

Comèdia de costums

PAU DITO TUBAU

L'exclusa

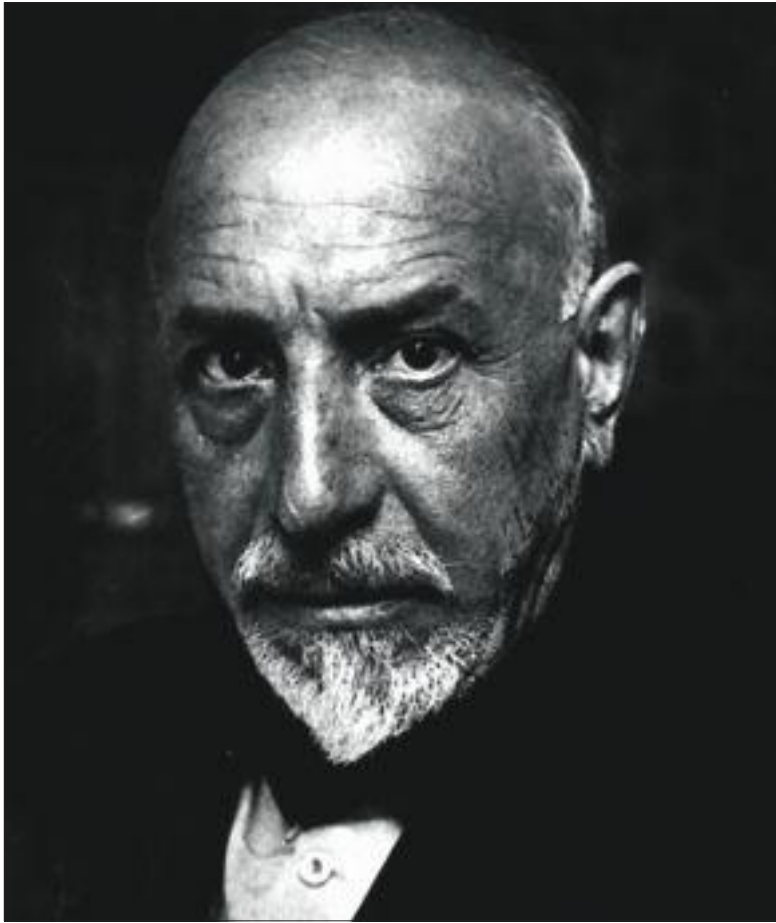
Luigi Pirandello (Traducció de Meritxell Anton)

Adesiara

229 pàgines. 22 euros

La trama de la primera novel·la de Luigi Pirandello (Agrigento, 1867-Roma, 1936), en què una dona repudiada pel marit per una falsa sospita d'adulteri emprèn una vida nova en solitari, a pesar dels prejudicis socials, a la Sicília del tombant del segle XIX al XX, podria fer pensar en una reedició de les coordenades del verisme italià i els seus ascendents francesos: el retrat estricte del real, els ambients i els personatges objectius, la mirada gairebé impersonal sobre una època i un temps. De fet, en una carta al primer teoritzador i un dels narradors insulars d'aquella tendència, Luigi Capuana, Pirandello es mostra agraït que aquest l'hagués encoratjat a escriure en prosa des d'una idea objectiva de les coses i les persones, però s'apressa a afegir que la seva manera de mirar és més aviat humorística, el que implica tractar la tristesa amb un mínim d'ironia i la hilaritat amb mirada malenconiosa.

El contrapunt amb el màxim representant del verisme literari, el també sicilià Giovanni Verga, és evident: mentre aquell es deixa endur per les penoses condicions de vida de l'època i ofereix un retrat endurit del real com a èpica de la supervivència, Pirandello evita l'extrem, opta per la distància reflexiva i privilegia l'ambigüitat entre teatral i pietosa dels personatges. En el gairebé manifest que va dedicar al tema, *El humorismo* (1908), la definició de l'humor deriva d'un repàs de diverses obres de la tradició literària occidental que l'emmena a coincidir amb la màxima de Schlegel que la ironia és "la consciència de la irrealitat de la nostra creació". I és justament l'imperatiu de la distància el que, tot passant, li permet recrear la realitat des d'un punt de vista més precís pel que fa als avatars i les vivències dels personatges: no només la protagonista de la novel·la, la dona foragitada, sinó el marit, la germana, la mare, la sogra i l'amant —qui era al principi un pre-



L'escriptor sicilià Luigi Pirandello.

tendent, però que amb el temps s'hi acaba convertint—, entre d'altres, tenen uns trets, una parla i una evolució.

De fet, si no fos per la impassibilitat amb què Pirandello hi dona forma, com si fossin ficcions dalt d'un escenari, a l'hora d'individuï els personatges la narració sembla precedir en certs aspectes la novel·la psicològica, però el que acaba per manifestar són les tensions entre la veritat i la mentida, entre el que és real, però aparent, o imaginari, però real: els equívocs i les paradoxes de la realitat. El ritme narratiu és vertiginós, empès per l'abundància de diàlegs i de situacions, mig còmiques mig dramàtiques, que la traducció recull amb encert. El marit que es considera cornut no ho és, però la profecia s'acaba complint, en bona

mesura, perquè el repudi ho acaba provocant; la dona és repudiada, pel marit i pel poble, mentre diu la veritat, però se l'accepta de nou quan s'empara en la mentida —el final, una mica abrupte, té a veure amb l'acabament del retrat de la contradicció. És una temàtica que Pirandello durà fins al límit a la posterior i una mica cinica *El turno* (1902), i que aplicarà amb mà de mestre en descobrir la veta de les tensions entre realitat i ficció, per un banda, i els vincles entre veritat i mentida en la creació d'una identitat —sobretot a la cèlebre *El difunt Mattia Pascal* (1904). Al capdavant, més que el drama vital d'una heroïna, la trama de *L'exclusa* és un excusa per dirigir el comú cap a l'ombra del mirall; i per desplegar-hi amb gràcia el caràcter il·lusori de les convencions.

ELS VOSTRES CLÀSSICS

King Lear

JORDI LLOVET

Charles Lamb no devia equivocar-se gaire quan va dir, cap a l'any 1810, que algunes de les grans tragèdies de Shakespeare, com *El rei Lear*, no eren bones per al teatre: Harold Bloom també ho pensa. És possible que, en els temps de la tramoia xecspiriana, escenes com la de la tempesta furibunda de l'Acte III de *King Lear* es poguessin resoldre amb un cert conteniment —és a dir, sense exageracions ridícules—, però al temps del Romanticisme —que Lamb va conèixer massa bé—, època procliu als temporals, pregons abismes i espadats sobre oceans tumultuosos, aquestes maltempades degueren ser tan efectistes com de valor dramàtic molt efímer: avui ja no és factible presentar-les sense que els espectadors confonguin l'obra de Shakespeare amb una escena infernal d'*Els Pastorets*.

Però aquest no és l'únic inconvenient "escenogràfic" de *King Lear*: en realitat, també resulta còmica l'escena en què Gloucester (o Gloster) és cegat de tots dos ulls per Cornwall (primer un, i al cap d'una estona l'altre; no com Èdip, que es cega tot d'una i sense pausa), com és còmica l'escena en què Edgar diu al seu pare que l'ha deixat al marge d'un precipici perquè s'hi llenci i es mati, havent-lo deixat només en un marge amb herba crescuda perquè no es faci ni una esgarrinxada: "Però, ¿he caigut o no?". Posats a trobar-hi inconvenients, tant a *King Lear* com a *Hamlet* hi ha massa gent que es mor en massa poc temps: a la primera, hi deixen la vida, en cosa de minuts, Goneril i Regan, Cordèlia, Edmund i el mateix Lear!

Per això costa tant de portar *King Lear* a l'escena —llevat que ho facin els millors actors anglesos, i amb eloqüent pronúncia—, i per això mateix, atès que l'obra és un enorme monument literari, és tan passadora una *lectura* de l'obra, en la qual, pels efectes d'un imaginari que es desperta, com a les novel·les, gràcies a les meres insinuacions del text, el lector pot estalviar-se visions massa grotesques. En aquest sentit, res millor que una traducció com la que ara presenta Joan Sallent (*El rei Lear*, Barcelona, Quaderns Crema, 2008), que posseeix una gran unitat en el to, en el llenguatge i els registres (amb l'excepció, naturalment, de la figura del bufó).

"Llegint 'King Lear', i no veient-lo, és quan s'arriba al suc i el bruc de l'obra"

Llegint-la, i no veient-la, és paradoxalment quan arribareu al suc i el bruc de l'obra; llavors és quan dues paraules en el text, *darker* (Lear: "Meantime we shall express our darker purpose", a l'original, que amaga un doble sentit de "plans molt ben guardats" i "plans sinistres", i *authority* (la raó per la qual Kent vol servir el ja desposseït rei Lear, a I. IV). Es diria que aquests són dos dels efectes verbals més importants de l'obra: és inútil pretendre esgotar-ne el sentit, com passa amb tota obra literària de grandesa, i només hi afegirem una reflexió, al final de l'article.

Que Lear accepti la companyia de Kent només perquè aquest li atorga "autoritat" desvela des del començament una dualitat molt dolorosa, que l'espectador i el lector viuran d'una manera incòmoda: Lear era totpoderós quan conservava unit el seu reialme, però serà cada vegada més desgraciat, més boig, més pobre i més perseguit per les pròpies filles (les dolentes) a partir del moment que, voluntàriament —d'una manera una mica massa *fancy*, també s'ha de dir— decideix repartir el seu poder i el seu reialme entre les noies: sembla clar que la pobra Cordèlia és la que menys retòrica ha estudiat, i per això respon d'una manera poc satisfactòria la pregunta —"M'estimeu?"— d'un pare que està a punt de fer un regal fabulós a la seva descendència.

Però encara hi ha més coses: que Lear hagi parlat, tres escenes abans, d'un *darker purpose* en relació amb el seu llegat en vida —cosa que, en general, no ha estat aconsellable en cap moment de la història de la humanitat, perquè llavors els hereus ja no us tenen cap respecte mai més de la vida— fa planar damunt tota l'obra, de bell començament, la categoria del *sinistre* (el famós *Unheimlich*, de Sigmund Freud), de manera que espectador o lector ja poden esperar-se allò pitjor de la tan infausta com generosa decisió del rei: "això acabarà malament", ens diem. I Shakespeare, per donar plena satisfacció a les expectatives que ha creat, fa que, al final de l'obra, hi hagi aquella gran devastació que hem comentat. Una sola paraula, a la primera escena, ho justifica.

I un últim suggeriment: a la tragèdia grega clàssica, les desgràcies es presenten lentament, inesperades, per una llei que no és pròpiament de causalitat, sinó de l'ordre del destí, és a dir, d'un ordre sobrenatural. A la tragèdia xecspiriana —vet aquí la seva grandesa, perquè ell va fer-ho més bé que mai no ho hagi fet cap autor dramàtic—, el destí sobrenatural queda esborrat gairebé des de l'inici de l'obra, perquè tothom pot preveure com aniran maldades segons una llei pròpiament lògica. Ara bé, per establir un contrast entre la contingència humana i la fúria aparentment imprevisible del destí, Shakespeare utilitza rarament els déus, i més aviat fa ús d'un altre joc: el que s'estableix entre la causalitat de la lògica argumental i el caràcter imprevisible de la naturalesa, tant la humana com la pròpiament dita. D'aquí, altra vegada, el famós temporal: és a l'obra només per reblar, hiperbòlicament, metafòricament, la tempesta que sacseja el cor d'un rei molt desgraciat.

Tractat d'heterodòxia

RICARD VILAREGUT

El fil secret de la història

Patricia Gabancho

La Campana

357 pàgines. 17 euros

1982-2008. Aquestes són les dates de començament i final d'*El fil secret de la història*. I entremig, la vida, la maduració, l'emmagatzematge vital, biogràfic i documental de Patricia Gabancho (Buenos Aires, 1952), una catalana nascuda a l'Argentina que ja va sorprendre amb *El preu de ser catalans*, primera demostració que si hi ha quelcom a dir, si hi ha pòsit de coneixement, l'estil informal i el llenguatge planer no tenen perquè estar renyits amb l'èxit comercial. I, certament, aquest pòsit acumulat és la clau d'un llibre que retrata personatges rellevants de la nostra història; tots ells especials, heterodoxes, que van arriscar —guanyar i perdre no és el més important—, alguns coneguts, d'altres menys, però que van deixar petja, independentment de l'*a posteriori* reconeixement o no, que, com sabem, depèn

no tant de mèrits sinó de conjuntures, lògiques de poder i altres circumstàncies.

Qui millor que l'autora per definir el seu treball: "anecdòtes, petites escenes, frases, detalls, que ens presenten uns catalans que es van atrevir a trencar motllos". Gerbert d'Aurillac, Alexandre Deulofeu, Ramon Llull, Nicolau Eimeric, Anselm Turmeda, Ramón Sibiuda, Cinto Verdager, Francesc Pujols, són alguns d'aquests catalans retratats per Gabancho. Però ni és això, ni és només això. El gran què del llibre, on es nota el pòsit de vida que deïem, és en la descripció del moment històric —medieval, Renaixement, Renaixença—, del context polític i social —reis, bruixes, inquisidors, maçons— on aquests i tants d'altres personatges duen a terme la seva dèria personal.

A més a més, allò que fa la lectura especialment didàctica, atractiva, és la capacitat d'anar amunt i avall, històricament parlant, així com els comentaris que l'autora va insertant —segell marca de la casa—

que ens retraten com a cultura i societat.

Què fan els catalans davant el Compromís de Casp? "Fan el que solen fer en els moments decisius de la història: arribar-hi barallats, que és un dels estats permanents del país, potser perquè el poder sembla provisional i sempre n'hi ha poc". Tot plegat empeltat de múltiples referències bibliogràfiques, malauradament mancades d'un espai de citació —per a tots els públics també hauria d'incloure els lletraferits— i un excés de teca, de massa històries, personatges i situacions que es queden curtes —donen per molt més!— per manca d'espai.

El fil secret de la història és un compendi d'heterodòxia catalana, que ens recorda, especialment als nascuts i socialitzats en època pujoliana, que encara que no ho sembli, a Catalunya som també país de rauxa. I que, com ens recorda l'autora, "sempre, al llarg de la història l'heterodòxia és la que fa avançar la cultura i sobretot el pensament". Més clar, l'aigua.