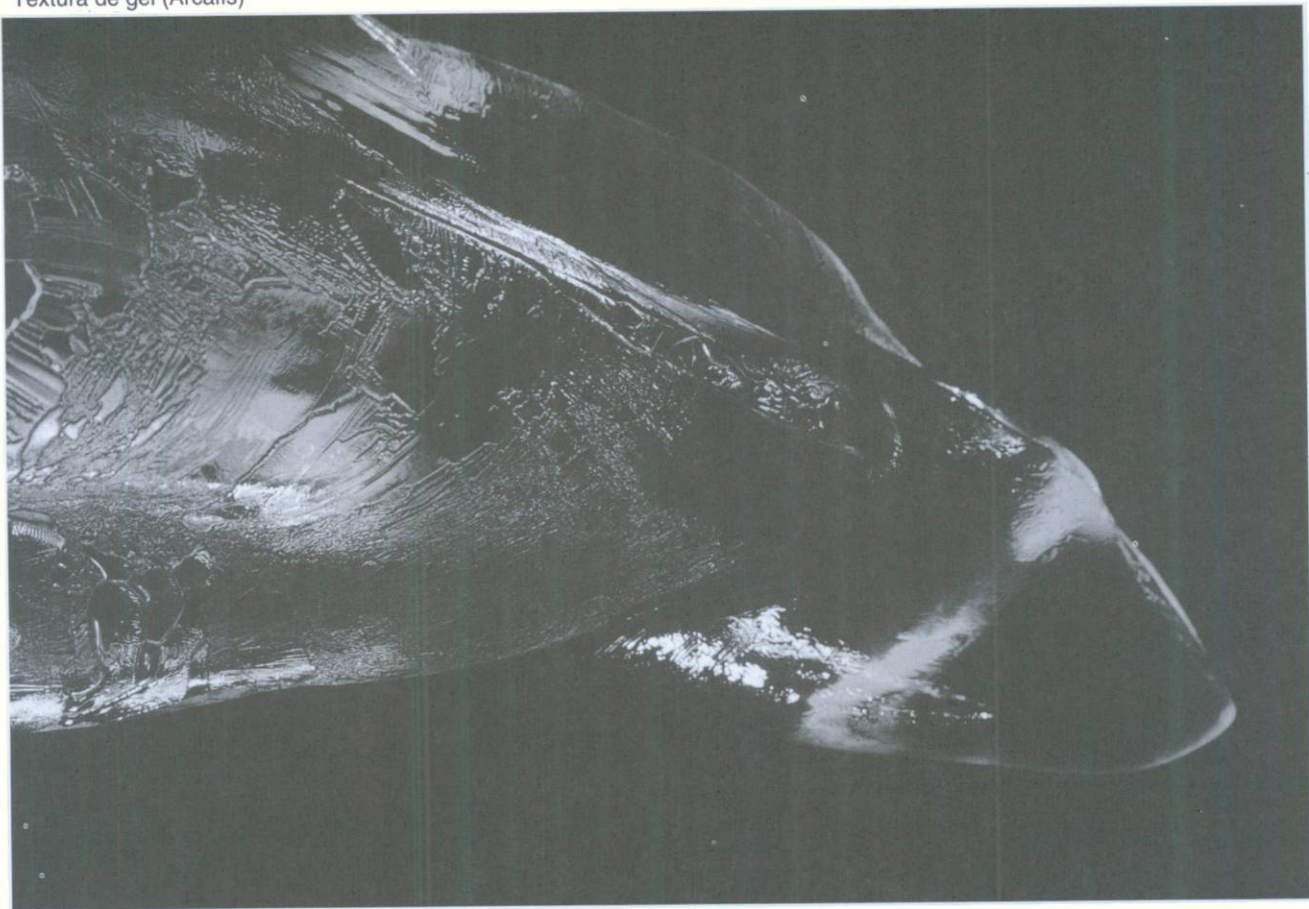


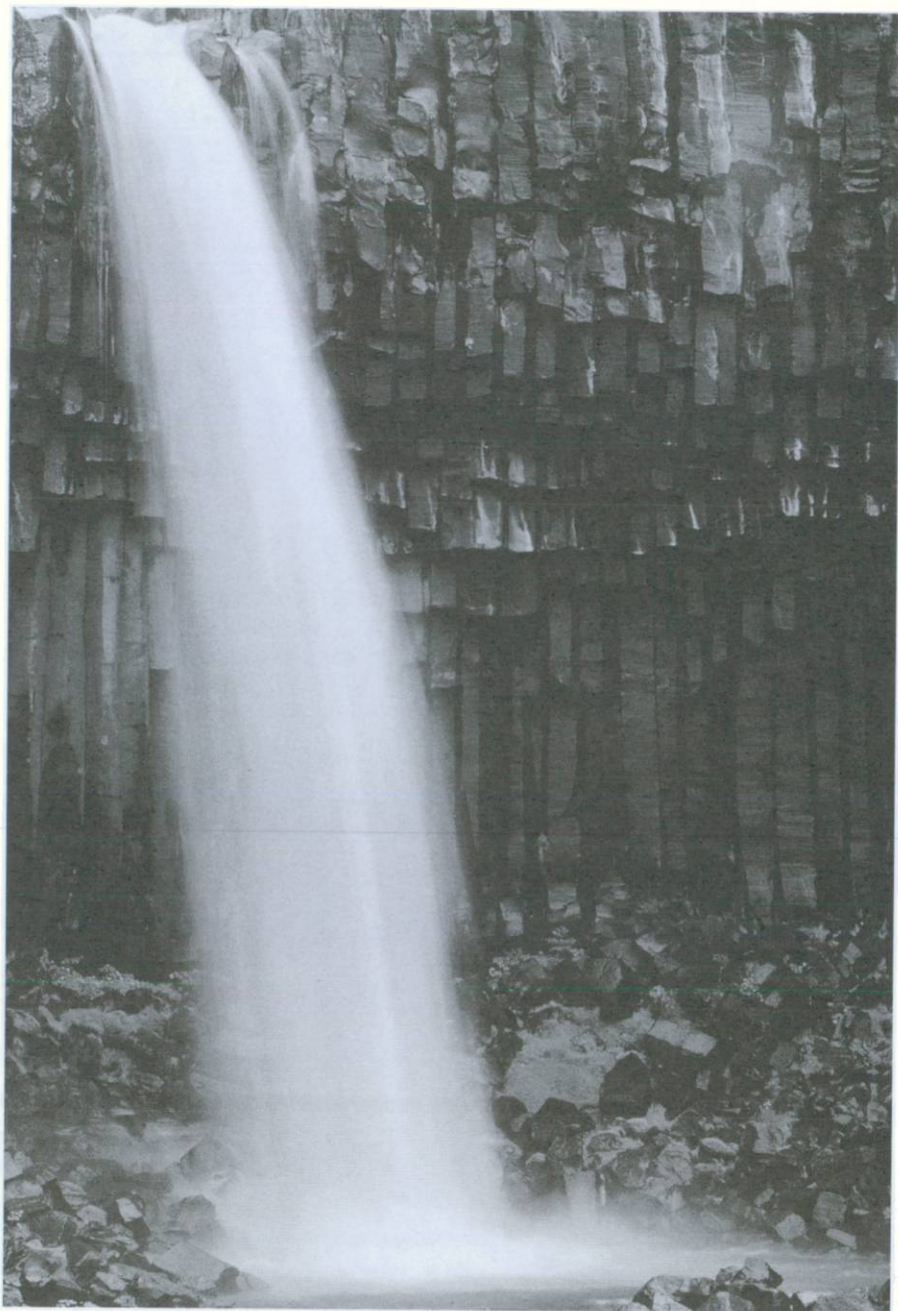
Maria Font i Baró (Sucarana de la Cortinada)



Antoni Tor i Font (Barbet de la Cortinada)

Textura de gel (Araliís)



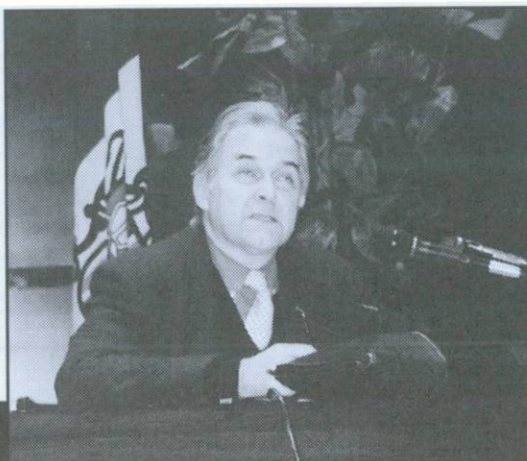


Islàndia

2.000 anys d'art: moments forts i perspectives de debat

- 23 de novembre a les 20 h.
- Sala d'actes del MI Govern a Prada Casadet.

Xavier Barral i Altet



Nota

El text que transcrivim correspon a la conferència pronunciada pel professor Barral a Andorra. Ell ha desitjat mantenir-hi volgutament el to viu que correspon a l'expressió oral, per recordar el debat que va generar, i excloure'n el to més acadèmic d'un text escrit amb referències bibliogràfiques.

▲ Currículum

Nascut a Barcelona el 1947, és catedràtic d'història d'art medieval a la Universitat de Rennes (Bretanya). Antic director general del Museu Nacional d'Art de Catalunya i autor de nombroses obres sobre història de l'art, ha dirigit *Historia del arte en España* (Lunberg) i ara *Art de Catalunya* (L'Isard). És membre de l'Institut d'Estudis Catalans (secció historicoarqueològica), de diverses acadèmies estrangeres i del comitè de redacció d'*Anuario de estudios medievales* (Barcelona). Vicepresident de la Universitat Catalana d'Estiu, ha estat encarregat del projecte museogràfic del Musée d'Histoire de la Ville de Puy et des Pèlerinages (Le Puy-en-Velay, França) i és codirector del Corpus Vitrearum Medi Aevi (recull dels vitralls medievals de Catalunya, projecte de la Unió Acadèmica Internacional). Dirigeix la *Guia del patrimoni monumental i artístic de Catalunya*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana-Pòrtic. 5 volums en curs de publicació (volum 1, gener 2000) i escriu la pàgina setmanal «Quadern d'art» al diari *Avui*.

És autor de nombroses publicacions especialitzades, com: *Prefiguració del Museu Nacional d'Art de Catalunya* (1992), *Tresors artístics catalans* (1994). *Alta Edad Media. De la Antigüedad Tardía al Año Mil.* (1997). Colònia: Taschen Verlag, i *La cathédrale de Puy-en-Velay.* (1999). París-Milà: Éditions du Patrimoine-Seuil, entre d'altres.

Aquesta conferència té un títol que potser sorprendrà. Justament ara, aquí, algú en entrar em preguntava com pot ser que en una hora es pugui parlar de 2.000 anys d'art. Jo li he dit que no solament això, sinó que a més a més sense imatges, la qual cosa encara és més sorprenent en una conferència sobre la història de l'art.

En realitat no es tracta de recórrer 2.000 anys d'art, que seria impossible —seria fins i tot difícil en el marc d'una sèrie de classes, de lliçons—, sinó més aviat de donar algunes reflexions personals i algunes problemàtiques sobre aquest tema. Com veureu, una part important de la conferència se centrarà en algunes de les problemàtiques d'avui i en les que podem pensar que amb vista als propers decenniis seran importants en el món de l'art.

Per tant, ja veieu que fins i tot el títol *2.000 anys d'art* pot sorprendre també perquè evidentment ens hem agafat tot aquest any 2000 amb el tema del 2000. En el món de l'art això implica que nosaltres acceptaríem que des del començament l'art fóra una cosa que més o menys existiria a partir de l'any 1, és a dir, a partir de l'arribada del cristianisme, i que l'art seria un art cristià. Només això, per començar, podria ser considerat per alguns fins i tot insultant; sense anar a aquests extrems, no cal que expliqui la importància —ho diré després— de l'art grec, per exemple, i sobretot, evidentment, molt més enllà de les coves prehistòriques pintades i d'altres monuments d'aquests períodes més antics.

Això és important, i és important de dir-ho al començament perquè en el fons el que diré i el que podem llegir i veure sobre art, com en tots els aspectes de la ciència humana, de l'humanisme, de les ciències humanes i socials, és molt subjectiu. Vull dir que en realitat no hi ha història de l'art sense posicions personals, sense posicions diríem que polítiques, ideològiques, com en totes les ciències humanes, i el que s'escriu sobre art, si hom creu fer-ho de manera neutra, doncs s'equivoca, perquè no existeix la neutralitat davant la interpretació del passat. Cadascun de nosaltres té una ideologia però també té una manera de veure la història, senzillament. En un moment donat, un període de l'art en l'ensenyament és considerat molt important quan abans o després se l'ha considerat tan poc important que fins i tot s'ha destruït sense que ningú no se'n preocupés, fins i tot, realment, s'ha assistit a destruccions de tipus polític o s'ha seguit l'evolució històrica que implica la substitució de monuments per uns altres, i això no només avui sinó en tota la història de l'art.

Estem vivint aquests dies una polèmica molt il·lustradora d'aquestes qüestions a Barcelona, amb el Museu Militar de Montjuïc. El museu del qual ningú no ha parlat durant decenniis i del qual des de fa poc menys de quinze dies es conversa molt. Se'n parla molt perquè senzillament el museu no ha canviat, desgraciadament diria jo, però el que ha passat és que uns periodistes il·lustrats han donat

una publicitat a un problema real, que és que el Museu Militar de Montjuïc no havia evolucionat des del franquisme. Sí, s'havia netejat una mica, però no havia canviat d'ideologia. Parlo en passat perquè més o menys fa dos o tres dies era així. Ara l'ajuntament de Barcelona ha manat tancar la botiga en què es venien records amb simbologia nazi o franquista; això passava encara a Barcelona fa vuit dies.

Aquest fet què vol dir? Vol dir simplement allò que estava explicant, que aquell museu donava una imatge de la història militar que era la seva pròpia, que era la seva en aquell moment. Hi ha d'altres maneres d'explicar la història militar i en aquest cas concret aquest museu no ha seguit l'evolució dels altres museus que després d'un canvi de règim han modificat la manera d'explicar l'art, d'explicar el passat i fins i tot d'explicar el present.

Això és pràcticament una introducció del que he de dir, és a dir, que la Història de l'art neutral sempre, d'una manera o una altra, és una interpretació. Les destruccions de monuments han existit sempre, tots els segles de la història les han vistes, sigui pel fet de guerres, sigui simplement pels canvis d'ideologia, de mentalitat, de prestigi del qui encarrega un monument que vol que el seu sigui més modern, més adequat en el temps, que vol que la seva pròpia posteritat vagi lligada a aquell monument que ell fa fer. Així, per exemple, l'art romànic només s'ha conservat en els llocs en els quals no hi ha hagut els mitjans per fer art gòtic; és un exemple evident i quotidià per a tots nosaltres que em sembla que il·lustra molt bé això. No cal anar a buscar problemes polítics actuals, en el passat en tenim prou exemples.

La catedral de la Seu d'Urgell és romànica perquè la Seu d'Urgell no va tenir en època gòtica els mitjans per fer una nova catedral. La de Barcelona és gòtica perquè allà hi havia la riquesa i els qui podien fer-la amb els mitjans necessaris.

Aquesta dependència de l'economia continua existint. Després, quan parli més concretament dels temps presents, tractaré una mica el problema de la posteritat, és a dir, arquitectura i posteritat; què pensen els polítics, presidents, etcètera de la seva pròpia posteritat traduïda en arquitectura? Això ha existit sempre; els governants, els que han tingut els mitjans econòmics, fins i tot en l'àmbit privat, sempre han utilitzat l'art per a la posteritat, i aquesta utilització ha donat com a resultat la creació d'un cert tipus d'art; és a dir, l'art des del començament podríem dir que sempre ha sigut elitista. No hi ha art i sobretot no hi ha arquitectura sense diners; parlem clar: sense diners no hi ha construcció; per tant aquests mitjans econòmics estan a les mans d'alguns que els tenen i que són els que fan fer un cert tipus d'art, l'art que els agrada.

Tots aquests paràmetres condicionen sempre la nostra visió i com més va més

l'han de condicionar. Deia al començament que el títol de la conferència podria donar la imatge errònia que l'art comença amb el cristianisme, i no voldria que ningú no pogués pensar-ho, perquè sí que hi ha un fet en el cristianisme que porta a un tipus de monument que tindrà una posterioritat insòlita, que és l'església, però aquesta església deriva molt directament de la basílica civil romana i d'altres monuments d'aquell període precedent, com per exemple les sales de recepció dels palaus romans. Però sí que l'església té una posteritat real; però no és aquesta la finalitat de la meua conferència, només vull buscar plantejar una mica algunes d'aquestes problemàtiques globals.

Quan parlem dels punts forts de l'art o de moments particulars en la Història de l'art, ens hem de plantejar la qüestió de què és l'obra mestra, perquè, és clar, avui dia, com en el passat, ens adonem que hi ha unes obres que marquen un moment o que representen alguna cosa, que llueixen més que les altres o que tenen una posterioritat, és a dir, que d'aquella obra n'ha derivat un estil. Què és el que fa que una obra es pugui dir obra mestra? Què és el que fa que nosaltres considerem que una obra té més importància que una altra?

Això és també, com tot el que diré avui, molt subjectiu, perquè òbviament una obra mestra podria ser la que ha tingut més mitjans econòmics per fer-la més gran, millor, més luxosa, amb més innovació, amb l'arquitecte o l'escultor més car, perquè no oblidem que sempre, en tota la Història de l'art, això ha passat així. El millor arquitecte o escultor generalment també és el més car; el que passa és que nosaltres no tenim pel passat els mitjans per saber-ho; els elements d'informació de què disposem avui dia, si es refereixen a l'actualitat o des del Renaixement ençà.

Dels períodes més antics, no en tenim documentació suficient i a vegades s'han construït teories sobre l'anonimat dels artistes romànics, per exemple, o sobre l'originalitat dels artistes de tal moment, quan ja sabem que des dels inicis, en època romana i en època grega, tenim prou inscripcions que ens parlen del prestigi, de la celebritat dels grans artistes.

El gran artista sempre ha sigut evidentment una estrella dins la societat contemporània i això va lligat amb uns mitjans econòmics, amb una posició dins la societat del seu temps, però també amb una tasca de direcció de l'obra de l'art. No ens hem d'equivocar: quan Giotto en època gòtica fa tal o tal conjunt de pintura o d'escultura o fins i tot es preocupa d'algunes obres d'arquitectura, no és que ell mateix pinti, ell és el cap d'un taller, ell és el cap d'un grup. L'art gairebé sempre ha estat obra col·lectiva i això també és una idea que nosaltres hem de portar endavant. Avui en dia, un taller important d'arquitectura internacional és un taller que fins i tot té seus en diverses, no ja ciutats, sinó continents. Un taller d'arquitectura tindrà seus a Barcelona, París, Nova York i alguna ciutat del llunyà est asiàtic.

Això ens dona una idea molt clara de quin paper pot jugar l'arquitecte. Nosaltres, quan veiem una obra d'arquitectura, només veiem el nom d'aquell arquitecte famós, no veiem la realitat del que és el procés de fabricació arquitectònica. Això ha estat sempre així. Hi ha hagut una exposició aquest estiu a Florència sobre Giotto, justament feta amb una sèrie d'obres que mostraven per primera vegada que Giotto va ser molt més que Giotto; Giotto era el seu taller i al seu taller hi havia els millors artistes, d'altres de menys bons, i ell intervé en algunes obres –en unes més i en d'altres menys–. Sortint d'aquella exposició, vaig sentir que algú deia: “Aquesta exposició... és que no val res, si no hi ha giottos, aquí. Ens han enganyat; no hi ha giottos.” I era realment l'exposició més important d'aquests darrers temps sobre Giotto, perquè per primera vegada se'ns explicava clarament que Giotto va ser més que un pintor; era un empresari de pintura, i això ha estat sempre així en la Història de l'art, fins i tot en els períodes dels quals nosaltres tenim menys informació.

Tornem al tema de l'obra mestra, perquè per poder marcar una periodicitat de l'art hem de trobar uns criteris per marcar-la. Penseu que la Història de l'art és una disciplina bastant recent. La Història de l'art és una disciplina que en els casos més antics només es remunta al Renaixement; per als períodes per exemple com la Història de l'art medieval només es remunta al segle passat. Abans dels anys 1830-1840, ningú no sabia distingir una església romànica d'una església gòtica; no és que no ho sabessin, és que tampoc no interessava a ningú de distingir una església romànica d'una de gòtica. És a dir, que és una disciplina relativament jove i dins d'aquesta joventut ha calgut anar trobant uns criteris per perioditzar, per dir que una església és d'aquesta data i que una altra és més antiga, i que aquí canvia un estil i passa de romànic a gòtic, per dir-ho d'alguna manera.

Així doncs, quins poden ser els criteris per a una periodització? I dins d'aquesta periodicitat, quina pot ser la definició de evolució de l'art? Per alguns l'art respon a una evolució formal. Una evolució formal vol dir que les formes es transformen segons el postulat que hom va construir al voltant de l'Escola de Viena el segle passat. L'art tindria una evolució formal, evolució formal lògica podríem dir-ne en els nostres dies. És a dir, que una obra d'art comença amb uns inicis –amb uns inicis que es van formant–, arriba a una etapa de maduresa, de perfecció formal –és el gran moment d'una forma– i després entra en una etapa de decadència per l'excés, pel barroquisme. Aquesta teoria és la que a França, els anys 1930, encara va utilitzar molt brillantment Henri Focillon. Per a d'altres historiadors de l'art, l'evolució de l'art no compta si no és a través de les obres de les persones, és a dir, de qui fa l'obra, de quins són els condicionants socials, econòmics i polítics que fan que aquella obra correspongui a un moment deter-

minat. És a dir, que un cert tipus d'art corresponent a un règim polític, a un moment històric, a una circumstància, a una decadència econòmica o a un moment de brillantor econòmica no donarà en cada cas la mateixa obra d'art; en donarà de tipus diferents. Aquest és un altre criteri de selecció i de classificació.

Però sigui quin sigui el criteri d'evolució de l'art i de construcció d'una cronologia de l'art, el concepte d'obra mestra és molt important, perquè obra mestra tant pot ser-ho una obra molt cèlebre, com el *David* de Miquel Àngel, per exemple, o el *Gernika* de Picasso, però també una obra coneguda per pocs; en ambdós casos, l'obra mestra no jugarà el mateix paper en l'evolució i la periodització de l'autor. Només dient això, fixeu-vos-hi bé, suggeriríem la disparitat de criteris que la selecció genera. Per molts el *Gernika* de Picasso està molt lluny de ser una obra mestra —és un disbarat, fins i tot diria algú—, i l'obra mestra només podria ser aquella de Miquel Àngel.

Aquest és un criteri del segle xx perquè, com diré després, el segle xx ha estat marcat gairebé sempre i sobretot per una problemàtica que encara avui ens impedeix conversar amb tothom, que és l'oposició entre abstracció i figuració. És a dir, que per alguns l'art és figuració i per d'altres és abstracció. Hi ha persones per a qui l'art més perfecte és abstracció i evidentment la figuració és inútil i el més oposat a l'evolució de l'art, mentre que per a qui l'art és figuració, l'abstracció només són gargots.

El problema pot quedar resumit amb la dualitat que acabo de proposar entre el *David* de Miquel Àngel o el *Gernika* de Picasso. Fixeu-vos que si només per això hi ha la dificultat que hi ha per entendre'ns, encara serà més difícil si entrem en terrenys menys tradicionals perquè una obra mestra pot ser una altra cosa. Una obra mestra pot ser una ampolla de Coca-cola, per exemple. Puc aclarir aquest punt de vista dient que si nosaltres, en la societat en la qual vivim, universalment pensada, anem a veure quins són els referents visuals, gràfics, estètics que es poden reconèixer arreu del món, trobarem sempre una ampolla de Coca-cola, també potser una ampolla d'oràngina, o encara més, els ninots del Schulz, és a dir, el Charlie Brown; això pot ser una obra mestra avui dia. En tot cas és sens dubte la més universal.

Una obra mestra pot ser una obra excepcional; però, és clar, per mi serà excepcional i per vosaltres no. Pot ser una obra que estigui a part: que estigui tan, tan a part del corrent d'un moment, que destaquí. Pot ser la que ha generat un moviment a partir d'ella mateixa, però és molt difícil de determinar i de defensar en cada cas perquè és un tema molt subjectiu. Per algú, un moviment vindrà d'una determinada obra, però per algú altre vindrà d'una altra, per tant, ja tornarem a entrar en la subjectivitat. Però sense un criteri per definir l'obra mestra, aquella obra que produeix una admiració general, que té una repercussió i que juga un

paper en l'evolució del segle, almenys d'un segle, entrem en una dificultat molt suplementària per entendre'ns, perquè si tan difícil és posar-nos d'acord sobre qui és l'artista més important d'un moment o dels vint segles de la història de l'art, serà molt més difícil encara posar-nos d'acord a triar una única obra mestra.

Dins d'aquest marc de la definició de les obres mestres, entrem en un altre problema molt important, el de l'art i el nacionalisme. Jo crec que no es pot fer Història de l'art sense prendre consciència clarament de la importància del nacionalisme en la definició de les teories. La Història de l'art, com deia, és una ciència relativament recent, és una ciència que d'altra banda ha pres una considerable força acadèmica, científica, a partir del segle passat, és a dir, a partir del moment en el qual a Europa neixen els nacionalismes. Tothom volia tenir a partir dels anys quaranta del segle passat un art propi, diferent del del veí i si era possible més antic que el del veí. Això va portar senzillament a l'estudi del romànic; per què? Perquè fins a l'art preromànic i romànic la diferència no es produïa. Fins a l'art preromànic i romànic teníem una Europa amb un art relativament unificat, l'art romà, i fins i tot podríem dir de l'Europa carolíngia.

En arribar el romanticisme, Europa sortia del neoclassicisme i les noves nacionalitats buscaven orígens propis per a l'art autòcton.

Fixeu-vos bé en l'arbitrarietat que pot representar el fet d'entrar en una cronologia, en una evolució de l'art amb teories tan radicals. Quan, fa poc, Croàcia va esdevenir independent, el país va tenir un seguit d'urgències, entre les quals inscriure ràpidament l'equip de futbol a la FIFA; això ho fan tots els països que esdevenen independents com a primera urgència. La segona, entrar evidentment a l'ONU, una prioritat que va després de la FIFA en molts casos. És obvi que Croàcia no vol assumir ni un dia més la història comuna de Iugoslàvia que havia tingut fins aleshores, i aquest és un cas molt corrent en les noves nacionalitats, corrent també a Catalunya. Prou polèmica hi ha avui dia amb el tema del decret d'humanitats i amb d'altres imposicions: mentre que uns volen la història unificada d'Espanya, d'altres volen construir i escriure cadascú la seva pròpia història i sobretot no la del veí.

Aquest és un problema molt important per a l'art, perquè a partir del moment en què Croàcia –agafo un exemple prou conegut i que ens permet de no entrar en la nostra problemàtica més directa– vol construir la seva pròpia Història de l'art, que no tenia fa uns mesos, això vol dir que és una construcció intel·lectual; per tant, a partir d'aquest moment rebutjarà un cert tipus de monuments, rebutjarà segons quines influències artístiques, rebutjarà unes cronologies, es muntarà les seves, i, què farà ràpidament? El mateix que feia Josep Puig i Cadafalch amb l'art català; és a dir, Puig i Cadafalch va escriure una Història de l'art català gira-

da d'esquena a la Península Ibèrica i oberta de cara a Europa, a l'Europa meridional principalment. Això era escriure una Història de l'art partint d'uns episodis polítics, d'unes vivències i d'unes conviccions. I ell anava molt lluny en determinar el sentit de les influències, no volia personalment cap mena de relació amb la Península Ibèrica pel que feia a l'art del passat. La primera vegada que va anar a veure les esglésies a Astúries era els anys quaranta, és a dir poc abans de morir. En canvi, havia anat a Moldàvia i a Croàcia i allà on vulgueu, a estudiar les esglésies del nord d'Itàlia i de molts més països.

Croàcia està fent el mateix, com deia. A partir d'ara el seu art ja no és eslau, ja no té res a veure amb l'art de l'antiga Sèrbia. Ells volen el seu art mirant cap a l'Europa carolíngia i així construeixen un art propi de l'alta edat mitjana.

Jo no vull entrar en el fet si tenen raó, si no en tenen, si els arguments científics van o vénen, si hi estem d'acord o no; només voldria il·lustrar la subjectivitat de tot aquest procés. Però podríem dir el mateix de la construcció del procés històric, podríem dir el mateix –ja ho he dit al començament– de totes les altres ciències humanes. Potser cal insistir que no hem de rebutjar la paraula *nacionalisme*, sinó al contrari. Art i nacionalisme és una dualitat històrica. Sense nacionalisme pràcticament no hi ha Història de l'art. Durant molts i molts anys, sobretot al començament del nostre segle, s'han construït una pila de teories sobre l'art, purament i exclusivament derivades del nacionalisme; per exemple totes aquelles polèmiques que hi va haver entre els estudiosos de l'art castellans i els estudiosos de l'art francesos sobre el camí del pelegrinatge a Santiago de Compostel·la. Pels castellans, la catedral de Santiago de Compostel·la, com Lleó i Jaca, era anterior a Tolosa de Llenguadoc i a les gran esglésies franceses. Pels estudiosos de l'art francesos, Emile Mâle, per exemple (el representant dels castellans podria ser Gómez Moreno, noms tots ells molt il·lustres, amb una bibliografia totalment impressionant i respectada per tothom), creia absolutament el contrari, és a dir la precocitat de França amb relació a Espanya, i així s'ha construït una Història de l'art diferent. Si algú ara agafa un manual d'Història de l'art a França, doncs té una cronologia per a Sant Sadurn de Tolosa de la qual deriven les altres esglésies del sud dels Pirineus, i si agafem un manual d'Història de l'art d'Espanya hi trobem el contrari.

Els altres països es van afegir a l'una o l'altra. Els americans, per exemple, es van posar a la banda hispànica. Kingsley Porter i altres americans cèlebres van escriure en defensa de la cronologia hispànica. Això en tots els territoris de frontera ha passat sempre i ha generat polèmiques que han anat molt més enllà de l'estricta terreny de l'art; aquest n'és un bon exemple.

Però entrant una mica més en aquest problema, hi ha un aspecte també que em sembla molt important, i és que trobem unes grans dificultats per definir una obra

d'art que pugui il·lustrar per si mateixa una comunitat, social, històrica o geogràfica, o que representi un país. Per obra d'art ho entenem tot, des de l'ampolla de Coca-cola, si m'ho permeteu, fins a l'obra d'arquitectura més cèlebre i més costosa.

Quina obra d'art il·lustra millor l'art català? Per *il·lustrar l'art català* vull dir que en aquella obra d'art qualsevol persona, arreu del món, diria: aquesta obra d'art és catalana, perquè hi té uns referents que defineixen un país. I si ho voleu, d'una manera que pugui semblar més accessible, bé que no menys difícil, sinó fins i tot més. Quina obra d'art representa millor França? Per alguns serà Versalles, per d'altres Nôtre-Dame de París o Chartres. Ni per trobar una catedral gòtica que representi un poble ens posaríem d'acord.

Si parlem d'una obra d'art que representi bé Espanya –per *Espanya* aquí entenc Castella–, per a alguns serà El Escorial, per d'altres El Valle de los Caídos, per d'altres serà Goya o encara Velázquez. Fixeu-vos-hi: només entre Goya i Velázquez, quin concepte de l'art més diferent! Com pot voler algú una sola resposta a aquesta pregunta si es pot optar per tantes possibilitats? I això es refereix al mateix país. El que passa és que són obres que representen dos contextos diferents. Fixeu-vos que, ja en aquest aspecte, el fet de triar l'obra que representa millor un país voldrà dir en el nostre temps fer-ne punts de llibre, postals, cartells; és a dir, la promoció d'això és la nostra manera avui dia de fer nacionalisme.

A Catalunya estem fent promoció d'un monument romànic que representa l'art romànic de Catalunya als ulls del món sencer, però que hauria fet riure els homes de l'edat mitjana. Estem fent promoció d'un monument absolutament secundari, de poble, de poble de muntanya, lluny dels grans centres de creació artística de l'edat mitjana: el Crist Pantocràtor de Taüll. A qui se li hauria acudit a l'edat mitjana considerar que el Crist de Taüll és l'obra mestra de l'art romànic català? Perdoneu: l'obra mestra de l'art romànic català estaria a la catedral de Barcelona o a la de la Seu d'Urgell, o a la de Vic, o al monestir de Ripoll, però... a Taüll? Bé, avui l'hem considerat l'obra mestra de l'art català medieval, fet que també implica una altra cosa, que és considerar l'art romànic com l'art més important de l'edat mitjana.

Ja veieu la dificultat que hi pot haver a intentar definir una obra mestra del passat que representi alguna cosa concreta. Encara més, doncs, per al present, encara més avui. Com es pot definir avui l'obra d'arquitectura, d'escultura o d'altres formes d'art, que pot representar millor el nostre segle? Perquè es tractaria d'això, d'intentar saber –nosaltres encara som vius– què és el que ens representa millor; almenys de donar el nostre parer, que els altres, els dels segles passats, ja no poden donar. Però difícilment ens posarem d'acord. Si triem una

ampolla de Coca-cola, és clar que per al 90% dels mortals això no és art; però tot s'ha de dir, perquè l'ha dissenyat un dissenyador que ha tingut molt més èxit que aquell que va fer el *Gernika*, perquè el dissenyador ha aconseguit que la seva botella sigui un producte realment universal.

Avui un dels components principals de l'art és la mediatització; avui en dia la promoció i la mediatització són indispensables per a l'art.

Aquesta periodicitat de l'art, aquestes obres mestres, aquests punts clau, no existeixen sense que nosaltres prenguem consciència de la variació del gust, perquè si nosaltres hem de decidir quina obra és la millor o quina és més important, forçosament, si considerem que un moment artístic no té cap mena d'interès no escollirem cap obra d'aquell període; un exemple en el qual penseu tots automàticament quan dic això és el del modernisme: fa no gaire, fa trenta, quaranta anys, es destruïen els monuments modernistes de Catalunya amb una facilitat extraordinària, perquè no interessaven ningú; és més, s'escrivia en els diaris, en les revistes especialitzades —els mateixos arquitectes—, com n'era d'horrorós aquell estil. Potser tenien una mica de raó però ara no ho podem pas dir, perquè avui en dia què visiten els turistes japonesos que van a Barcelona? Ja ho sabeu, la Sagrada Família, el camp del Barça. Ara direm: és clar, hi ha tots aquells muntatges dels *tour-operators* que els porten aquí i allà. D'acord, l'obra mestra es genera per tota una sèrie d'elements al voltant. Al camp del Barça algú es pensa que hom va a veure-hi el museu perquè, diuen, el museu del Barça és el més visitat de Catalunya, després del Dalí (abans era fins i tot el primer, un dels primers d'Espanya després d'El Prado). Bé, no us ho cregueu, jo ho he viscut bastant de prop. Van a veure l'estadi, i de passada entren al museu, perquè han de passar-hi. I aleshores, és clar, com que es comptabilitzen les entrades al museu, doncs resulta que és el museu més visitat; però compte!, van a veure l'estadi, i els vestidors dels jugadors.

D'això en parlaré després, d'aquesta nova diguem-ne *hagiografia*. Aquesta nova manera que tenim al segle xx de fer nous sants que són els jugadors de futbol. Deia, doncs, que és difícil entendre el que és una obra mestra si no ens parem en aquesta qüestió de l'evolució del gust. He agafat l'exemple del modernisme perquè és molt clar. Avui dia adoren aquest estil —més que nosaltres, que ja n'estem una mica *cansats*— els que ens vénen a visitar. De la mateixa manera el nostre gust per l'art romànic és erroni —és a dir, el gust per l'art romànic, tal com nosaltres diríem, *ens agrada*—, és profundament antimediieval. L'art romànic de totes les esglésies que esteu tan acostumats a anar a veure hauria xocat a qualsevol home normal i corrent de l'edat mitjana, perquè ens hem acostumat a veure les esglésies romàniques en blanc i negre, és a dir, unes esglésies sense pintura (cap de vosaltres no voldria tenir la casa d'aquesta manera), amb la

pedra vista i el morter aparent. Per a vosaltres, un pis, una casa, perquè estiguin acabats han de tenir morter, pintura, revestiments... Mentrestant, nosaltres a les esglésies romàniques els ho traiem. I els homes de l'edat mitjana no haurien entès una església romànica com a nosaltres ens agrada; per ells hauria estat inacabada, li hauria faltat encara una capa d'obra.

L'església romànica era una església totalment policromada. L'escultura romànica era totalment pintada, per una evolució del gust. Però, avui, ens agrada nua, despullada, sense pintures ni mobles. Per explicar aquest gust erroni hi ha diverses raons. En una no hi pensem gaire, que és l'èxit extraordinari d'una col·lecció de llibres, la «Zodia», que ha reunit en un gran nombre de volums les esglésies romàniques d'Europa. Primer van començar per França, per cada regió; després hi ha hagut d'altres països; tot a partir dels anys cinquanta. Eren uns llibres que estaven magníficament il·lustrats en heliogravat en blanc i negre el que va començar a donar aquest gust. D'altra banda, després ha vingut contemporàniament tot el fenomen del Concili Vaticà II, tot aquest abandó de la litúrgia, de parafernàlia que hi havia hagut fins aleshores, junt amb la voluntat de despullar l'interior dels edificis religiosos; quant a la litúrgia, per tant, el moviment i el gust corresponien molt bé a les tendències del moment.

S'han anat traient els retaules barrocs de les esglésies. Les esglésies medievals estaven plenes de coses, estaven pintades, però també estaven plenes de coses; però encara ho estaven més a final del segle XVIII, quan s'havien acumulat els altars gòtics i els barrocs i aquells retaules que tapaven els absis, totes aquelles belleses que desgraciadament han desaparegut en molts casos durant el temps en què el gust pel barroc ja no hi era i així s'han anat destruint retaules barrocs amb una gran facilitat.

De la mateixa manera que durant molt de temps els arqueòlegs, els especialistes de prehistòria, per exemple, van destruir tots els nivells d'arqueologia clàssica o medieval i després, quan han arribat l'interès —d'això ja fa decennis— i el coneixement aprofundit de l'art clàssic, de l'arqueologia clàssica, ells han anat destruint arqueologia medieval, perquè, és clar, no hi havia un interès pels nivells més recents. Ara que hi ha un interès per l'arqueologia medieval, ja no es pot fer res pel que estava destruït, però avui encara no es respecten prou els nivells arqueològics dels segles XVII, XVIII i XIX.

Bé, és veritat que fa poc encara es va destruir —fa 25 anys— el mercat central de París, fet per l'arquitecte Baltard, un dels monuments clau de l'arquitectura del ferro a Europa. Allò tenia *tan poca importància* als ulls de molts que es va destruir. S'hi va fer, entre altres coses, el centre Pompidou. Aquella destrucció i la mobilització que va generar, per sort va permetre conservar, quan estava a punt d'anar a terra, el mercat del Born de Barcelona. Però fixeu-vos en la para-

doxa: es va destruir un monument clau i aquesta destrucció va permetre conservar un monument secundari; el mercat del Born de Barcelona és un monument totalment secundari. Per a Barcelona, en canvi, és molt important, perquè és el mercat central, per a Barcelona representa el mateix que representava el de París, però aquell era el monument mare i l'altre és el monument que l'ha seguit. Aquell es va destruir, i gràcies a aquella destrucció també s'ha pogut conservar l'estació de França de Barcelona, d'una arquitectura que no interessava ningú fins fa ben poc.

Si no pensem en qüestions d'aquest tipus no veurem tota la problemàtica, no només de l'evolució del gust, sinó també de les restauracions i de les destruccions. Aquesta és una altra cosa molt important que cal dir quan parlem d'obres mestres, de moments clau. Nosaltres veiem l'art del passat sempre a través dels ulls dels que ens han precedit. L'arquitecte, des de Viollet-le-Duc fins als d'avui, òbviament interpreta els monuments, com l'església de Ripoll de l'arquitecte Rogent —permeteu que digui— i no de l'abat Oliba. L'abat Oliba és del segle XI; de l'església del segle XI de l'abat Oliba en queda tan poc que no sabem si tenia tres o cinc naus; els especialistes, que d'això sí que en són, no sabem encara si l'església de Ripoll de l'abat Oliba (del segle XI), la que després va rebre la façana esculpida, tenia tres o cinc naus. I fixeu-vos bé que l'església de Ripoll serveix de portada de molts llibres que estudien el primer art romànic i l'arquitectura romànica. És una església del segle XIX, és una església reconstruïda per l'arquitecte Rogent; del segle XIX i no de l'XI.

L'arquitecte Rogent no era cap falsari, era un arquitecte molt curós en el que feia i abans de tocar una església es documentava molt, com Viollet-le-Duc. Carcassona és la ciutat gòtica de Carcassona vista per Viollet-le-Duc.

Ens trobem en una situació en què aquesta problemàtica a vegades ens impedeix de veure la veritat dels monuments. L'església de Ripoll refeta per l'arquitecte Rogent ens manifesta que nosaltres veiem l'art romànic a través dels ulls i dels estudis de l'arquitecte Rogent. Aquell és l'art neoromànic que nosaltres considerem art romànic, però no ens adonem que és un art romànic vist pels ulls i la manera de fer d'un arquitecte del segle XIX.

De la mateixa manera, les restauracions d'esglésies romàniques que es fan actualment és l'art romànic vist pels arquitectes i pels que han pres les decisions de restauració del segle XX. D'exemples d'aquests us en podria esmentar molts; per exemple, hi ha un cèlebre escrit francès, que sempre s'utilitza, que diu que les catedrals eren blanques.

No, és que no han sigut mai blanques, les catedrals. El que va passar és que Nôtre-Dame de París va ser una de les primeres que sota Malraux es van netejar, tal com es netejaven les coses els anys seixanta, amb aquella idea que les

catedrals eren blanques perquè les esglésies eren de pedra vista. Es va netejar amb els mètodes més radicals i, òbviament, sota la capa negra de pol·lució va sortir la pedra blanca; però entre les dues hi havia la policromia, com es va demostrar molt bé quan a començament dels anys vuitanta es van descobrir els caps de les estàtues de la galeria dels Reis de Nôtre-Dame, enterrats al moment de la Revolució, és a dir, abans justament que comencessin a enfosquir-se per la pol·lució, per la degradació ambiental, i va sortir tota la policromia. Ara ja no es fa així; ara per restaurar una façana es fa amb prou cura per trobar aquella mica de policromia que permetrà fer-nos una idea del que era el color dels edificis medievals.

A la façana de Nôtre-Dame de Poitiers s'ha fet, després d'una restauració en la qual s'han detectat vestigis de policromia, un projecte molt impactant de projeccions amb raigs làser, nocturns, per restituir d'alguna manera el color de la façana romànica als ulls dels visitants. Tot és molt subjectiu, i a més a més, més que subjectiu, sotmès a una evolució ràpida, molt ràpida. En una mateixa generació l'evolució es produeix. Hem passat que ens agradin els monuments romànics nus a adonar-nos que no eren així; i ara, de mica en mica, potser a pensar que caldria tornar-los a pintar.

No estic dient cap ximpleria. Tots sabeu, perquè ho teniu ben a prop, que a Boí aquest camí s'està prenent, i no només a Boí; a Alemanya ja fa temps que pinten les esglésies romàniques de nou, una altra vegada, i a Boí s'està fent.

Però amb tot això tornem a entrar en el problema del respecte del passat i la consideració del que és una obra mestra. Si Ripoll és l'església de l'arquitecte Rogent –i permetin-me aquesta heretgia monumental, però és així–, aleshores on ha d'anar Ripoll? A les històries de l'art medieval o a les històries de l'arquitectura del segle XIX? Perquè aquesta és la problemàtica que defenso en proposar que entri de ple en la història de l'arquitectura del segle XIX.

Us esmentaré un debat relativament recent, el de Sant Sadurní de Tolosa. Sant Sadurní de Tolosa va ser molt restaurada per Viollet-le-Duc i d'altres, i concretament ell en va fer la fletxa, aquella torreta amb la punxa qui hi ha sobre el creuer de l'església. I és així tal com la va deixar. Ara, quan ens adonem que es va equivocar, caldria desfer-la? Si ens adonem que Rogent es va equivocar i que ell va fer cinc naus i n'eren tres, què hem de fer? Tirem a terra les cinc naus i en fem tres; així tindrem l'església més medieval que no és ara, perquè ell ho va veure així però s'havia equivocat? Jo veig que són cinc avui dia, la desfai i la faig de tres. Però llavors estic destruint l'obra de Rogent. Puc destruir l'obra de Rogent per trobar l'església medieval, que jo també d'una certa manera m'estic inventant? Ja veieu on se situa el matís.

A Tolosa va passar el següent: científicament i amb els nostres coneixements

d'avui dia, fa un decenni aproximadament, o una mica més, es van adonar que aquella fletxa no era com és ara, que Viollet-le-Duc realment amb tota la seva argumentació s'havia equivocat. La fletxa era d'una altra manera. Llavors es va plantejar el problema: cal desfer-la i fer-la com ara sabem que era a l'edat mitjana? La decisió que es va prendre va ser que sí, que sí que valia la pena de fer-ho així; van ser pocs els erudits que es van aixecar dient: ep!, que estem destruint Viollet-le-Duc. Però això no interessava gaire la gent. El que va succeir és que la gent de Tolosa del Llenguadoc es van alçar contra una iniciativa que els volia transformar l'aspecte que ells estaven acostumats a veure en la seva església.

Quantes vegades s'ha frenat una obra! Fixeu-vos en l'anacronisme que representa en ple final del segle xx reconstruir el Liceu de Barcelona com s'ha fet. El Liceu va ser una polèmica molt maca; desgraciadament es va cremar, però l'incendi sabem que és una de les formes més corrents de regeneració de l'art. Un cop cremat, vam entrar en la polèmica en què entrava qualsevol comunitat, religiosa o laica, de l'edat mitjana o de qualsevol altre moment de la història de l'art: què s'ha de fer? El Liceu és prou important a la ciutat de Barcelona, però avui dia està millor aquí on és o hauria de ser fora de la ciutat? Oi!, és que sempre l'hem vist aquí i el volem aquí; molt bé, es va decidir que seria allà on era. I després es va decidir que havia de ser més gran. Per tant, de fora no podria ser igual, ja que calien més serveis perquè avui dia ja no es fan baixar els telons com abans, amb algú que fa girar una maquineta. Ara hi ha uns altres sistemes. Avui dia gosaria dir que ja no es riu com abans, es fa d'una altra manera. Calen uns lavabos diferents dels d'abans, etc. Una de les raons per a la construcció de la piràmide del Louvre i una de les grans queixes dels visitants del Louvre antic, abans de la refeta, eren els lavabos. Potser s'hi va més correntment que abans, més vegades mentre es visita, però el fet és que abans n'hi havia prou amb els lavabos que hi havia i a partir d'un cert moment van semblar tan allunyats els uns dels altres que allò, en la nostra societat moderna, era impossible de justificar.

En el cas del Liceu ens trobem que a partir d'un sentiment col·lectiu es reconstrueix una sala copiant una obra que al seu moment ja era desfasada, al seu moment ja no era progressista, i ara, en ple final del segle xx, nosaltres prenem la decisió de calcar –i tothom content–, de copiar-ne fins i tot les cadires; tot copiat, tot igual, i com a única novetat formal aparent les pintures de Perejaume en aquells forats de la part superior, els medallons del sostre.

Davant un fet semblant, algú s'ha aturat a pensar què n'opinarà la gent, d'aquí a cent anys, de la nostra creació artística? Hom dirà: qui –nosaltres– ha sigut capaç de què? De copiar, només de fer còpia? El resultat és obra mestra de l'art

o no? No ho sé, el fet és que, si avui haguéssim d'escollir l'obra arquitectònica de Barcelona que ha motivat més socialment, l'única d'altra banda que s'ha pogut pagar (fixeu-vos si ha motivat, no només institucionalment sinó socialment: hi ha molt més abonats al Liceu que no hi havia abans de l'incendi; fins i tot ha obert passions i vocacions per l'òpera!), ha sigut el Liceu, amb una obra absolutament retrògrada; és a dir, refer una cosa del passat mimèticament.

Sobre aquest punt es poden plantejar tots els temes que vulgueu pel que fa al que és una obra mestra. El dia que es reflexiona a Barcelona, a Catalunya, sobre una necessitat òbvia com és que un país que voldria ser independent ha de tenir un teatre nacional –i tant que n'ha de tenir, i una biblioteca nacional, i els arxius nacionals, un museu nacional que per cert encara no té del tot), no es pensa prou que aquell teatre nacional serà la imatge del país. I aleshores, dins d'aquest aspecte més aviat lúdic que tenen a vegades els polítics, volen anar a buscar el nom de l'arquitecte, només el nom. Fixeu-vos que fa unes setmanes s'han inaugurat dos monuments, el Museu de la Ciència de València i l'aeroport de Bilbao; del primer pràcticament tothom només en coneix el nom de l'arquitecte, Calatrava. Magnificar els arquitectes ha portat al fet que el Teatre Nacional de Catalunya es va encarregar sense mesurar ni un sol segon la repercussió que podia tenir el resultat d'aquella obra. És a dir, es va triar Ricard Bofill i no es va dir: "espera, el triarem quan ens hagi ensenyat quina obra ens vol fer, i aleshores, si ens sembla que és la imatge del país, quan haurem vist si es correspon amb la imatge que jo, el president, o qui sigui que hagi de decidir, crec que ha de tenir, doncs endavant." Normalment aquestes grans obres són decisions històriques. Aleshores, què va fer Bofill? Un temple grec, més o menys com la Madeleine, a París. Bé, i ara hem de suportar un temple grec com a imatge de l'actualitat d'una ciutat que és coneguda arreu del món per la seva modernitat arquitectònica i pel disseny.

És important definir què és una obra mestra i que representa un país i un període; perquè, és clar, està representant Catalunya. Ningú no prendrà com a imatge de Catalunya l'Auditori, que és al costat, que és modern i que és tot el que vulgueu, però ningú no ho farà perquè es tracta del Teatre Nacional, la imatge del país. Això és un problema d'imatge, un problema important.

Aquest és un aspecte de la qüestió. N'hi ha molts més. Almenys encara voldria assenyalar, abans de passar al tema de la periodicitat, una altra qüestió. Normalment parlem d'art amb una lleugeresa extraordinària, i limitem l'art pràcticament allà on vivim i les rodalies. Per art entenem l'art europeu, nosaltres. Aleshores això també és un altre problema que al segle que ve no ens admetran. Avui dia una de les preocupacions essencials és l'intercanvi cultural entre continents, entre civilitzacions, i nosaltres continuem enraonant sobre un art que

considerem central en el món, que el màrqueting, el turisme, la nostra manca de viure, ha posicionat en el benestar actual, ha situat l'art de l'Europa occidental en el centre del món.

És molt fort dir-ho així, és a dir, considerar que l'art del Renaixement europeu o que l'art del segle XVIII francès siguin tan centrals en l'univers perquè s'han mediatitzat, o des de l'Edat Mitjana, ja que no ens ho hem inventat ara. A l'edat mitjana si no es mediatitzava un pelegrinatge, és a dir, una relíquia, no vivia una determinada comunitat religiosa; calien pelegrins que donessin diners i objectes d'or. Tenim un exemple molt cèlebre en aquell pelegrí, aquella dona, que anava en pelegrinatge a Santa Fe de Conques, un dels llocs més cèlebres de l'edat mitjana europea. Tothom estava acostumat a portar or, joies, coses a santa Fe de Conques. Així s'enriquia aquell monestir. Aquella dona, ens diu un text contemporani medieval, va deixar a casa les seves joies perquè santa Fe no les hi demanés. Un cop havia marxat de pelegrinatge cap a Conques, santa Fe la para pel camí i la fa tornar a casa seva a buscar aquelles joies que ella havia deixat amagades.

Imagineu-vos el context, el muntatge intel·lectual que això representa. Sense anar tan lluny, això passa avui dia molt clarament i passa, crec, amb una mica de ganes de provocar. Passa sobretot amb el posicionament que nosaltres hem donat a l'art de l'Europa occidental; l'hem fet central nosaltres, i comptem amb la complicitat, per exemple, dels japonesos i d'alguns altres que han acceptat aquest posicionament gairebé megalòman.

Però això ha implicat en alguns casos oblidar l'art d'altres continents, i en d'altres, no tinguem por de dir-ho, destruir l'art d'altres continents. Tenint en compte que ara sovint es planteja el problema de la intercultura, de les relacions –cada dia es plantejarà més–, potser hauríem de revisar les històries de l'art; és a dir, en qualsevol llibre de mil pàgines, en tenim nou-cents cinquanta de dedicades a l'art europeu i cinquanta a l'art de tots els segles de tots els altres continents, i això sense cap mena de vergonya, i a més a més amb la satisfacció íntima que els japonesos ens tradueixen al japonès aquest llibre. És clar, si ells mateixos ens ajuden, nosaltres contents.

I l'art de la Xina? I l'art del sud-est asiàtic? I l'art de l'Amèrica precolombina? I l'art del continent africà? Com pot ser que ens oblidem de les tres quartes parts del món?

Amb això acabo aquestes reflexions, que constitueixen una primera part; perquè la segona, evidentment, és la que es refereix més directament a la periodicitat, i en cinc minuts ho hauré resumit una mica; perquè havent dit tot això, ja no puc proposar una periodicitat, unes obres mestres, uns moments clau de l'art; perquè, és clar, per uns serà Lascaux, les grutes de Lascaux amb les pintures pre-

històriques, un dels moments superiors de l'art, però per uns altres serà Altamira o serà aquell monument que no conservem. La nostra visió de l'art és només depenent del que tenim. I per tant, les obres mestres desaparegudes dels segles antics de les quals no tenim rastre eren també essencials.

Recordo una conversa al voltant dels Jocs Olímpics amb el pintor Antoni Tàpies, que com sabreu tots va fer un projecte polèmic per al Palau Nacional de Montjuïc. Era un mitjà gegant que havia d'anar al mig d'aquella sala oval i que amb gran tristesa per a ell no va poder fer. I un dia, comentant-ho, jo li deia: "No t'amoïnis", perquè aquesta obra que ell havia fet, una maqueta, fotografies, dibuixos i tot, aquesta obra ja és història de l'art. "Tant si la fas com si no, ja serà en els capítols de la història de l'art com cal."

Entrem a vegades en una virtualitat de les coses i en aquest cas sabem que aquesta obra existia, o que hauria hagut d'existir, o que existirà algun dia; en tenim elements, dibuixos, maquetes, etcètera. Però per als períodes més antics això no ho tenim. Ens hem de fiar del que sabem. Per tant, és clar, situar el començament de l'art en un moment en el qual passem sense aturar-nos per la prehistòria pintada, per la Grècia que forma l'art occidental i per la Roma mediterrània, la Roma que ha fet que la noció de Mediterrània existeixi, doncs és una mica ràpid. Aquella nació romana a la qual tornarà sempre l'art des del moment romà. És a dir, l'art occidental després de Roma serà –jo a vegades ho gosaria dir– només un retorn enrere, una mirada enrere; sempre tindrem els paràmetres, almenys comparatius, de l'art clàssic romà, sobretot els de l'antiguitat tardana. És allò que havia escrit Panovski en aquell llibre que es deia *Renaixement i renaixements de l'art occidental*. L'art occidental és un perpetu mirar enrere i un perpetu retorn al món romà. Encara nosaltres anem a missa en esglésies que són idèntiques a les dels primers cristians, amb els matisos que s'hi vulgui afegir: la idea d'una església, d'un edifici basilical amb una o tres naus separat per columnes, amb aquell absis orientat a un punt, al fons; la idea que venia de la sala de reunions romana on l'espai està organitzat en funció d'un personatge que domina l'assemblea. Tot això ha tingut una llarga durada dins del nostre món. D'altres religions han hagut de buscar altres formes arquitectòniques.

El cristianisme l'ha tret del món romà i l'ha feta esdevenir universal. Per sort hi ha hagut durant els últims decennis temptatives per trobar altres formes d'arquitectura religiosa, però és molt difícil, perquè l'arquitecte està condicionat per dues coses. La primera, la utilització litúrgica de l'espai; i la segona, una iconografia que no es pot allunyar gaire del text sagrat. Per tant, tenim uns condicionants que han donat sempre el mateix resultat.

Ja he dit tot el que havia de dir del que em sembla cada vegada més què ha de ser l'art romànic. Com a especialista de l'art romànic, potser és una mica ago-

sarat, però crec que gran part dels nostres coneixements en aquest món de l'art romànic caldrà que algun dia els revisem.

Un d'aquests és per exemple la mitologia que envolta el camí de pelegrinatge a Santiago de Compostel·la. Això és un muntatge modern. El pelegrinatge medieval realment important era el pelegrinatge a Roma —qui podia, anava a Roma—. I en segon lloc —en realitat fins i tot podria ser el primer, però molt més costós—, en nombre de persones, hi havia Jerusalem, allà on hi havia la tomba de Crist, el sepulcre. Roma és la ciutat dels papes; no es pot comparar amb aquest sepulcre hipotètic, i en part potser inventat, de Santiago. El que passa és que per a Santiago tenim una guia, una guia turística medieval que és la que li ha donat celebritat; aquest llibre ens ha permès conèixer tot el que passava amb aquells pelegrins, i tot això li ha donat una celebritat, però una celebritat d'una certa manera confiscada, diríem, marginant el lloc important que és Roma.

I això és el que deia al començament sobre la importància de la interpretació. Si considerem que el pelegrinatge important és a Santiago, veurem l'art romànic d'una manera; si considerem que és a Roma, el veurem d'una altra manera. Cal tenir en compte la manera com els artistes i els mecenes han mirat sempre Roma. He esmentat molt Ripoll, la capçalera de Ripoll que va voler l'abat Oliba; aquesta capçalera, amb set absis rectes tal com són posats, és copiada directament de la capçalera de Sant Pere de Roma. On mirava l'abat Oliba? A Roma, on hi havia el poder, i això no ho podem amagar.

Del gòtic se'n ha dit molt, se'n ha dit molt sobre dues coses errònies. D'una banda, aquella oposició entre l'art romànic, art de monestirs, i l'art gòtic, de catedrals. Això és fals. L'església important a Barcelona en època romànica és la catedral de Barcelona, i la catedral de Chartres en època romànica era molt important. Totes les formes arquitectòniques noves en època romànica neixen en catedrals, no neixen en monestirs. El que ha passat és que els monestirs s'han anat quedant en l'estat en què estaven a l'època romànica i els tenim. Les catedrals romàniques no les tenim; tenim la gòtica en la major part dels casos perquè la riquesa era allà, a la ciutat, i per això en queden, de catedrals gòtiques. Aquesta és una altra deformació de la Història de l'art que ens expliquen els manuals.

La segona és allò que ens han dit —segons Viollet-le-Duc— que la gran novetat gòtica era la volta de creueria. Avui dia sabem que la gran novetat gòtica és la utilització de la llum. És a dir, ens imaginàvem, encara fa deu anys, que la gran novetat gòtica era l'estandardització, la fabricació en sèrie i la industrialització gairebé de la construcció. Avui dia ens hem adonat que això ja existia també en l'època romànica i que potser el més nou de l'època gòtica és la vidriera. El que transforma realment l'edifici és la vidriera, aquesta llum nova, aquestes imatges

noves, aquesta manera de suprimir la paret, totes aquelles parets pintades del romànic han desaparegut. Se suprimeix el mur i hi ha aquesta nova funció de la llum.

Bé, ja veieu que tot això és molt subjectiu. Després, a partir del gòtic, torna el passat: Renaixement, neoclassicisme, potser amb algun moment de bogeria; bogeria que porta a la decadència com pot ser el barroc, amb tants excessos. I més tard, amb un segle XIX tan poc comprès, un segle prodigiosament creatiu que de mica en mica, amb totes les noves tecnologies que arriben, es va començant a millorar. I encara som a temps de protegir les obres del segle XIX —les poques que queden, perquè la major part s'han destruït.

Ja he parlat bastant del segle XX, però sempre cal tornar a aquell punt central del segle XX que és sens dubte la discussió, la lluita, entre figuració i abstracció. I si us faig aquella pregunta que he fet al començament: qui és l'artista més important dels vint segles de la història de l'art? O si parlem del segle XX, qui és el més important? Potser no ens posaríem d'acord, però potser us arribaria a convèncer que és Picasso. Si parlem dels vint segles de l'art, costarà més convèncer-vos que és Picasso; costarà molt més.

Deixem la pregunta oberta però ja us heu adonat que tinc una petita preferència per posar-lo en aquest nivell. Ha cobert el segle d'una manera absolutament insòlita, ha transformat l'art d'una manera poc habitual. Ell mateix ha anat cobrint tot el camí del segle d'una manera excepcional; potser altres artistes ho havien fet en el passat, i ja sé que topo amb els especialistes dels segles XVII i XVIII —els de Velázquez!—. Aquest podria ser un debat molt bonic, i és un debat que interessa, central.

El problema d'avui és: on som? Quins són els reptes del futur del segle en què entrem? Ja he dit al començament que la cultura artística de les darreries del segle XX potser no existiria sense comunicació i mediatització; aquest és el primer punt que em sembla essencial. També és una mica arriscat, però sense aquesta materialització de cara al públic la cultura artística només seria un residu destinat al plaer individual i solitari d'uns quants, poc oberts al món, ens agradi o no. Avui a un director de museu, de gran museu, se li demana que sàpiga generar recursos; no se li demana tant de saber història de l'art, sobretot en un museu americà.

Aquest és un punt que defineix molt bé la nostra orientació actual. Els museus han passat a ser el focus central de l'art d'aquest acabament de segle, per la importància excepcional que ocupen, per l'espai que ocupen en el món de l'art; però, és clar, els museus que deriven del segle XIX, bàsicament, són grans museus polifacètics. Els museus s'han anat transformant, però l'evolució ha portat el museu d'aquests darrers decennis a ser un museu contenidor, és a dir, que

l'arquitectura de museus és sovint més coneguda que el contingut. A veure, qui coneix el nom del director del Louvre? I qui coneix el nom de l'arquitecte del Louvre? De l'arquitecte del Louvre sí, del qui ha fet la piràmide sí. Qui coneix el nom del director del Museu d'Art Contemporani de Barcelona? I qui coneix el nom de l'arquitecte del Museu d'Art Contemporani de Barcelona? El de l'arquitecte, sí. Abans us he esmentat l'exemple del de València, que s'acaba d'inaugurar fa pocs dies; totes les televisions han entrevistat Calatrava, i ningú no s'ha preocupat de qui era el director d'aquest museu.

Hem viscut un canvi, una transformació. S'ha portat el museu cap a aquesta dimensió paral·lela a l'art, de contenidor de l'art, de gran arquitectura. Avui dia un arquitecte no és un gran arquitecte si no ha fet un museu. Diguem-ho d'una altra manera: cap gran arquitecte no suportaria no fer un museu; fa cent anys no hauria suportat no haver fet una església, per dir-ho d'alguna manera, o un mercat durant el segle XIX. Avui és d'una altra manera.

Per tant, ens trobem que el museu es coneix pel nom de l'arquitecte. Tothom sap el nom de l'arquitecte del museu d'Orsay (a París), Gae Aulenti. Qui coneix el nom de qui en va fer les obres d'art, qui les va posar, qui va proposar, qui n'és el director, qui en va ser el director? L'exemple més recent, per mi, en aquesta visió del canvi de segle és el museu Guggenheim de Bilbao. És un exemple extraordinari d'aquest fenomen; el més reeixit, d'altra banda, perquè sabeu que sempre hi ha una forta polèmica i una aspra lluita entre els directors dels museus i els arquitectes, perquè òbviament el director d'un museu vol que es vegin les obres d'art. Ell fa el museu amb una coherència d'obres d'art; ell vol que li facin una paret llarga i gran si ha d'exposar-hi un quadre de deu metres de llargada, i no li serveix de res que allà hi hagi una paret amb porta. Ell vol posar allà perquè allà li va cronològicament bé. I l'arquitecte té un dibuix, un esquema, un monument que és el seu. L'arquitecte sempre té consciència de fer la seva obra arquitectònica. Per això defenso tant els arquitectes del segle XIX que refeien esglésies medievals, perquè estic segur que ells tenien consciència profunda de fer obra arquitectònica en funció del passat i del seu present.

I això és molt important. En el cas del Guggenheim de Bilbao, hom devia pensar: "ja que les coses són així, fem-ho bé i fem-ho a l'engròs"; i això és el que ha passat allà, on almenys l'arquitecte no ha tingut cap límit ni econòmic ni estètic i ha pogut fer aquella obra d'art que ha meravellat el món com a obra d'arquitectura. Ningú no s'ha preocupat en absolut de què hi hauria dintre, però ha estat un èxit mediàtic considerable; ha transformat el turisme i l'economia d'aquella ciutat i d'aquell barri; ha transformat la topografia del barri, com també està transformant el Raval el Museu d'Art Contemporani de l'arquitecte Meier, que en el futur esdevindrà art català, perquè, és clar, aquest problema també hi és. El

museu Meier de Barcelona és art català o art americà? L'arquitecte és americà però ha construït a Barcelona, i la gent del barri, els estudiants d'arquitectura i tothom s'acostumen a viure amb una arquitectura que integren en llur paisatge i en llur formació. Un edifici construït per un arquitecte alemany al segle XVIII a França és considerat francès avui dia. Conseqüentment, això també és un pas més en la problemàtica d'integració de cultures.

Però el museu Guggenheim té molts més aspectes importants. La seva arquitectura, que sens dubte és la de final de segle que més representa el seu temps, ja es fa vella perquè Gehry ja ha proposat un cert nombre d'altres museus i edificis encara més barrocs, encara més increïblement barrocs que el de Bilbao: als Estats Units el projecte de Seattle, el projecte del Guggenheim de Nova York. Ara, un museu que s'ha inaugurat després del museu Guggenheim de Bilbao és la nova Tate de Londres, la nova Tate de Londres, un museu de mínims, és a dir, un d'aquells que agradaven a Mies van der Rohe, per exemple.

Realment estem entrant en una arquitectura minimalista després d'aquell barroquisme extrem. Això voldria dir que potser aquell punt de vista de l'evolució normal de l'art del mínim al màxim i tornar a començar, potser tindria raó que després del barroc i de la deformació de les formes es torna a un cicle nou. Però el museu de Bilbao –també per nosaltres en aquest tipus de discurs que estem avui intentant construir– també té un altre simbolisme. És realment l'èxit, ha reeixit una cosa que és absolutament incoherent, que és que per fer un museu es faci una arquitectura en la qual no es pot penjar res, perquè el museu de Bilbao és una escultura més que una arquitectura –això, sens dubte, és meravellós–, però l'èxit aquí està associat amb la incoherència. Aleshores ens adonem que dintre, és clar, les formes corbes són magnífiques però inútils. Complicat. Després, s'escullen les obres i vénen els problemes per als conservadors.

A part d'una altra complicació que nosaltres a vegades oblidem, que és el problema nacionalista. En aquest cas també és un museu profundament incoherent perquè en el món del País Basc que estem vivint durant tots aquests darrers anys es construeix un dels símbols del País Basc amb una americanització extrema; no només el museu en si mateix, sinó també sobretot la gestió d'aquest museu, una gestió americana amb capitals americans del Guggenheim de Nova York. Això ens portaria més lluny encara, i no és el tema de la conferència d'avui, però és un debat també molt important.

Museus contenidor, museus espectacle, museus i política; és a dir, avui dia, per exemple, a veure qui coneix el president Pompidou al Japó? Si no és pel centre Pompidou... Això ja ho han entès els seus successors. Per això es va afanyar Giscard d'Estaing, i el pobre no hi va poder arribar perquè li va quedar poc temps de vida política quan va fer el museu d'Orsay. I mireu com s'hi va afanyar

Mitterrand. També hi ha una qüestió diria jo de sensibilitat personal i de cultura general. Costa d'imaginar que el president de l'Estat espanyol es posi a donar aquest tipus de prioritat. La té, però per una altra raó; la té en el nacionalisme extrem quan ha donat prioritat a El Prado i al Reina Sofia amb tot tipus de compres i traient a tots els altres museus de l'Estat la possibilitat de fer-ho; la té però d'aquesta altra manera. El tema del nacionalisme és essencial en la història dels museus des del segle XIX fins avui. Potser el del president Aznar és primari, però en tot cas eficaç. El president Mitterrand passarà a la història per les seves obres d'arquitectura cultural –això és molt clar–, i al pobre Chirac ja no li ha quedat res; ha tingut ganes de fer-ho i ho ha vist claríssim, però ja no li queden museus per fer perquè Mitterrand els va fer tots. I a més a més va pensar en aquella cosa tan excepcional que des d'Alexandria no havia existit, que és que un home polític volgués passar a la posteritat fent una biblioteca; això des d'Alexandria no s'havia vist mai i ell ho va fer, i a l'hora de posar el seu nom no el va voler posar al Louvre; el va voler posar a la Biblioteca Nacional de França. Això dona una idea molt clara d'una línia política. El president Chirac, molt ben aconsellat, sap que el museu del segle XXI és el museu de l'art d'Àfrica, d'Oceania, d'altres països i continents. Ell no tenia aquella sensibilitat cap a l'art d'aquestes regions –aquesta és una altra qüestió que segur que hi ha ajudat–, però tampoc no li quedava, ja ho he dit, cap més museu per fer.

Aleshores, això com s'ha traduït a Catalunya? S'ha traduït d'una manera molt curiosa. Fixeu-vos bé que la prioritat del nostre president no ha estat curiosament el Museu Nacional d'Art de Catalunya. És curiós, és com si a França s'hagués fet primer el museu d'art africà i no s'hagués fet el Louvre. Això ha passat, però el nostre president, amb la seva ideologia, ha aportat una cosa que ha quedat. Ell ha fet el Museu d'Història de Catalunya, és a dir, el museu del seu discurs. Ja ens va bé, ell també s'ha manifestat amb la voluntat de passar a la posteritat fent un museu. El que passa és que aquest havia de venir en segona posició. Això ja és una opinió personal, primer era el Museu Nacional d'Art de Catalunya.

Fixeu-vos bé que Pasqual Maragall correspon perfectament a la imatge que ell volia donar de la seva posteritat política. Va escollir el Museu d'Art Contemporani de Barcelona per fer-ho, i corresponent perfectament a la seva personalitat, se'n va anar a veure un dia l'arquitecte Meier a Nova York, i li va dir: "Escolti, faci'm un museu a Barcelona", i no li va dir res més. Així ha sortit el museu, molt bé, molt maco; però, qui penja quadres en un museu on tot és vidriera?

És molt important de veure aquesta problemàtica de final de segle XX entre museus i política. Avui dia un dels fenòmens de final de segle és l'excés d'exposi-

cions, un gran nombre d'exposicions, de gran envergadura, que són sobretot mitjans per generar recursos. Els recursos es generen de moltes maneres; no cal que siguin entrades, es poden generar amb imatges. Per tant, podríem ampliar molt els problemes que aquests museus tindran de cara al futur. Jo en veig un parell o tres de molt importants. El primer, evidentment, l'obertura cap a d'altres formes d'art. A veure, l'ampolla de Coca-cola, per exemple, no ha d'anar a un museu de coca-cola, ha d'anar al Louvre; si voleu, pot semblar exagerat, però si cal accepteu un període intermedi en què vagi al Museu d'Art Contemporani abans d'anar al Museu Nacional d'Art de Catalunya. Enteneu el que vull dir? Acceptem aquest període intermedi o no?

Però d'aquest museu que pugui ajudar a acceptar que una botella de Coca-cola és art, no en tenim encara a Catalunya, de tot aquest món que és tan important avui dia. No entenc que la gent no es planteji que una botella l'ha dissenyada algú i que funciona o no funciona en funció d'una estètica. Aquestes cadires, aquestes parets, tot és disseny. Al segle XIX, en la història de l'art hi havia un capítol que era la història del vestit, que es deia aleshores, de la indumentària. Avui ni això no tenim.

Avui dia el Museu Metropolità de Nova York ja té una secció molt important d'història de la moda, i justament en això els americans s'han avançat als europeus; per aquesta raó els grans modistes francesos i italians han fet les donacions a Nova York, i no a París o a Milà. Això ha passat i està passant aquests últims temps, per això s'ha d'anar molt amb compte també amb el fet que, si arribem tard, les coses se'n van a un altre lloc. Això està passant a Catalunya amb els museus d'art contemporani en relació amb una terra veïna que a vegades és allunyada, que és València. Les coses se'n van i no es queden als museus contemporanis de Barcelona.

Un altre problema que em sembla molt important per al proper segle són els retorns de les obres d'art. Ens trobarem aviat enfront d'una problemàtica extrema de reclamació d'obres d'art. Quan jo dirigia el Museu Nacional d'Art de Catalunya, rebia cada dos per tres una carta d'un poble que em demanava que li tornéssim les pintures romàniques que havien sortit d'aquell poble. Això és un tipus de retorn.

A França s'està resolent amb gairebé cinquanta anys de retard el problema de les confiscacions nazis, però encara ningú no es planteja que Algèria té tot el dret del món de reclamar a França totes les antiguitats romanes que França se'n va endur durant el període colonial. Amb dos exemples n'hi haurà prou perquè entengueu el que vull dir. A Brussel·les hi ha el museu de Tervuren. Jo, que sóc un gran entusiasta i admirador de l'art africà, vaig tan sovint com puc al museu de l'antic Congo Belga (el de Tervuren, que es deia Museu del Congo Belga).

¿Els nous països d'Àfrica no tenen dret a demanar que els tornin aquelles obres que se'ls han endut per fets, diríem en aquest cas, de colonització? Tots sabeu la reclamació de Catalunya pel que fa als arxius de Salamanca.

Tot això és una part ínfima del problema que trobaran els museus enfront de les noves demandes de retorn, que s'hauran d'atendre amb més o menys legitimitat. S'hauran de crear criteris per a aquestes noves etapes; si no, seria el desmantellament dels museus, perquè si tots els països de l'Europa meridional i d'Àfrica, Egipte inclòs, comencem a reclamar les obres que Napoleó se'n va endur...

Però, sense anar tan lluny, em sembla que aquest problema tindrà una repercussió, s'obrirà molt aviat, quan es faci realment efectiu el retorn a Atenes dels marbres del Partenó que ara són al British Museum de Londres. Aquest serà el primer retorn que es farà –segur que es farà–, i segur que es farà molt aviat.

Aleshores, a partir d'aquí, ja veurem què passarà. Jo sempre defenso la justícia amb la qual els americans tenen el claustre de Cuixà, per exemple. És l'Estat francès el culpable d'haver deixat sortir aquelles pedres? Els americans les van comprar legalment i amb tots els permisos; per tant, no es tracta que es pugui començar a reclamar coses adquirides legalment. Una altra cosa és si hi ha acords per a intercanvis; tot això arribarà. Pot ser el problema major de l'art del segle vinent perquè òbviament això va lligat amb un altre problema, el de les fronteres. Avui dia amb la nova Europa no hi ha fronteres, per tant Itàlia podem buidar-la d'art i portar-ho tot a Alemanya, per exemple. Per tant les legislacions estan accelerant el fet de posar-se al dia per poder resoldre aquests problemes. Si els alemanys –dic els alemanys amb referència a l'Europa del nord per entendre'ns més rica i amb menys obres d'art– utilitzen aquests mitjans per saquejar l'Europa del sud, més pobra i amb més obres d'art, ja us en podeu imaginar el resultat. Tot això va molt lligat. Un altre dels grans problemes serà el de l'art i la identitat. Quan jo demano a un artista actual: "Tu fas art català o fas art internacional?", és molt difícil de contestar.

Les relacions de l'art entre Orient i Occident evolucionaran molt amb l'obertura del museu de París; només amb l'obertura de les sales del Louvre consagrades a l'art africà ja hi ha hagut un pas endavant considerable. El dia que s'obri aquest museu central a París hi haurà un canvi considerable.

Queden dues coses de futur. La primera, el problema de la virtualització, que sembla que és un problema essencial. Malraux, els anys seixanta, va crear el que se'n deia el Museu imaginari, és a dir, va inventar-se aquella idea que tothom podia tenir el seu museu amb reproduccions d'obres d'art; però és que ara tothom pot tenir el seu museu virtualment i no solament tenir el seu museu sinó passejar-se pel museu, visitar-lo, crear-se els seus propis circuits. Això implica

una transformació dels museus mateixos, aviat ja no caldrà anar-hi, als museus. Aleshores el mateix museu ha d'anar al davant d'aquest problema i fer el que cal perquè el mateix museu en surti beneficiat. Aquest serà un dels problemes importants, en els quals els nous conservadors han de saber avançar-se a la demanda del públic.

Una altra qüestió important serà definir què cal conservar. Ja ho he dit diverses vegades. Encara no tenim prou consciència que estem destruint quotidianament objectes i coses que vint anys després tindran un valor. Avui dia quan es vol fer una exposició sobre els anys seixanta, sobre el plàstic per exemple, de disseny del plàstic, no se'n troba enlloc. Tothom ha llançat els Tupperware i aquelles coses de plàstic que es van considerar horribles. Els primers televisors, els aspiradors, els electrodomèstics... Això ho llancem quan no funciona, i el museu d'aquí a trenta anys ho buscarà per fer història d'aquestes maquinetes; i del disseny d'aquests objectes qui se'n recorda, perquè algú ho ha dissenyat, algú a vegades cèlebre hi ha intervingut. Això ens passa amb els còmics avui dia. Es comença a fer molt àmpliament la història del còmic, hi ha museus i no es troba material perquè els dibuixos s'han llançat. Podríem esmentar-ne tants exemples! Però cal conservar, i en arquitectura igual. Qualsevol país ric en arquitectura ha de tenir unes prioritats, que sovint vénen més donades per l'economia i pel gust que per la importància dels monuments. És clar, òbviament aquí també tenim un problema del segle que ve: què cal conservar? Fins a on cal protegir? També és un problema fonamental per al patrimoni.

I l'última d'aquestes qüestions, que és aquella dels límits de l'art. Què és art? Ja pràcticament ho tinc tot dit sobre aquest punt, perquè no tinc cap contesta. Jo tinc una visió molt àmplia. Tàpies deia que tot és art. Veus un arbre, i és art. Però jo ho deia en el sentit clàssic de la paraula. Si jo demanés a l'Antoni Tàpies de guardar tots els vasos de plàstic perquè convé que no es perdin, que han d'anar a algun arxiu i que així es poden museografiar, diria que estic boig.

Bé, però els límits de l'art... Fins on és art i fins on no ho és? Quantes vegades s'esmenta aquella anècdota dels pares i els fills que van a veure una exposició d'art contemporani, abstracte, difícil d'entendre. I els pares diuen: "És que fins i tot el meu fill ho hauria fet, això." Bé, per aquella senyora això no és art, i per aquell senyor, tampoc. Però qui té dret a fixar, a delimitar els límits de l'art?

El tema dels límits de l'art és un tema que no ens plantegem, però, sovint, quan caminem pel carrer i entrem en un cotxe, sense adonar-nos-en entrem en una obra d'art. El cotxe és una obra d'art, l'avió és una obra d'art. Sí, llavors és art industrial, molt bé: el museu d'art industrial ja m'està bé, no el posem si no ho voleu al costat d'un de Velázquez. La qüestió implica una envergadura de la problemàtica que només podem assumir entre nosaltres, perquè si això ho diem

als responsables de l'economia d'un país, aleshores els límits seran molt difícils, i així és com en el fons el patrimoni del futur es perd, perquè continuem donant prioritats a l'art tradicional, continuem donant prioritats a allò que pensem i a allò que considerem que és art, i que només correspon a les formes més tradicionals d'art.

Hi ha molts exemples d'això que estic dient i de l'evolució ràpida en què ens trobem involucrats a França i a Barcelona, on va haver-hi durant la segona meitat del segle XIX el gust en algunes ciutats per aquests temples posats per damunt de la ciutat: Nôtre-Dame de la Garde de Marsella, Sacré Coeur de Montmartre a París i la basílica del Tibidabo de Barcelona, més tardana. Però també va haver-hi un gust per aquelles estàtues monumentals que dominaven la ciutat, en el moment del catolicisme triomfant, que són obres fetes de fosa de ferro impressionants.

Cal conservar-ho? No cal conservar-ho? Fins on hem de protegir aquestes coses? Voldria que aquesta fos la meua conclusió, és a dir, fins on hem de conservar? Les prioritats que es tenen per a la conservació es continuen donant per raons tradicionals de visió de l'art. Es considera que una cosa és important i que una altra no perquè la història de l'art està escrita així. Evidentment una problemàtica més múltiple i més àmplia ens portaria potser a conservar tots els pots de iogurt, per escollir un exemple. Amb això voldria acabar, amb aquesta paradoxa final: caldria tornar el *negre de Banyoles* a l'Àfrica, cal donar el patrimoni artístic de la Franja a Aragó, cal que un museu sigui selectiu, cal multiplicar les exposicions temporals, cal fer entrar les grans obres del disseny industrial al Museu Nacional d'Art de Catalunya? Són qüestions que, junt amb els debats sobre la periodització de l'art, defineixen les problemàtiques actuals en el món de l'art. Per sobre de tot, però, em sembla que cal situar les noves perspectives artístiques generals, tant pel que fa al present com per al passat, per l'apassionant confrontació de cultures entre l'art d'Europa (occidental o oriental) i el dels altres continents fins avui injustament menystinguts des del punt de vista artístic.

Àngela Naudi i Mora, Maria Riba i Camps (Aranís)





Emili Aldosa i Guiem (Bringué de Sornàs)

2.000 anys de cultura cristiana (des de la vivència)

- 15 de desembre a les 22 h.
- Sala d'actes del MI Govern a Prada Casadet.

Mossén Ramon Rossell



▲ Currículum

Sacerdot i llicenciat en filologia catalana, neix a Belcaire d'Urgell el dia 19 d'octubre de 1939. El curs 1950-1951 inicia el batxillerat al seminari de la Seu d'Urgell. El curs 1957-1958 emprèn els estudis teològics. El 29 de juny de 1963 és ordenat sacerdot a l'església parroquial de la Pobla de Segur.

Organyà l'acull el primer d'agost de 1963; hi exerceix de vicari i ensems és responsable dels pobles de Montanisell, l'Alzina d'Alinyà, Perles, Canyelles, Valldarques i Gabarra.

El primer de juliol de 1966 és nomenat pel bisbe Ramon Iglesias rector de Canillo i capellà del santuari de Meritxell.

Ha exercit de professor de cultura religiosa i de català als col·legis de la Sagrada Família d'Andorra la Vella i Escaldes-Engordany, *aumonier* al CES i exerceix de professor de religió a l'Institut Espanyol d'Andorra. L'any 1982 obtingué la llicenciatura en filologia catalana.

L'any que entrem farà 25 anys que creà les Colònies Populars de Canillo a la rectoria de Canillo, que han evolucionat amb l'obra d'AINA, inaugurada el 19 de juny de 1982.

Ha col·laborat des del primer número, el 13 d'abril de 1975, a la revista *Informacions*. Ha format part del conegut Grup del Dijous, que marcà època en l'Andorra dels anys seixanta i setanta. Avui participa en els grups de matrimonis Equips de la Mare de Déu i de Grainà i forma part del consell de l'Associació de Rectors de Santuaris de Catalunya, Balears i Andorra.

En ocasió de l'Any Jubilar ha realitzat la important obra social d'adaptar AINA als discapacitats amb cadires de rodes i aplicar les darreres lleis d'allotjament turístic per a unes colònies de més qualitat. El darrer projecte que té entre mans és la Trobada de Capellans Escriptors de Catalunya i Andorra per iniciar un Any Verdaguerià en ocasió del primer centenari de la mort de mossén Cinto Verdaguer, el 10 de juny de 1902. Les seves aficions predilectes avui són la fotografia i el joc de la botifarra, i el seu pecat incorregible, el desordre. De virtut, només en vol tenir una, la bona voluntat.

Avisos

2.000 anys de cultura cristiana són 2.000 volums per desenvolupar el tema. Agraeixo a la SAC la llibertat que m'ha concedit per afegir-hi *des de la vivència*. D'aquesta manera em fan do d'un espai lliure –per dir-ho en termes futbolístics– per jugar com vulgui la pilota. Allò important no és el jugador. És la pilota. En el cas d'avui, *cultura cristiana*. Ara sols ens falta el gol. Que encerti en allò que vosaltres voleu escoltar.

És amb intenció que afegeixo *des de la vivència* al títol *2.000 anys de cultura cristiana*. Parteixo de la base que el cristianisme no és una doctrina. El cristianisme no és una filosofia. El cristianisme és la vida. Ho diu el Fundador: “Jo sóc el camí, la veritat i la vida.” Així doncs, del cristianisme només en puc parlar des de la vivència. Les paraules sempre queden curtes. És el mateix cas dels enamorats en intentar definir l'amor. “S'ha de viure [em diuen]; no es pot explicar.” Totes les paraules, totes les imatges tenen els seus límits. Les tradicions jueves i cristianes repeteixen: “Déu és incognoscible.” I encara hi afegiré: “Per sentir l'ocell, pareu d'escoltar l'avió. I quan haureu après a reconèixer la veu de l'ocell, podreu sentir-lo al cor d'un aeroport.”

Com a fill de pagès i per haver-ne fet de jove, em plau el títol de la xerrada: *2.000 anys de cultura cristiana*, en tant *cultura* prové del llenguatge camperol, *cultivar*. La llavor de l'Evangeli no és monopoli de ningú. El mateix Mestre, Jesús, en les boniques paràboles del sembrador afirma que la llavor fruita on hi ha la terra assaonada. La història ens sorprèn amb persones que cremen esglésies i, ensems, amb el fet que onegin les paraules predilectes de Jesús: *llibertat, igualtat i fraternitat*. Igualment hi ha poetes com Tagore que no s'han batejat “perquè els cristians no els hem convençut” i les seves obres són declaracions d'amor a l'Evangeli. En el llibre que avui és moda *Déu, els meus fills i jo*, el pastor protestant Shafique Keshavjee escriu: “On hi ha bellesa, amor, justícia i llibertat, l'alè del Déu de Jesús és present.” Jesús predicà que persones desconegudes “perquè hauran cultivat la llavor de l'Evangeli seran els primers a entrar en el regne del cel; i nosaltres, que hem estat als primers bancs de l'església, ens quedarem a les portes”.

És sobrera l'observació que avui no parlo de l'Església institució. Aquesta, malgrat ser l'esposa infidel, continua sent la nineta dels ulls de Jesús, el qual la renta cada dia amb la seva sang, com van escriure els primers pares de l'Església. I jo me l'estimo moltíssim perquè gràcies a ella he conegut Jesús. Però avui només parlaré d'unes persones que han cultivat la llavor de l'Evangeli i amb aquesta ens han fruitat la cultura cristiana d'aquests 2.000 anys. Quin és el sentit que donaré a la paraula *cultura*? Tot és cultura. I és cultura cristiana l'escudella de Sant Antoni, el nom de l'avinguda de Canòlic, la benedicció de la

taula, l'ofrena d'un llantíó a la Verge de Meritxell, el pessebre, la missa del gall, el ritual d'un funeral, el "Jesús" que diem a la persona que ha esternutat... Intentaré parlar de la cultura que genera aquestes manifestacions culturals.

Permeteu-me abans anunciar quina és la llavor que ha fruitat la cultura cristiana. Ho són totes les paraules i totes les obres de Jesús. Podria ressaltar aquelles que en són més novetat: "Perdonar els enemics. Parar l'altra galta", en contra de l'ull per ull, dent per dent de l'Antic Testament. D'aquesta doctrina de Jesús avui en diem diàleg fins i tot amb els mateixos assassins i ens recorda: "La violència genera violència per dir prou." La pau es fa donant la mà a l'enemic. També citaria l'actitud de Jesús que intento, en la mesura de les meves forces, practicar i predicar: "He vingut a salvar el món i no a jutjar-lo i menys a condemnar-lo." Una manera d'actuar que les jerarquies massa cops no han seguit.

Em quedaré com a llavors que després podem contemplar com creixen i maduren *El sermó de la muntanya* i *El sermó del regne*. Les benaurances són l'espina dorsal de l'ensenyament de Jesús. "Feliços, sortosos, benaurats... fins a vuit vegades." Qui em pot dir aquesta heretgia a mi: "Això deu ser pecat perquè fa massa feliç!" La raó de ser de la fe en Jesús és la pròpia felicitat. La felicitat que el món no pot donar. La felicitat interior. Deixeu-me que us en faci una breu transcripció al llenguatge d'inici del tercer mil·lenni:

1) *Feliços els pobres: el regne del cel és per a ells*; és a dir, els qui no venen cap persona per tot l'or del món i els qui donen al diner el valor que té i prou.

2) *Feliços els qui estan de dol: vindrà el dia que seran consolats*; és a dir, els qui saben que són persones i ploren per la llibertat.

3) *Feliços els humils: són ells els qui posseiran el país*; és a dir, els qui en cada home no veuen més que un home, no un llop, ni un enemic, ni una màquina, ni un objecte de plaer; els qui són molestats per tothom perquè sempre estan a punt per ajudar qualsevol.

4) *Feliços els qui tenen fam i set de ser justos: vindrà el dia que seran saciats*; és a dir, els qui es revoltent contra la malaltia i la incultura, producte de situacions injustes; els qui mai no es deixen subornar.

5) *Feliços els compassius: Déu els compadirà*; és a dir, els qui primer veuen la palla del propi ull, els qui donen la mà al menyspreat, a l'exclòs, al pobre, als discapacitats. (Demà passat farà un any de la inauguració de l'accessibilitat a AINA.)

6) *Feliços els nets de cor: són ells els qui veuran Déu*; és a dir, els qui mai no tenen dues cares, els qui no tenen el cor podrit, els qui tenen la innocència dels infants.

7) *Feliços els qui posen pau: Déu els reconeixerà com a fills*; és a dir, els

qui construeixen la pau a base d'igualtat, de progrés de tots, compartint-ho tot.

8) *Feliços els perseguits pel fet de ser justos: el regne del cel és per a ells*; és a dir, els qui sofreixen càstig per defensar els drets humans, els qui prediquen l'Evangeli i no pas *el seu Evangeli*.

L'altre text triat és *El meu regne és un regne de justícia*, és a dir, una societat en què la dignitat humana de totes les persones és respectada. "El meu regne és un regne de veritat", és a dir, una societat que es regeix pel diàleg. "El meu regne és un regne d'amor", és a dir, una societat prenyada de bondat. "El meu regne és un regne de pau" senzillament perquè es viu en la justícia, en la veritat i en l'amor. Aquí cal notar que Jesús ens dona com a fonament: "Bastiu la casa sobre la roca i no damunt l'arena." Som tots els qui hem de cultivar aquestes llavors perquè amb la cultura de la pau que ens ha assenyalat la Unesco l'any 2000 tots puguem dir amb orgull: "Hi he posat la meva pedra."

"Eren cent quaranta-quatre mil de totes les tribus d'Israel els servents del nostre Déu", diu l'Apocalipsi (capítol 7). És impossible triar sols alguns dels camperols del camp del Senyor, artífexs de la cultura cristiana a través dels vint segles. En presentaré una mostra. Vosaltres podreu criticar la meva selecció personal. I amb aquesta mostra diré el que ens deia el professor de literatura a la Universitat de Lleida: "Estudiarem només tres literats, perquè si sabem comprendre'n un de bé, ja som capaços de comprendre'ls tots. Escullo sant Pau, del segle I, sant Benet, del segle V; sant Francesc d'Assís, del segle XII, i el beat Joan XXIII, del segle XX.

Sant Pau

Podríem glossar la seva capacitat de llenguatge en adaptar-se a totes les cultures i a tots: "Us parlaré del Déu desconegut [predica davant l'altar al déu desconegut dels grecs]. Em faig tot en tots..." També de la igualtat radical: "Ja no hi ha ni esclau ni lliure, ni home ni dona, ni jueu, ni grec... tots som u." I si respecta la llei de l'esclavitud, escriu que l'esclau sigui tractat com un fill. Fet encara més revolucionari. Em quedo, de sant Pau, amb l'*Himne a l'amor*, capítol 13 de la primera carta als corintis. Defensa que l'amor és més necessari que totes les gràcies i virtuts. "Si parlés les llengües dels homes i dels àngels, però no tingués amor, seria com el címbal que dringa." Ens aclareix que l'amor és més que donar; estimar és donar-se. "Si distribuís tots els meus béns entre els pobres, però no tingués amor, de res no em serviria." I glossa les qualitats de l'amor: "El qui estima és pacient, és bondadós, no té enveja, no es vanagloria, no s'enorgulleix, no és insolent, no busca el propi interès, no s'irrita, no té en compte el mal, s'alegra amb la veritat. El qui estima tot ho creu, tot ho espera,

tot ho suporta.” Clou amb una afirmació radical: “L’amor no caducarà mai.” Dos mil anys després no sols no han deixat de ser moda aquestes paraules, sinó que han guanyat rellevància. Per mi sant Pau, dins la història, és l’home de la cultura de l’amor”, i no és estrany que aquesta lectura sigui la més escollida avui pels nuvis en la missa de casament.

Sant Benet

Passem als segles v i vi. Sant Benet fou declarat patró d’Europa per la contribució decisiva que tingueren ell i els monestirs benedictins en l’estructuració de la nova civilització que sorgia després de la caiguda de l’imperi romà. Benet neix l’any 480. És el temps de l’ensulsiada de l’imperi romà, del qual només resta la façana, i de la gestació de les noves nacions, que encara no han adquirit la seva plena fesomia política. En aquests conflictes, els monestirs de Benet són illots d’integració, perquè tant hi admet com a monjos nobles patricis com esclaus, italians com bàrbars; diu que l’abat no ha de tenir cap preferència entre ells. No desenvoluparà com els monestirs benedictins esdevenen pares d’Europa. Ni tan sols diré res de Ripoll, Sant Miquel de Cuixà, Montserrat. De Benet en rellegeixo la seva *Regla*, que nodrirà les personalitats de 15.700 abats, 3.507 bisbes, 1.464 arquebisbes, 183 cardenals, 53 papes benedictins, sense oblidar els més de cent mil monjos que en un moment determinat pertanyien al monestir de Cluny. Una regla que hom diria que s’ha escrit avui, per als homes i dones de l’inici del tercer mil·lenni.

Aquests són cinc punts de la seva *Regla*:

El monjo vetllarà per l’acolliment i el servei. El monjo s’acull a ell mateix. Que no hi hagi enemistat en el seu cor. Avui d’això en diem “la necessària autoestima”. Per sant Benet no hi havia cap home insignificant. Recomana acollir els pobres i els pelegrins; els qui no posseeixen res fan que l’acolliment sigui desinteressat. L’esperit d’acolliment fa dir al monjo: “No em parreu de monjos que no riuen; no són monjos seriosos!”

El monjo practicarà el silenci. No ha de ser amant de parlar molt. Parlarà suaument, humilment, amb paraules assenyades, sense esclats de veu. El silenci és factor del bé comú i del bé individual perquè permet l’equilibri, el repòs nerviós, l’atenció al treball intel·lectual, l’atenció als altres, a qui cal saber escoltar i acollir. Tota murmuració prové d’un cor amargat. Em confia un monjo amb una fina ironia: “Faig silenci per disciplina interior ja que avui la gent parla massa, massa... sense tenir res a dir.”

El monjo practica la virtut de la humilitat. Ens explica en què consisteix ser humil: “Humil és aquell que acull la pròpia realitat amb alegria i sap que tot el que té li ha estat donat per servir el proïsme.” La virtut de la humilitat fa dir al

monjo: “Tot el que sé, ho dec a la meva ignorància.”

Quan exigeix la pobresa als monjos, està reivindicant que tinguin tot el necessari per no ser esclaus de la necessitat, i defineix la pobresa com la virtut de posar-ho tot en comú. “Que tot sigui comú a tots.” Aquest concepte de pobresa –“la pobresa és no tenir necessitats”– el recollirà catorze segles més tard Marx en el *Manifest comunista*.

La millor definició de l'obediència la trobo en la regla de sant Benet: “Obeir és la fidelitat a allò que hem promès. L'ànima de l'obediència és l'amor. Els monjos s'obeeixen els uns als altres.” El meu amic monjo benedictí em matisa molt bé el concepte de l'obediència en dir-me: “Al judici final Déu no em demanarà per què no he estat com Moisès, sinó per què no he estat el Ramon.”

Tots coneixem la regla d'or dels monestirs, *ora et labora*. Tota persona obreira ha de dedicar un temps al treball intel·lectual; “*lectio divina*”, dirà Benet. *I tota persona intel·lectual ha de consagrar un temps al treball manual*: si resseguim la història trobarem grans líders revolucionaris que l'han fet practicar, com Mao. De la pregària diu que ha de ser “tranquil·la, serena, profunda i respectuosa”. I del treball comenta que ha de ser un servei i ha de respondre a una necessitat i que mai no ens ha d'ofegar, esclavitzar. Un monjo em deia: “La feina és tan important que sempre n'hem de deixar per l'endemà.” I el que diu un cardiòleg americà per curar l'estrès: “A l'agenda no hi poseu més del que podeu fer.”

Sant Francesc d'Assís

Traslladem-nos a l'any 1182, a l'alta edat mitjana. Francesc, *el rei de la joventut*, de la casa més rica d'Assís, era fill del burgès Pere Bernardone, un comerciant de robes i teixits valuosos, carregat de diners, però eixut de sentiments. Deixo de parlar del Francesc captaire que, com escriu Chesterton, “capgira la paràbola de l'Evangeli: en comptes de demanar pa, demana pedres”. No parlaré del Francesc que rep del cel la missió de refer l'Església en ruïnes. Recordem que li tocà de viure l'edat de ferro de la història de l'Església. Parlaré breument, per adir-se més al tema *2.000 anys de cultura cristiana*, del Francesc patró dels ecologistes i del Francesc de la pau.

Vuit-cents anys després els joves encara canten l'*Himne a les creatures* de sant Francesc: “Lloat sigueu... Per totes les criatures/ i pel sol i per la lluna/ pels estels i el vent suau,/ i pel foc i l'aigua fresca./ Lloat sigueu... Per la nostra mare terra/ que ens sosté i ens alimenta,/ per les flors, els fruits i l'herba/ i pel mar i les muntanyes./ Lloat sigueu... Perquè el sentit de la vida/ és cantar-vos i lloar-vos/ i perquè la nostra vida/ sigui cant i dansa.” Per Francesc totes les coses són germanes. Càntic del germà sol. Germana lluna, germans estels, germà foc, germà vent, germana aigua, germans ocells i germà llop. Francesc és un home

contemplatiu i embadalit davant la naturalesa. Proscriu el desig de posseir i destruir la naturalesa en benefici propi. "Les germanes no es posseeixen ni es violen; es tenen i prou", comenta el literat Chesterton glossant l'actitud ecològica del sant. Vaig realitzar un comentari literari per als alumnes de la meua classe de cultura religiosa molt interessant, comparant l'*Himne a les creatures* de sant Francesc i el *Càntico espiritual* de sant Joan de la Creu: "*Buscando mis amores/ iré por esos montes y riberas/ ...Oh bosques y espesuras/ plantadas por la mano del Amado/ Oh prado de verduras,/ de flores esmaltado.../ Mil gracias derramando/ pasó por estos sotos con presura/ y yéndolos mirando/ son sola su figura/ vestidos los dejó de hermosura.*" I el *Càntic espiritual* de Joan Maragall: "Amb quins altres sentits me'l fareu veure/ aquest cel blau damunt de les muntanyes / i el mar immens i el sol que pertot brilla?/ Deu-me en aquests sentits l'eterna pau/ i no voldré més cel que aquest cel blau." Tres èpoques separades pels segles, però una mateixa cultura. I podem afegir-hi el *Poema de Nadal* d'en Segarra.

Sant Francesc pacifista, pacificador que completa el Francesc ecologista. Ambdues coses van unides. La pregària de la pau de sant Francesc presideix l'entrada de moltes cases, entre les quals hi ha AINA. Vuit-cents anys després, a la Trobada de la Pau a AINA amb motiu de l'Any Internacional de la Cultura de la Pau, el dia 18 de novembre del 2000, els joves la clogueren resant a Meritxell la pregària de sant Francesc: "Senyor, feu de mi un instrument de la vostra pau. On hi hagi odi, que jo hi porti amor. On hi hagi ofensa, que jo hi porti el perdó. On hi hagi discòrdia, que jo hi porti unió. On hi hagi dubte, que jo hi porti la fe. On hi hagi error, que jo hi porti la veritat. On hi hagi desesperació, que jo hi porti esperança. On hi hagi tristesa, que jo hi porti la joia. On hi hagi tenebra, que jo hi porti la Llum. Oh Mestre, feu que no cerqui tant ser consolat, com consolar; ser comprès, com comprendre; ser estimat, com estimar. Perquè és donant que es rep, perdonant que s'és perdonat, morint que es ressuscita a la vida eterna." I és en aquesta època que Andorra escriu una de les pàgines més belles de la seva història, i que avui constitueix el nostre millor patrimoni: Sant Joan de Caselles, amb el campanar de la Llombardia, amb la majestat, Santa Coloma d'Andorra la Vella, Sant Martí de la Cortinada... per esmentar una de cada una de les tres valls. Aquestes velles i belles pedres són la lletra vivent de la cultura d'uns andorrans que seguiren les petjades de Francesc d'Assís: "Restaurar o bastir l'Església".

L'obra de sant Francesc que comença amb el casament amb la Madona Pobresa ens duu a l'edat d'or de l'Església, amb un sant Joan de la Creu i una santa Teresa de Jesús d'Àvila com a protagonistes. Deixeu-me dir-vos que la lectura de les obres de sant Joan de la Creu m'ha estat fàcil malgrat el grau ele-

vat de mística, gràcies a haver estudiat sant Francesc d'Assís. El temps i l'espai són limitats. A més he de tenir present el consell d'un pare abat al monjo escriptor: "El paper on escrius és pacient, els lectors, no." Sóc conscient que cometo un error de no parlar de la Reforma i la Contrareforma, que han marcat el curs de la història fins avui, però no vull abusar de la vostra paciència.

Joan XXIII

En comentar els 2.000 anys de cultura cristiana des de la meva vivència, els acabo amb un home d'avui: el recentment beatificat Joan XXIII, batejat com a *papa del poble*. Fou elegit com a papa de transició en una època en què els cristians més lúcids es plantejaven el repte de la modernitat mentre la majoria de cardenals electors reivindicaven un papa que continués la línia de l'Església com a castell defensor d'antigues essències, arrencada amb la part més conservadora de la societat occidental. A l'onzena votació va sortir elegit l'arquebisbe patriarca de Venècia, Angelo Guiseppe Roncalli. La raó principal de ser votat per la majoria fou la seva edat de 76 anys. Duraria poc i, mentrestant, s'aclaria cap on havia d'anar l'Església. Aquest papa camperol de transició fou qui canvià el rumb de l'Església. Joan XXIII intueix que seguir Jesús, viure l'Evangelí, voler ser sant, cadascú ho ha de fer al seu aire, segons la seva manera de ser. Va més enllà quan diu: "Sense excloure altres camins, el més propi de l'Evangelí és el de la senzilla humanitat, el de la mansuetud i de l'amabilitat, el del bon humor i la cortesia [la cortesia és la flor de la caritat, dirà quan li reprotxaran que rebi suposats enemics de l'Església]" Té com a model sant Esteve perquè, en paraules del papa, "fou el primer que va saber intuir la universalitat del cristianisme i es va llançar amb audaç seguretat per un camí nou. El papa Roncalli, amb el seu tarannà personal, resulta que coincideix amb el de les benaurances: pobresa, pau, cordialitat, mansuetud. Escriu: "Jesús va enviar els seus apòstols a Evangelitzar especialment els pobres, no pas a abraçar la causa d'aquell que oprimeix perquè és ric." L'Església ha de combatre el liberalisme econòmic. Roncalli, abans de ser papa, fou professor d'història. Es declara tradicional i no conservador. És conservador qui pensa que el que és antic és sempre el millor; és tradicional qui sap que el que és antic ensenya, però s'ha de millorar. Surt de la presó vaticana per anar a la presó de Roma, per abraçar un condemnat per homicidi i per anar a l'hospital de nens per acaronar un infant abandonat. I tothom sabia que l'hi sortia del cor. El 25 de gener de 1959, a la basílica de sant Pau de Roma, davant uns estupefactes cardenals romans, Joan XXIII anuncia el seu propòsit de convocar un concili ecumènic. Alguns cardenals qualificaren l'anunci de bogeria. Joan XXIII havia desencadenat una dinàmica que resultaria imparabile cap al canvi i la renovació de la vella Església. Al final del 1960 el pa-

pa rebia cordialment l'arquebisbe de Canterbury; avui ho trobem normal, aleshores va causar sensació aquella abraçada després de segles d'enemistat. Deia Joan XXIII: "No discutirem qui té raó; acostem-nos, coneguem-nos, estimem-nos i respondrem a la pregària de Jesús: «Que tots siguin un»". El maig del 1961 publica l'encíclica social *Mater et magistra*. Escandalitza la dreia perquè parla positivament de "socialització" i creix entre aquests sectors la sensació que aquest papa no és de fiar, no és dels seus. La cosa més nova de l'encíclica és la denúncia de l'abisme que separa nord i sud, la crida en favor dels països subdesenvolupats. També hem de recordar l'encíclica *Pacem in terris* adreçada no solament als catòlics sinó a tots els homes de bona voluntat. Pau a la terra, era el seu testament polític. Hi dóna pistes i pautes per treballar per "una pau basada en la veritat, que té com a objectiu la justícia, com a força l'amor, com a mèto-de la llibertat". La seva paraula preferida, *aggiornamento*, és per dir que "l'Església no és cap museu arqueològic que hàgim de conservar, sinó un jardí obert. És la font d'aigua fresca enmig de la plaça del poble perquè tothom en pugui beure".

Les darreres paraules del papa Joan XXIII als seus col·laboradors més íntims en vigílies de la seva mort poden resumir allò que ha volgut ser la meua conversa i a la vegada un raig de llum d'esperança per a l'inici del tercer mil·lenni: "Ara més que mai, més que en segles passats, hem de servir l'home com a tal, no solament els catòlics. Defensar en tot i abans que tot els drets de la persona humana, i no solament de l'Església catòlica. No és l'Evangelí que canvia. Som nosaltres que comencem a entendre'l més bé... Cal reconèixer els signes dels temps i mirar més enllà!"

El 3 de juny de 1963, al capvespre, moria el bon cristià Roncalli. S'havia guanyat l'estimació de tot el món. Tothom, arreu de la humanitat, durant els dies de l'agonia, féu manifestacions d'afecte reverencial. Però ell els deia: "No plo-reu, és l'hora de l'alegria."

Preguntes

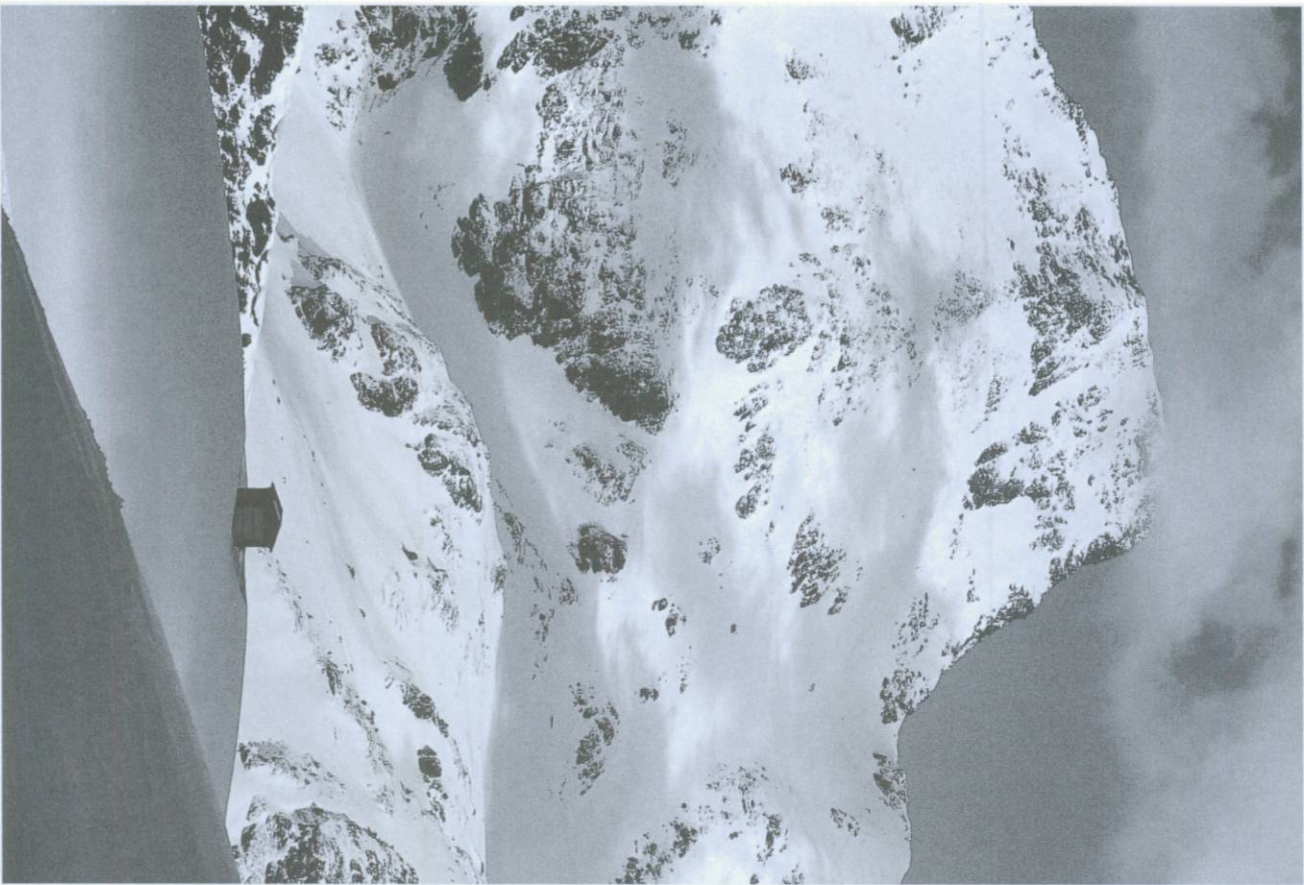
- *Quines diferències hi ha entre cultura humana i cultura cristiana?*
- Diria que cap, quan tinc al davant el Nadal. Celebrem el nadó que la seva Mare posa en una menjadora. Al pessebre sols veiem la humanitat. Amb els ulls contemplarem en la tendresa de l'infant la divinitat. Entre cultura humana i cultura cristiana hi ha les diferències que hi ha entre l'amor i la caritat. Amor és estimar el proïsme per la seva dignitat de persona humana; la caritat és estimar el proïsme per la seva dignitat de persona humana i perquè és fill de Déu. Caritat

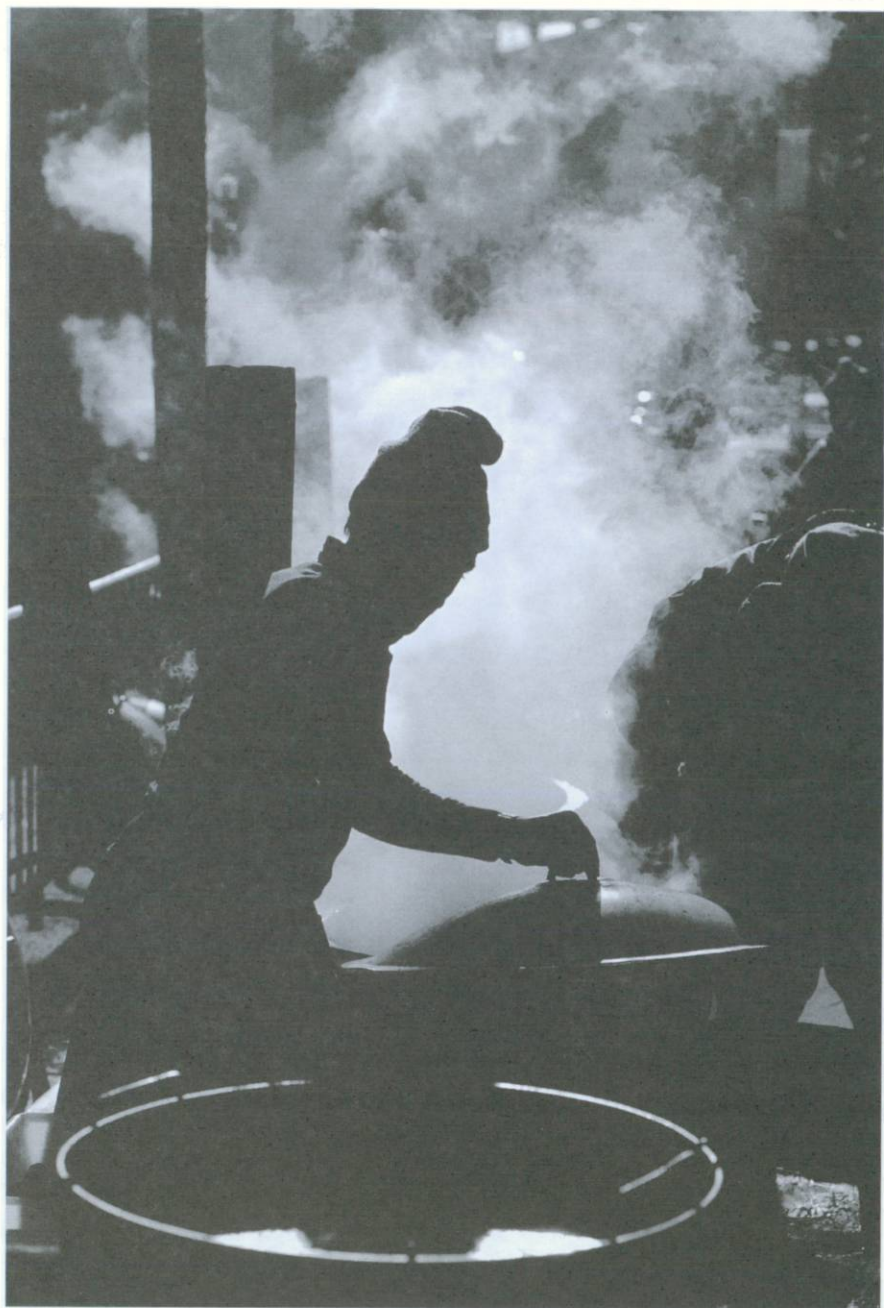
és estimar perquè Déu ens ho mana. Una artista cada any duu un xec ben sucós a un hospital. La monja li ho agraeix acompanyant en la visita als malalts. En aquell moment un malalt va vomitar sang sobre l'hàbit blanc de la monja infermera. L'artista féu un gest de fàstic i digué: "Ni per tots els diners del món faria el que fa aquesta germana." La monja que ho sentí li comentà: "Jo tampoc no ho faria per tots els diners del món; ho faig perquè és un germà." La cultura cristiana no existeix sense la cultura humana. Però ens fa fer un pas més. He dit com tothom: fes el bé i no facis el mal que altre consell no et cal. Però com a cristià he de complir el Manament Nou: "Estimeu-vos com jo us he estimat."

– La cultura cristiana d'aquest final del segle xx és més rica que la dels primers cristians?

– Cal ser sincer. Avui la cultura cristiana ho té molt malament perquè Déu no vol sortir a la televisió. A més hi surten els arrogants, els violents, els mags –no els reis–. Per mi és una sort que Déu no vulgui sortir a la televisió. A més, si tinc en compte les paraules de Louis Pasteur, que féu importants descobertes en el domini de les vacunes, la cultura cristiana ho té mal parat. Va escriure Pasteur: "Poca ciència allunya Déu, però molta t'hi retorna, a Déu." La ignorància religiosa és un dels problemes culturals més greus que patim avui. Els primers cristians eren d'una gran qualitat: es reunien sovint, celebraven la fracció del pa, ho tenien tot en comú. Avui, hi ha molts cristians que també ho fem: joves catequistes, joves monitors que no donen diners, però es donen ells mateixos. Personalment, el patrimoni cultural religiós fou creat com a lliçons catequètiques. Fem un esforç, sense menystenir òbviament l'art, d'usar-lo per a allò per què fou creat.

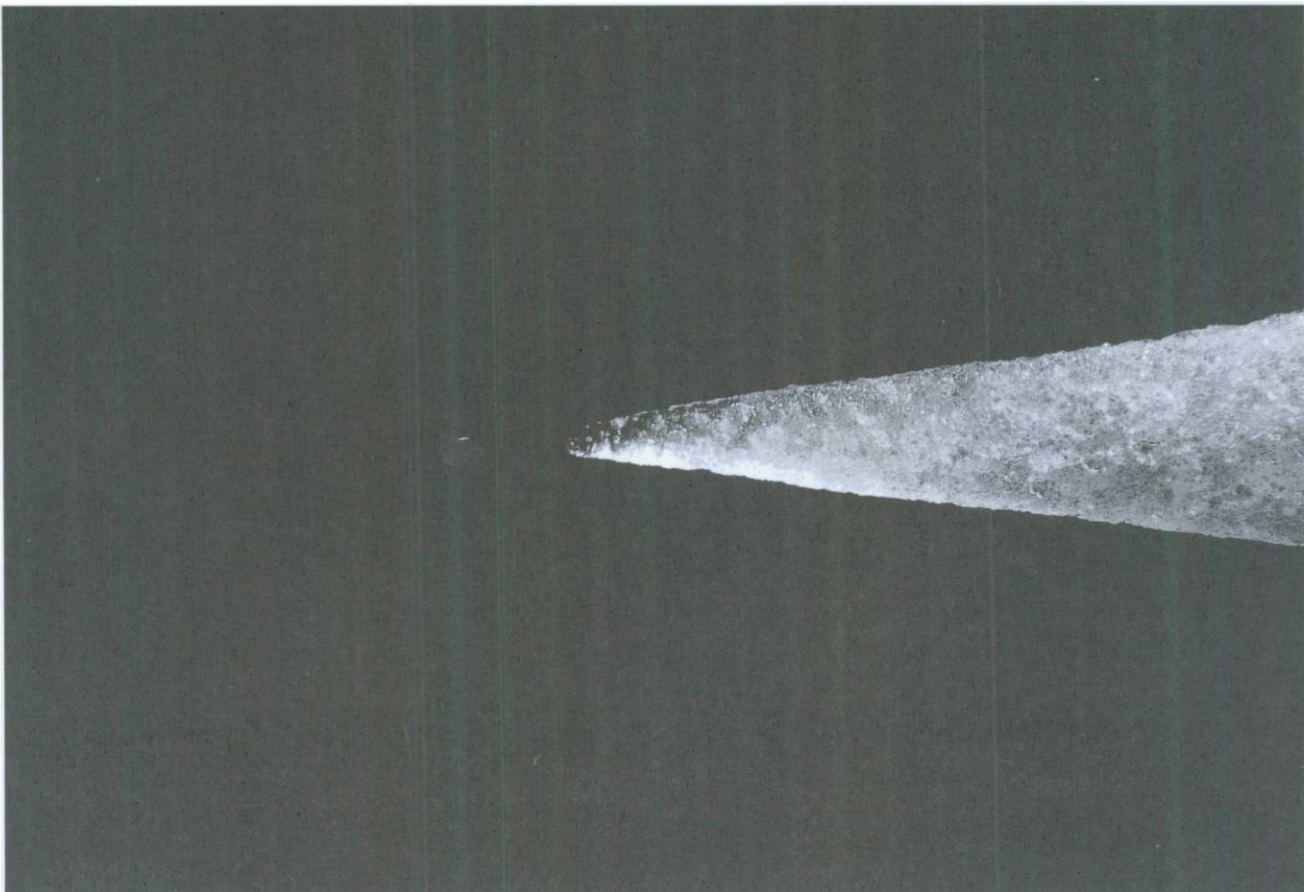
Pic d'Arcalís





Escudella de Sant Antoni (Escaldes-Engordany)

Textura de gel

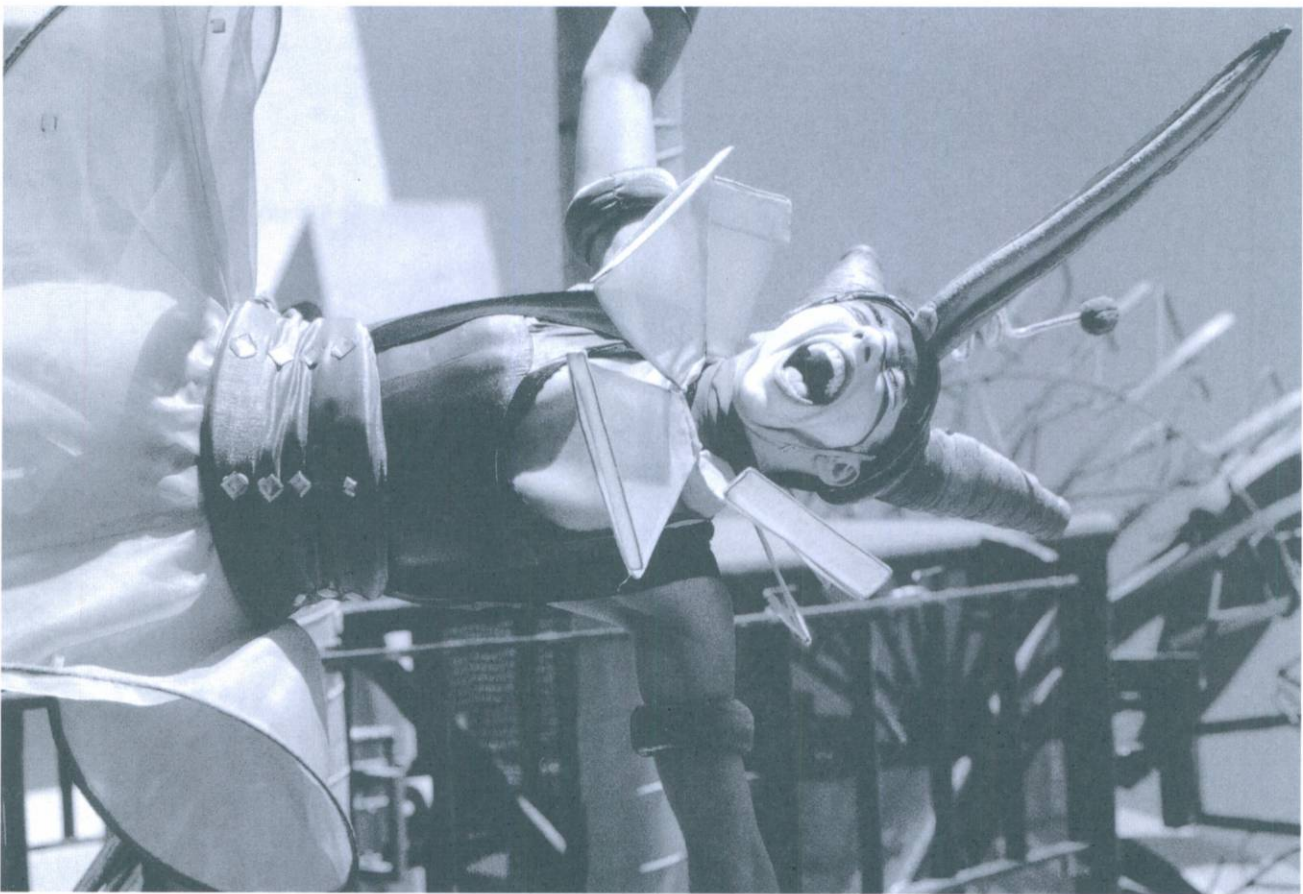




Maria Font i Baró (Suçarana de la Cortinada)

Arcalís (Ordino)

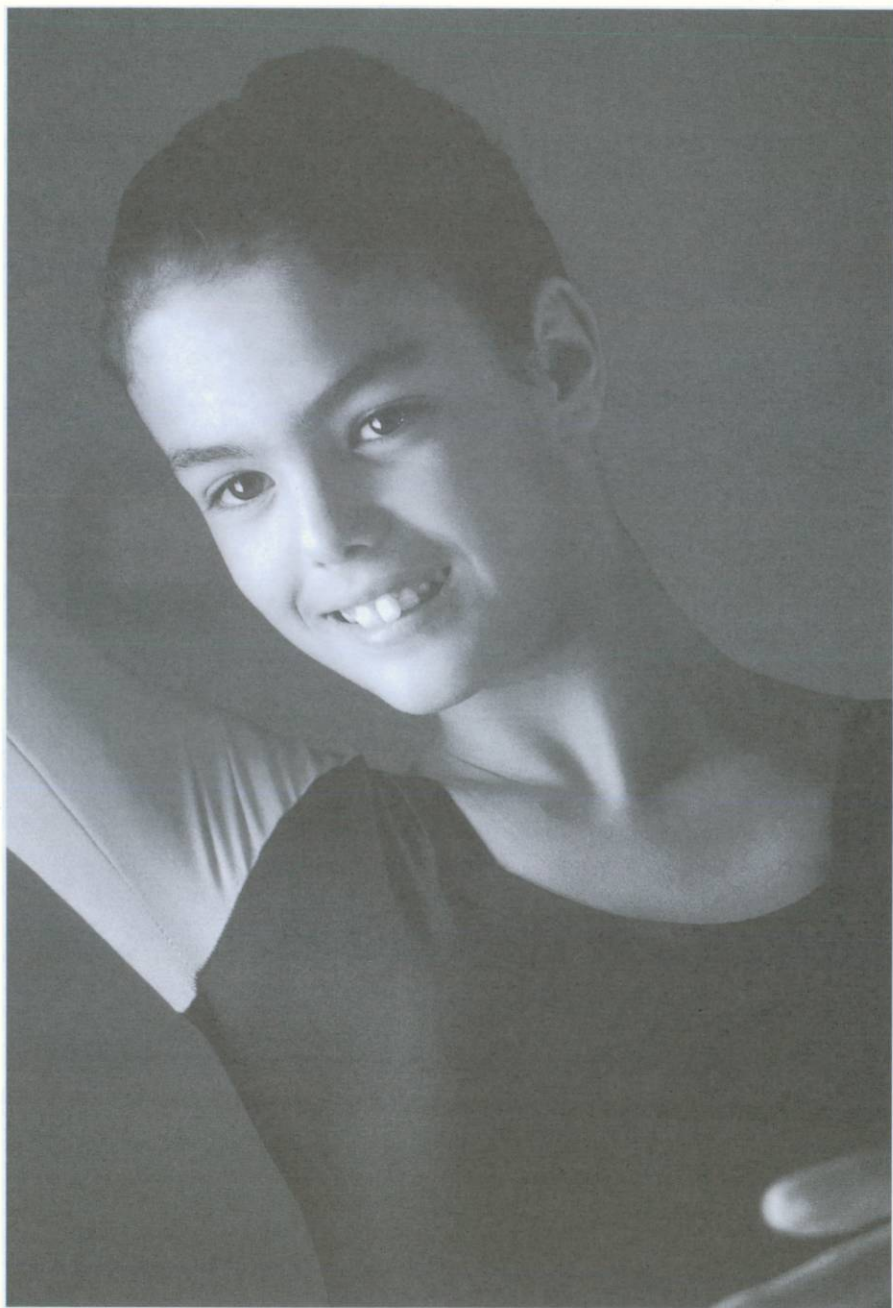




Lisboa (Portugal)

L'Esclusa de Pal





Mònica Soler i Montané

Siscaró (Canillo)





Túnel de la Massana



1952
2002

Cinquantè Aniversari

EL BANC DEL FUTUR D'ANDORRA