

## Lliçó inaugural

### *Llegia però no movia els llavis (notes sobre la lectura literària),* per Jaume Cabré i Fabré

#### A manera d'exordi<sup>1</sup>

**E**l lector és el viatger que transita per terres d'altri amb la màquina de fotografiar a punt, amb el quadern de notes obert, amb l'ànsia de comentar, amb un altre company de periple, un paisatge, una reacció, una melodia sentida a mitges. La lectura és la descoberta personal d'un món que se'ns posa a l'abast per voluntat expressa de l'escriptor. La lectura d'una obra literària és el viatge pel món proposat per l'escriptor i, sobretot, per l'estil i la llengua oferts. El lector, amb l'acte de la lectura, completa el text i en fa una interpretació sempre personal, intransferible i distinta de la d'altres lectors, de la mateixa manera que el públic d'un concert sent i rep la música a partir de la seva vivència personal. La lectura d'una mateixa obra en un altre moment de la vida és, també, una experiència diferent per al mateix lector perquè és diferent el moment vital del lector. La lectura creativa és l'antítesi de la indiferència. La lectura creativa d'una obra d'art, a més d'un plaer, és un acte artístic de la màxima importància.

Voldria, en aquestes pàgines, obrir el llibre de la lectura i iniciar-la en la vostra companyia per qualsevol lectura literària. Per exemple, per qualsevol novel·la que, sabent-ne la raó o no, m'ha atrapat i a hores d'ara m'acompanya en la vida.

#### Al principi era el verb

Que agradables són les albaades, que anuncien el dia i en les quals està inclòs ja el dia sencer! Tots els plaers del dia ja són en l'albada. El món només està fet de matins. Igual que la vida només està feta de joventut, igual que les novel·les només estan fetes d'inicis, d'atacs, d'obertures, d'allò que els pedants anomenen *incipit*. Us agraden tant com a mi, els principis de novel·la?

Això no és cap principi de novel·la. Són les paraules que, en la novel·la *El jeu errant* de Jean d'Ormesson, el personatge del jeu errant, que en aquell moment es diu Simon Fussgänger, diu referint-se al dia i a la nit. En comptes d'agafar un element paisatgístic per explicar un concepte literari, se serveix d'un concepte literari per referir-se a un

---

1. L'autor agracix els suggeriments del doctor Jaume Pòrtulas.



el d'aleshores, és clar, quan van separar-se en  
[discòrdia,  
per primer cop Aquil·les diví i Agamèmnon duc  
[d'homes.

*La Ilíada.* Comencem el gran text èpic de la humanitat amb una història de faldilles, la que enfronta Agamèmnon i Aquil·les. Però ho comencem amb la invocació a un sentiment fort: la còlera.

Nel mezzo del cammin di nostra vita  
mi ritrovai per una selva oscura,  
ché la diritta via era smarrita.  
Ahi quanto a dir qual era è cosa dura  
esta selva selvaggia e aspra e forte  
che nel pensier rinova la paura!  
(«A la meitat del camí de la vida  
em vaig trobar dins d'una selva obscura,  
perquè havia deixat la recta via.  
Quina cosa tan dura és dir com era  
aquesta selva salvatge, aspra i forta,  
que em renova la por només pensar-hi!»)

Dante ens diu una cosa banal: que ja és un home de mitjana edat. I una de no tan banal: que està passant un mal moment. El resultat, tots el coneixem.

Benvolgut amic:

Ignor si quan aquest escrit arribi a les teves mans ja sabràs la infausta nova: els senyors moriren fa prop de dos mesos, la darre-  
ra nit de Carnaval, en circumstàncies més  
aviat misterioses. Bearn ha estat fins ara ple  
d'escrivans, missers, creditors que aixecaven  
actes i redactaven inventaris.

Ja tenim els principals protagonistes situats. El narrador, mossèn Joan, comença la història de don Toni i dona Maria Antònia de Bearn, explicant-nos en el final, el desenllaç. Portem quatre ratlles i ja som dins de la novel·la. Naturalment, parlem de *Bearn o la sala de les nines*, de Llorenç Villalonga.

Diu Gabriel García Márquez, al pròleg de *Doce cuentos peregrinos*, que l'esforç d'escriure un conte breu és tan intens com començar una novel·la. Ja que en el primer paràgraf d'una novel·la cal definir-ho tot: estructura, to, estil, ritme, longitud, i a voltes fins i tot el caràcter d'algun personatge. I hi afegeix: la resta és el plaer d'escriure.

Certament, quan sotgem una novel·la, amb precaució i curiositat, quan la tenim a les mans i dubtem si l'hem de llegir o l'hem de retornar al racó d'on l'hem tret, la manera més adient de fer-li preguntes és llegint-ne el començament. Més d'una vegada ens trobarem que, a peu dret, encara amb la idea de si sí o si no val la pena, ja fa trenta o quaranta pàgines que som dins d'una història que ens ha captivat des de la primera ratlla. Com en una casa, a les novel·les, s'hi sol entrar per la porta.

## Tipus de lectors

Amb tot, hi ha tantes maneres de ser lector com de ser persona. És a dir, com en

tot, hi ha bons i mals lectors. I de vegades els bons i mals lectors no són els que de manera precipitada podem suposar. Els lectors professionals, els crítics o els ressenyadors que treballen per a publicacions literàries moltes vegades, com afirma C. S. Lewis, a causa de la quantitat de lectures a data fixa que han de realitzar, se'ls asseca la capacitat d'aprofundir i sobretot d'alegrar-se en la literatura. Llegir se'ls converteix no en un acte d'amor cap a l'obra d'art sinó en una simple feina. La mateixa actitud amb què un violinista desesmat m'explicava com encetava la partitura del *Siegfried* sabent, horroritzat, que tenia davant seu tres hores i mitja llargues de fer passar l'arc i que, una nit, a La Fenice es va sentir gremialment acompanyat perquè en obrir la seva partitella es va trobar amb un «coraggio!» escrit amb llapis a la primera plana per un desconegut però comprensiu collega.

Quan parlo del bon lector parlo d'aquell que, savi o no, entès en literatura o no, intueix que qualsevol obra d'art demana rendició, perquè sap, com diu Lewis, que tothom —llevat dels pesats— explica en una conversa no allò que és normal, sinó el que és excepcional; i que l'escriptor, el novel·lista, no n'és una excepció: explica també coses excepcionals.

Entre l'escriptor i el crític lector hi ha una relació desigual: la feina del primer pot haver durat mesos, potser anys, potser molts anys. I quan publica

per fi l'obra somiada és envaït pels dubtes més profunds, sobretot perquè no acaba de saber si allò està, efectivament, acabat. Doncs bé: el crític lector rep el llibre, en el millor dels casos amb predisposició de respecte, i el llegeix, el treballa, potser el rellegeix, hi reflexiona i en treu conclusions. Quant de temps ha durat aquesta feina? Si ha de publicar una ressenya crítica a la setmana, feu comptes. Però pot ser que sigui una recensió quinzenal, la que fa. O tal volta mensual. La diferència de temps dedicat és òbvia. Llavors, el que deixa perplex el creador és que amb aquest tipus de lectura, que sempre percebrà com a superficial (ell ha passat cent vegades per cada ratlla del text), el crític judica, dictamina, diu que allò és molt bo o diu que és molt dolent, el posa en un pedestal, li barra el pas al futur o el castiga amb la indiferència. És així. No crec que hi hagi solucions ni possibilitats de canviar-ho. Segurament, la manera més sàvia de vèncer l'obstacle per part del creador fóra no llegir mai cap crítica, no fer cas de cap comentari, fer vida normal i continuar escrivint com si tots els lectors fossin només lectors. Per a l'escriptor és una solució, però em temo que no deixa de ser injusta per al crític.

El lector gratuït enceta una lectura per mil raons molt diferents: la curiositat, la bona experiència de la lectura plaent d'un llibre anterior del mateix autor, la temàtica probable, la pròpia expe-

riència vital, l'atzar... I el seu recorregut pel llibre és més gratuït, més lliure que el del crític lector. Fins i tot pot abandonar-ne la lectura sense remordiments professionals. Aquest lector gratuït és el que, arribat a una edat, no vol perdre el temps llegint per pura militància perquè sobretot busca el plaer; si un llibre l'avorreix, el tanca amb aquell punt d'irritació i el deixa caure a la tauleta, amb un menyspreu molt privat, abans de calcular com ocultarà el cadàver del llibre repudiat. Aquest tipus de lector no és cruel: simplement, ha de garbellar perquè té davant seu uns quants pams de llibres fent cua i ell ja ha fet la cinquantena. I probablement, està començant a bandejar la novel·la com a gènere per dedicar-se a les biografies, els dietaris i les obres de reflexió. La ficció el comença a irritar. Pobre. Ja no recorda que hi ha l'estil.

També existeix el lector fidel a la lectura i fidel a la idea que ell tractarà el llibre com li agradaria que tractessin el seu llibre si ell fos escriptor. I llegeix fins a l'última paraula amb atenció. I si s'ha avorrit en culpa la seva pròpia incapacitat. Si és jove, busca la ficció amb deler perquè no li fa por enfrontar-se amb ell mateix a través del mirall nítid de la faula i potser, sobretot al començament, no s'adona que els impulsos més forts de plaer li vénen donats pels recursos de l'estil. Si és jove, es pensa que fa cultura llegint les moltes inexactituds sobre qüestions objectives que arrossega qualsevol

novel·la; però al mateix temps està carregant les piles amb informació vital ben precisa.

En un altre lloc he escrit que allò que em meravella és que l'escriptor cus, poleix, recús, substitueix, dubta i treballa una pàgina, un paràgraf, una línia de text i hi dedica les hores que facin falta sabent que la immensa majoria dels lectors només passaran els ulls una vegada en la seva vida, a velocitat de creuer de lectura, per aquella línia. I tanmateix, l'escriptor no deixa de polir-la perquè escriu per amor a l'escriptura i el que busca i no troba és la perfecció.

Em recordo plantat davant d'un Kandinsky immens en un racó d'un museu molt llunyà. La mateixa abstracció de la tela em facilitava les coses per no haver-me de fer preguntes sobre els detalls figuratius com si s'hagués tractat d'un Vermeer o un Chagall. Perquè quan tens davant teu un quadre, no has d'usar-lo com a receptor de més informació sobre una època o una activitat representades en el quadre. Tens davant teu una obra d'art global, amb línies, colors, masses, equilibris, construcció i conjunt. El mínim que pots fer és embeure-te'n, com qui escolta un quartet de corda, que no es pregunta si aquella modulació es pot explicar per raons temperamentals del compositor o és pura necessitat per derivar en el nou tema.

Llegir és com mirar un quadre, com escoltar un quartet de corda. Nosal-

tres ens colloquem davant d'un quadre, a amarar-nos-en, no per canviar el quadre sinó perquè aquest faci alguna cosa en nosaltres, ja que el primer que demana qualsevol obra de qualsevol art és rendició. L'art no és utilitari, és gratuït. El lector no usa la lectura, la rep.

### La lectura i l'escriptura

La lectura no és tan sols una operació intel·lectual abstracta. Hi col·labora el cos. Com llegim, la gent gran? Asseguts, drets, passejant, amb llapis, amb llapis i paper, amb música de fons, en silenci, en soledat... Com llegeixen, els nostres fills i els nostres néts: a terra, damunt d'un sofà però amb el llibre a terra, penjats d'un llum...

En l'antiguitat, molta informació passava de persona a persona per transmissió oral. Homer existia, els grans relats èpics existien sempre que un rapsode o un explicador n'oferia la seva versió. D'aquesta història, en podem dir *text*. Un dels avantatges de l'escriptura és que va poder fixar els textos. El llibre, la carcassa del text, serveix per fixar i conservar l'escriptura i, per tant, per conservar el text.

Amb tot, cal recordar que la literatura antiga no estava destinada a ser fixada. De la mateixa manera que no es donava excessiva importància a l'autoria del text, de la història, les obres, és a dir, els

textos, eren dits i escoltats en actes socials, col·lectius. Quan comencen a aparèixer els primers llibres, la recepció habitual de les obres continua essent auditiva. Però a poc a poc es comença a donar importància a l'objecte del llibre i al text fixat mitjançant l'escriptura. No és fins a l'època alexandrina que comença a pensar-se que no hi ha obra si no és escrita.

Val a dir que l'escriptor no escriu llibres: escriu idees, sensacions, històries, complicitats, secrets, elucubracions en forma de textos construïts amb paraules l'una darrere l'altra. El llibre és tota una altra història; se'n canvia la forma i la concepció a mesura que es va avançant en el terreny tècnic. En un principi era el *volumen*, el rotlle de papir; un sistema car, entujós, incòmode, però que va ser el que va omplir biblioteques tan emblemàtiques com la d'Alexandria. Entre tantes incomoditats dels *volumina* hi havia la no menor que només se'n podia fer servir una cara i que eren carregosos de llegir perquè necessitaves l'ajut de mans i braços per fer anar passant el rotlle (com després es va encarregar de recordar-nos el Cine Nic de la nostra infantesa; si més no, de la meva). Que potser ve d'aquí l'accepció col·loquial de la paraula *rotllo*?

Però a través dels *volumina*, és a dir, amb el primer *suport* material per a l'escriptura del *text*, la humanitat passa de la lectura com a moment de la vida col·lectiva, social, de la polis a la lectura com a recerca interior. Probablement,

l'escriptura neix per a altres usos que no els de l'elaboració de textos: neix com un ajut a la memòria en les transaccions comercials i, també de seguida, com a ajut a la fixació de fets polítics perquè esdevinguin històrics i se'n guardi la memòria. El pas de l'escriptura com a conservació de la memòria d'altri a l'escriptura com a expressió de l'autor és una forma de progrés que pot passar inadvertida per als qui la practiquen, però que té una importància enorme, tant que ens autoritza a concloure allò de va ser un pas petit per als qui el van fer, però un pas immens per a la humanitat.

Com que l'home és inquiet, amb el temps, més o menys al segle de la nostra era, els *volumina* van deixar pas als *codices*, és a dir, als llibres amb pàgines. Per això va ésser essencial el descobriment de l'ús del pergami. Tothom pot fabricar pergami, i no cal ser a la vora d'Egipte o dependre'n per a l'elaboració del paper. Quins altres avantatges té el *codex*? S'hi pot escriure per les dues cares i, sobretot, és més pràctic per ser llegit, de tal manera que la transformació del llibre de *volumen* a *codex* suposa la transformació de la pràctica lectora. A més, la gent culta que llegia *volumina* havia de fer servir les dues mans en l'acte cansat de llegir o havia de tenir un esclau que li aguantés el *volumen* i l'anés desenrotllant davant dels ulls de l'amo lector. Amb l'arribada del *codex*, el lector pot llegir amb les mans lliures i les pot dedicar a redactar les seves pròpies

notes, que naturalment no escriurà en un full a part, és a dir en un pergami a part, que no se'n solen tenir a mà, sinó damunt del mateix llibre, als marges i als espais en blanc, de tal manera que cada nova lectura comentada enriqueix materialment el text original. Pel que fa a l'efecte del text sobre el lector, és més revolucionari el pas del *volumen* al *codex* que del manuscrit a l'imprès.

A l'època medieval, i a Occident, la lectura se circumscriu a llocs restringits, i la majoria de textos són de tema religiós. Lentament, es va passant de la lectura en veu alta, fins i tot en el cas d'una persona sola, a la lectura murmurada. Encara falta un grau per arribar al cim, la lectura silenciosa. I el *codex* hi ajuda molt. Permet la relectura, permet tirar enrere i contrastar passatges. Permet numerar les pàgines i permet el gran invent de l'índex paginat. Permet, doncs, la lectura meditativa. Imagineu l'esforç que havia de fer el lector de *volumina*, el lector de rotlles de paper, en el moment de buscar més enrere o més endavant la frase precisa: realment, era un rotllo.

Es va imposant, per tant, a poc a poc la lectura *lepido susurro*, en un dolç murmur, en veu baixa; allò que els monjos medievals en diran la *ruminatio*. I és el canvi de manera de llegir el que fa que es transformi la manera de presentar el text, és a dir, que evolucioni l'escriptura. En no tenir el referent sonor, el lector necessita més guies per llegir, i qui escriu,

que ho feia amb un text lligat en *scriptio continua* i sense pensar en normes ortogràfiques, passa a separar les paraules i a fixar una manera d'escriure-les. Apareixen els espais entre paraules, tan importants com els silencis en música. I a poc a poc, sense fer forrolla, neixen, també, els signes de puntuació. Davant de l'aparició tímida de la lectura silenciosa provocada per la troballa del *codex*, també varien els usos dels escriptors que, a poc a poc, deixaran de dictar la seva obra a l'esclau o servent il·lustrat per passar a escriure ells mateixos.

Diuen que llavors comencen a concebre's les biblioteques per llegir. Uns espais on tenen els llibres lligats amb una cadena, com si fossin les revistes de cal barber de fa uns quants anys. I a poc a poc, per raons òbvies, es va imposant la lectura murmurada, per no destorbar el veí. I podies veure una dotzena de lectors movent els llavis en un relatiu silenci, tallat només pel lleu *zumzeig* d'una *ruminatio* tímida però encara necessària. La impremta només (i permeteu-me que digui «només») trasbalsa les maneres de reproduir i produir els llibres i, naturalment, els abarateix. Cada lector pot tenir més llibres. Cada llibre pot tenir més lectors. De seguida van aparèixer tres formats de llibre: el *libro da banco*, propi de l'estudi universitari, que necessita un faristol important; el llibre humanista, més manejable i transportable, i el *libellus*, el llibre de butxaca, el més popular.

Com va esdevenir-se amb la família de les violes, en la qual es va passar de la *viola da gamba* a la *viola da braccio* i al *violino*.

Però hi ha un altre aspecte que vull remarcar sobre la lectura en l'època medieval, en l'època que comença a democratitzar-se el fet de la lectura. En aquells moments, la lectura és de tipus intensiu. Es llegeix i es rellegeix la Bíblia. Es llegeixen les exegesis fetes pels sants pares; es llegeixen comentaris a certs passatges de la Bíblia. Es llegeixen fragments de la Bíblia, en família, de manera repetitiva, com es feia amb el rès del rosari. Però, a mesura que la lectura es fa més silenciosa, es permet una relació personal amb el text més lliure, més secreta i íntima. Fins i tot es descobreix que es pot llegir al llit, passejant, assegut o dret. I el pas del temps i l'adquisició de més llibertat lectora dóna peu a la lectura extensiva, basada no en l'autoritat del text per antonomàsia sinó en la curiositat del lector. Es passa a llegir coses molt diverses i, per tant, a escriure-les perquè hi haurà qui les llegeixi. Això conforma l'esperit crític, lliure, irreverent, desimbolt, del lector gratuït. És clar, també, que molts lectors que viuen intensament els personatges de la novel·la que tenen entre mans es converteixen en lectors intensius rellegant el text dotzenes de vegades perquè aquell personatge, la seva valentia, les seves desgràcies, han trasbalsat la vida del lector. És una mica el que



avui passa amb l'espectador addicte al teleserial, que s'empapa de capítols i capítols d'una història fatalment concèntrica.

Curiosament, amb l'arribada triomfal del processador de textos i de la lectura en pantalla, és a dir, amb l'escriptura electrònica, tornem a la lectura en *volumen*! El text ens és presentat en un corró virtual i, per a molts que s'hi aventuren des de fa poc, és una terrible incomoditat no tenir les pàgines a mà sinó enrotllades en la pantalla, i recorren, sempre que poden, a la impressió en paper per sentir-s'hi més a gust. És clar que aquest nou *volumen* incorpora els ajuts del *codex*, i per pantalla et surten les pàgines, els índexs i el que faci falta i centenars de coses més que qualsevol ciutadà de bona fe desconeix, perquè encara no he trobat cap usuari dels processadors de textos que sàpiga totes les possibilitats que li ofereixen els programes de Word, WordPerfect o Mac Write que faci servir. Deveu haver captat que abans deia *volumen* i *codex* i ara dic *WordPerfect* i *MacWrite*: la llengua llatina ha patit una lleugera transformació.

Un efecte important de l'aparició del processador de textos és que el lector es converteix en amo de la naturalesa física del text, que des de Gutenberg estava en mans de l'impressor i abans en mans dels copistes. Ara és el lector qui decideix amb quin tipus i amb quin cos

de lletra imprimirà el seu text. Val a dir que no tothom està d'acord amb els avantatges del processador de textos i l'ordinador. Com a exemple, vegeu les afirmacions d'un irreductible usuari de la màquina d'escriure, un dels últims, l'escriptor Josep Maria Espinàs, que assegura que ell no abandona la màquina d'escriure perquè, entre altres avantatges, en té un de primordial sobre l'ordinador: la impressió, en la màquina d'escriure, és automàtica i va incorporada al tecleig, i no has d'esperar, fent tamborinar els dits amb impaciència, que la impressora, si té prou paper, si té prou tinta, vagi vomitant el text imprès.

D'altres, com el doctor Martí de Riquer, s'han passat sense vergonya a l'ordinador. Recordo que explicava com anava elaborant els seus textos: feia servir dues màquines d'escriure en una taula prou gran. En una de les màquines anava escrivint el text i en l'altra anava redactant els excursos, els aclariments, els exemples destinats a convertir-se en les inevitables notes a peu de pàgina, que sempre m'han semblat el baix xifrat o baix continu dels llibres erudits. Ara, l'ordinador, això t'ho fa amb aquella instantaneïtat i pulcritud una mica suficient que gasten aquestes màquines.

Abans, anticipant-se a l'estil de Martí de Riquer, existien les rodes de llibres: per entendre'ns, la roda de plats dels restaurants orientals, pensada per llegir diversos llibres a la vegada. Tin-

guem en compte que durant molt de temps la lectura era comparativa, confrontativa d'autoritats, citativa, basada en els llocs comuns, i la consulta constant esdevenia essencial.

Jorge Luis Borges té un conte preciós que es diu *El libro de arena*, on apareix el somni de tot lectoròman adicte: un llibre infinit; passes pàgines i sempre en surten més, tires endavant buscant la darrera pàgina i sempre te'n sorgeixen més. I cada vegada que tornes a agafar el llibre és per una numeració diferent, i com que el llibre és infinit, mai no pots rellegir res. Però tens el món, la vida, l'univers dins d'aquest llibre. El personatge del conte de Borges queda tan subjugat pel llibre interminable que s'oblida de dormir i de menjar, amb la sensació (Borges no ho sabia) que té l'interapeuta quan es troba navegant al mig de tot. El que va fer el personatge del conte va ser desprendre's del llibre per evitar que ell, o un altre desprevingut, acabés parant boig. Per això el va ocultar al millor amagatall que hi pot haver per a un llibre: una immensa biblioteca. Borges mateix parlava en un altre conte de la biblioteca infinita on, a més de tots els llibres que hi ha hagut i hi haurà, hi ha també totes les possibilitats de llibres que hi ha hagut i hi haurà. Manuel de Pedrolo va somiar en la novel·la total, filla del seu deler per la lectura total. Els seus llargs cicles novel·lístics com *Temps obert* o la curiosa experiència de *Viure a*

*la intempèrie*, en són una petita mostra intencional.

Abans, en començar les meves paraules, he fet una mena d'exordi. L'*exordi* és el començament d'un teixit, allò que és a l'extrem d'un ordit. Ara hem parlat d'escriptura d'un text. *Text, textus* en llatí, vol dir 'teixit'. La trama, per als teòrics de la literatura, és l'organització que l'autor fa de la història, i en un teixit són els fils que s'entrellacen amb els fils de l'ordit. Ordre i tramatar històries (o venjances) és construir-les, i en el món tèxtil és preparar el teixit per al teler. De vegades penso que els escriptors ens hauríem d'haver format a l'Escola Industrial. Amb aquest *excursus* tèxtil volia dir que el text és el nom de la relació dinàmica entre l'escriptor i la veu, entre el pensament i la lectura, entre l'escriptor i el lector, sobretot, quan la lectura encara es fa en veu alta.

Diu Jesper Svenbro, a la *Història de la lectura al món occidental*, que hi ha dos exemples, a Eurípides i Aristòfanes, de personatges que llegeixen silenciosament. Per tant, la lectura silenciosa es coneixia a Grècia i segurament a Roma, però es practicava poc perquè la lectura, senyors, era un afer d'esclaus.

Els invents relacionats amb el llibre han revolucionat la lectura. En el terreny musical passa una cosa semblant; perquè si ja va ser un procés lent i difícil arribar a l'escriptura per expressar un text, els marmessors del patrimoni musi-

cal i els mateixos compositors es trobaven en un bon embolic a l'hora de fixar la seva obra de tal manera que la pogués interpretar correctament algú que no l'hagués sentida mai. D'aquí que sigui tan procedent parlar d'*interpretació* i *intèrpret*, en el terreny musical. Però, per al bé de la música, va arribar, com en una bona novel·la, la persona adequada en el moment oportú.

Guido d'Arezzo va ser un monjo benedictí que va viure entre els segles x i xi. I és un dels personatges més cèlebres de la història de la música, ja que va inventar un mètode perquè els compositors poguessin representar la seva música i els intèrprets poguessin llegir-la amb garanties de fiabilitat.

Fins llavors, estudiar els cants era molt difícil perquè no se sabia com s'havien d'entonar i perquè no se sabien desxifrar els signes que cada compositor posava per representar la seva música. Tampoc no es posaven d'acord en quins eren els tons i els semitons de l'escala. Guido d'Arezzo els va fixar. Va inventar un sistema d'aprenentatge i de fixació dels sons i els tons amb el dibuix de la mà. La famosa *mà de Guido*. A més, Guido d'Arezzo va sistematitzar l'ús del tetragrama i de les claus de fa i de sol. Els monjos del seu monestir van aprendre molta música: en un any van avançar més que en trenta de grans esforços, i

van adquirir una fama merescuda. Això va provocar tantes enveges que va haver d'abandonar el monestir i anar-se'n a casa, empès pels col·legues envejosos.

Malgrat les seves dissorts, Guido d'Arezzo és important encara per una altra cosa: va fer un altre invent cabdal, tot i que no ho sembli: va posar un nom a cada nota. A les sis notes diferenciades d'aleshores. Va advertir que la primera síl·laba de cadascun dels sis primers versos de l'himne de sant Joan Baptista s'entonava amb una de les sis notes en una perfecta escala ascendent:

Ut queant laxis  
 resonare fibris  
 mira gestorum  
 famuli tuorum  
 solve polluti  
 labii reatum  
 Sancte Ioannes.<sup>2</sup>

Fins llavors, aquests sis sons es representaven per les lletres de l'abecedari (*C, D, E, F, G, A*). Ell les canvia per les notes *ut, re, mi, fa, sol* i *la*, que corresponen a la primera síl·laba de cada vers de l'himne. Més endavant, al cap d'uns segles apareix el *si*, probablement com a acròstic de «**S**anct**e I**oann**e**s».

Llavors hi va haver moltes coses guanyades en el terreny de l'escriptura i la lectura musical, perquè, com saben

2. «A fi que pugui ressonar en l'interior de l'home pecador el més admirable de la teva acció salvadora, perdona el teu fidel de llavi impur, oh, sant Joan.»

perfectament els lingüistes i els filòlegs, i com saben en general totes les persones sàvies, el nom fa la cosa.

### Llegia però no movia els llavis

Quan l'inquiet Aureli Agustí arribà a Milà, començà a festejar amb el neoplatonisme i va conèixer sant Ambròs, un altre dels sants pares i doctors de l'Església, una de les coses que admirà del bisbe de Milà, i ens ho descriu a les *Confessions*, és la manera com Ambròs, reclòs a la seva cel·la, llegia:

Sed cum legebat, oculi ducebantur per paginas et cor intellectum rimabatur, vox autem et lingua quiescebant. Saepe, cum adessemus —non enim vetabatur quisquam ingredi aut ei venientem nuntiari mos erat— sic eum legentem vidimus tacite et aliter numquam, sedentesque in diuturno silentio.

(«I quan llegia, els seus ulls resseguien les planes i la seva ment en penetrava el sentit, però la seva veu i la seva llengua reposaven. Sovint, quan m'hi trobava —car la seva porta no era tancada a ningú i no era costum d'anunciar-li la visita—, el veia així, llegint calladament, i mai d'altra manera, i m'asseia una llarga estona en silenci.»)

Allò que sorprenia un savi com sant Agustí d'Hipona, que encara no era ni sant ni bisbe d'Hipona, era el fet que Ambròs havia interioritzat la lectura fins al punt que no tan sols no se'l sentia lle-

gir, sinó que fins i tot els llavis restaven quietes. Llegia però no movia els llavis. Un savi llegia i no se li movien els llavis. L'exemple d'Ambròs va estendre's de manera inexorable, fins al punt que avui, si veiem una persona adulta llegint bo i movent els llavis, podem pensar, sense temor a equivocar-nos, que aquella persona és a la vora de l'analfabetisme tècnic. Llegia però no movia els llavis.

Començava a haver-hi, doncs, una colla de lectors que, després de molts anys d'haver estat plantejada la lectura com un afer col·lectiu, consideraven la lectura també com una qüestió personal, individual i, com qui diu, privada.

Si tenim en compte, com ja hem vist, que la naturalesa material del llibre anirà variant a favor del lector, tot està disposat per poder entrar a la lectura gratuïta, a la lectura pel simple plaer de llegir. Tot està disposat perquè els lectors ens plantegem la gran pregunta: no què podem fer nosaltres per un text, sinó què estem disposats a admetre que el text faci en nosaltres, que és, segons crec, l'actitud més intel·ligent amb què podem entrar en contacte amb la literatura.

Aquesta manera de llegir, sense moure els llavis, interioritzant el text, tindrà una influència decisiva en l'estil dels escriptors.

Si en un principi l'escriptura imitava el llenguatge parlat, si en un principi, amb la *scriptio continua* i una ortografia inexistent, era inevitable que la

lectura fos una experiència sonora que ens havia d'ajudar a reconèixer les paraules dins d'un *continuum* gràfic, a mesura que s'adopta la separació de mots, que s'inventen els signes de puntuació i que es fixa l'ortografia, som en el bon camí per començar a crear un idioma escrit sensiblement diferent del llenguatge parlat. A més, els autors, que ja són lectors silenciosos, es posen a escriure i no a dictar. És lògic que llavors apareguin obres més íntimes, més personalitzades. És lògic que l'escriptor se senti més lliure, perquè el seu acte és privat i solitari, i això encoratja l'aparició del pensament crític; ja que, si més no en la fase d'escriptura, ningú no el pot censurar. I, com a regal, a les biblioteques medievals comença a regnar un dels béns més preuats i confortables de les biblioteques: el silenci.

### **La lectura com a passió**

Parlo amb la seguretat de trobar-me davant de lectors apassionats. El meu amic violinista que ens ha escandalitzat a La Fenice, on l'hem deixat obrint la partícula del *Siegfried*, durant gran part de la seva activitat laboral va formar part d'una orquestra de prestigi; al llarg de la seva vida, el seu arquet va fer quilòmetres i quilòmetres per damunt de les cordes del violí. Com a tothom, li va arribar l'hora de la jubilació. I no em sé estar de

fer un parèntesi i admirar-me del fet que *jubilar* vulgui dir 'experimentar una viva alegria' i sigui pres del llatí *IUBILARE*, que vol dir 'llançar crits de gran goig'. És clar que, segons ens explica Coromines, en el sentit d'«exempció de treball» és degut a la influència de *jubileu*, que ve del llatí *IUBILAREUS*, 'solemnitat jueva celebrada cada cinquanta anys', pres de l'hebreu *yobel*, que és el 'corn de banya de marrà, amb el qual es dava el senyal d'aquesta festa'. Tornem al nostre músic. El primer que va fer quan es va jubilar va ser empaquetar les partitures que tenia per casa, portar-les a cal drapaire, vendre's el violí i, suposo, «llançar grans crits de goig».

Em costa entendre l'actitud d'aquest músic, per més amic que sigui; segurament estava mal informat sobre qüestions relatives a la naturalesa de l'art. Però estic segur que, si es donen casos similars, que és ben cert que se'n donen, difícilment trobarem lectors que es jubilin de la lectura. Al llarg de la vida, hom pot passar per etapes diferents degudes a canvis de gustos, curiositats saturades o descobriments de noves vies... Diuen que com més hom madura, més s'allunya de la ficció i més reclama textos directament reflexius o, si de cas, que reflecteixin els contextos històrics que hom ha viscut o ha somiat a través d'altres lectures. Però el lector mai no deixa de ser lector. George Steiner afirma, fent una mica de literatura, que ser jueu és llegir un llibre amb un llapis a la mà;

és ser el que llegeix el diari i corregeix mentalment les errates múltiples del text; és ser el que, fins i tot a les portes de la cambra de gas, continua corregint un text que té a mig treballar; és ser el que no pot moure's en una habitació per la quantitat de discos i de llibres que la farceixen... Steiner, per definir el «ser jueu», coincideix, tal com jo ho veig, amb la meua definició de «ser lector apassionat». Tots els lectors apassionats som jueus. A tots els lectors apassionats només els jubila la mort.

No fa gaire vaig tenir la fortuna d'escriure un conte, que porta el títol de *Pols*, sobre un home que llegia tot el que li queia a mà però amb una condició: que fos un llibre desconegut o, si més no, oblidat. Vaig navegar per la història sense acabar-ne de copsar el secret i sense saber donar per acabat el relat. No va ser fins que no vaig poder esbrinar la passió interna que movia el meu personatge: llegia llibres oblidats, possiblement mediocres o declaradament dolents, per rescatar-los de l'oblit. Ell sabia que, mentre durava la seva lectura, el llibre era viu. Llegia per llàstima. No crec que aquesta sigui la raó que ens impelleix a nosaltres a llegir, però puc assegurar que el meu personatge llegia coses horribles apassionadament.

No em puc estar de referir-me a una altra casta de lectors apassionats: aquells que saben la importància que té la lectura, el poder que té el text, el bé

que pot produir un llibre, i no estan disposats a consentir-ho. Són els que, per prevenir mals majors, calen foc a la Biblioteca d'Alexandria; són els feligresos del bisbe Ciril d'Alexandria, que torturen fins a l'horror indescriptible Hipàtia, una de les persones més sàvies de la història de la humanitat, que era matemàtica, astrònoma, física i, cosa imperdonable, dona. Són els Muratori de la història que, a més de fixar quins són els llibres sagrats i quins no, proposen llistes de llibres prohibits; són els papes, que redacten llistes, ja des de segles molt llunyans; són les esglésies, que tenen por que la gent pensi pel seu compte; són els inquisidors de Toledo, que cremen llibres perquè s'adonen que un llibre sempre fa de bon cremar —com se'n van adonar els nazis amb l'ecpirosi pública, les purificadoras fogueres espectaculars fetes amb milers de llibres decadents. Són els aiatollàs, que condemnen a mort escriptors pel fet de ser-ho. És la Junta de Tarragona, que prohibí, en l'època del rei En Jaume, la traducció de la Bíblia al vulgar; és l'article 1398 del Codi de dret canònic actual, que diu que «La prohibició dels llibres implica que sense la deguda llicència no se'ls pot editar, ni llegir, ni conservar, ni vendre, ni traduir ni comunicar a altri». Són els Vidal Marín, Francisco Pérez Cuesta, Agustín Rubín de Ceballos, inquisidors, que, per fer-ho més gros, tenen nom d'àrbitre de primera divisió de la Lliga de futbol de l'Estat es-

panyol. És Nicolau Eimeric, l'amo de la fe, el senyor de l'ortodòxia, el sentit de la vida del qual va consistir a fer callar l'obra de Ramon Llull. És l'Església, que no gosa, fins al 1966, suspendre el caràcter prohibitiu de l'*Índex* i no gosa, que jo sàpiga, simplement, eliminar l'*Índex de llibres prohibits* i demanar perdó per l'atzagaiada. Els censors, uns altres lectors apassionats. Que ni reis ni papes ni nuncis ni ministres de cultura no ens desvirtuin la història ni ens facin tornar desmemoriats. De vegades, la narració de les coses pot ser una eina eficaç per resistir-se al vuitè pecat capital, el pecat contra la memòria, el que proclama i procura que la història l'escriguin els vencedors. Per això em permeto narrar breument la gesta dels lectors apassionats d'Alexandria, aquella gent honrada que van fer sortir Hipàtia del seu carruatge, la van despullar i, amb petxines com a eines, la van escorxar fins a arrancar-li la carn dels ossos. El que en va quedar va ser cremat, les seves obres van ser destruïdes i el seu nom, oblidat. Ciril va ser proclamat sant.

Per raons d'edat, com a escriptor, jo no he estat víctima de la censura franquista, com sé que s'ha esdevingut a alguns de vosaltres. Tinc l'honor, però, d'haver vist, en les galerades que l'editor va enviar del meu primer llibre a censura, el llapis vermell anihilant, que havia decidit fer morir dues línies i mitja d'un conte. La ràbia que això em va produir, la indignació davant aquesta actitud idiota

del poder, em fa entendre com s'han hagut de sentir, com se senten, els veritablement prohibits sigui per quina sigui la mena de poder que sigui.

### L'experiència adquirida per la lectura

Al fons, una baixa muntanyeta tranquilla. A l'esquerra, un arbre solitari i fort. A la dreta, una masoveria nana. Vora l'arbre, un carro en repòs, braços enlaire, retallant-se finament a contrallum. Dos homes, l'un al davant, l'altre al darrere d'un mul gris, de panxa blanca, el van conduint a poc a poc i en silenci, des del carro a la casa. Aquesta escena la copia la realitat d'una petita taula admirable d'en Torres-Garcia. També la contempla avui el nostre enteniment sota l'advocació de la Ben Plantada.

«Aquesta escena la copia la realitat d'una petita taula admirable d'en Torres-Garcia.» Eugeni d'Ors ja sabia allò que per a mi és obvi: que la realitat copia l'art.

Un dia de desembre, mentre mirava un paisatge que imitava un Naixement, vaig adonar-me que hi ha més bellesa en les flors dels camps que en les flors de jardí. Les flors silvestres que neixen en els camps semblen creades pel Bosco o per Bruegel el Vell, mentre que les flors satives de jardí semblen un nu de mantega de Rubens. D'aleshores ençà vaig desitjar ser un silvestre de les lletres.

Castelao, en aquest text extret de *Cousas*, també opina el mateix que Eugeni d'Ors. Que és el mateix que expressa Jorge Luis Borges quan afirma que la vida és una metàfora global de la literatura.

Aquesta és la grandesa de l'experiència lectora. Ets a tocar de l'art, participes de l'experiència no tant d'explicar les coses sinó d'explicar en les coses. Vull dir que, per a mi, la veritable Ferrara, que és una ciutat que no he visitat mai, és la que ha creat dins meu Giorgio Bassani; la situació i l'estat de la Ferrara d'ara no entra dins dels meus interessos actuals. En canvi, sovint penso que vull visitar (rellegir) algun dels llibres d'*Il romanzo di Ferrara*, perquè enyoro aquella ciutat. Recordo que la meua idea de Lisboa, que sí que conec com a ciutat, està més lligada a l'estil abrupte que Lobo Antunes fa servir a *El manual dels inquisidors* i a les descripcions que fa del Tejo el Ricardo Reis manllevat a Pessoa per Saramago a *L'any de la mort de Ricardo Reis*, que no als meus records de visitant. Entre Lobo Antunes i Saramago m'han ajudat a construir la meua Lisboa veritable, interior, literària, feta no amb carreus sinó amb paraules. A veure si resulta que estic més d'acord amb Borges del que em pensava... El que passa és que jo puc posseir les meves Lisboa o Ferrara literàries perquè Bassani o Lobo Antunes han sabut fer presents els universals com a conseqüència vital dels conceptes particulars. Un ciutadà de Fer-

rara capta una quantitat immensa d'elements concrets que a mi se m'escapen; però l'obra de Bassani està prou ben feta perquè jo en capti l'essència universal i em construeixi els meus propis particulars sobre Ferrara, que al capdavant seran els meus motius d'enamorament.

Aquelles obres que han servit d'experiència vital per a moltes generacions són les que, amb el temps, acabem anomenant *clàssics*. George Steiner afirma que un clàssic en literatura, en música, en art, en l'argument filosòfic, és una forma significativa que ens «llegeix» a nosaltres. I continua:

Ens llegeix a nosaltres més que nosaltres el llegim [...]. No hi ha res de paradoxal, ni encara menys de místic, en aquesta definició: cada vegada que l'abordem, el clàssic ens interrogarà. Desafiarà els nostres recursos de coneixement i intel·lecte, de ment i cos [...]. El clàssic ens preguntarà sobre nosaltres.

Italo Calvino, que també es pregunta sobre la naturalesa dels clàssics, diu, entre altres coses interessants, que els clàssics són «aquests llibres que ens arriben amb l'empremta de les lectures que han precedit la nostra i que porten també el rastre que han deixat en la cultura o en les cultures que han traspasat». Tant Steiner com Calvino s'arregleren en la posició que abans he esmentat de C. S. Lewis: el clàssic és el llibre la lectura del qual transforma generacions de lectors.



Sabem, amb tot, que la fascinació que podem sentir per un clàssic establert i que encara no coneixem, ens és induïda per aquesta apreciació prèvia de clàssic. Sempre és en la lectura individual que fa el lector del suposat clàssic que aquesta etiqueta es referma o es trenca en bocins. Sabem que el prestigi de les obres literàries està molt marcat pels treballs dels estudiosos i dels historiadors de la literatura, i també pels judicis valoratius dels crítics. Diu C. S. Lewis que els lectors no necessitem els crítics per fruit amb els autors, sinó que necessitem els autors per poder fruit amb els crítics quan parlen dels autors, perquè una afirmació intel·ligent sobre una obra només té sentit per al lector si ha llegit l'obra.

### La traducció

Cada llengua és un món. Cada llengua suposa una concepció del món. D'aquí que quan desapareix una llengua desapareix una manera de veure el món i la humanitat mor una mica. Però de la mateixa manera que en la història de la humanitat s'han arribat a parlar vora vint mil llengües, ara no en queda ni una tercera part. Per tant, s'han extingit moltes maneres d'entendre el món, i la humanitat s'empobreix. «Quantes Odissees», diu Steiner parlant d'aquest tema, «no ens estem perdent? La mort d'una llengua», afegeix, «encara que només la murmuri

el més petit grapat en algun trosset de terra condemnada, és la mort d'un món.» La humanitat, doncs, parteix d'una realitat: la de la diversitat lingüística. I la literatura, com que deu la seva naturalesa a les paraules, necessàriament s'ha de basar en una llengua. Això fa que sigui una de les poques arts que ens veiem obligats a classificar històricament per comunitats o àrees lingüístiques. Però com que la set del lector apassionat no es calma amb pocs llibres, ens veiem obligats a traspassar aquestes àrees lingüístiques mitjançant l'invent portentós de la traducció literària. La traducció literària és una forma de creació que està reservada a uns quants. És una mena de lectura en profunditat acompanyada d'escriptura creativa. M'imagino que traduir és situar-se en la lectura perfecta.

### L'emoció davant l'obra d'art. L'estil

Castelao i d'Ors s'emocionen amb un paisatge perquè és com una pintura. Això no es pot dir impunement. És tota una declaració de principis estètica i estilística. La concreció d'aquesta declaració pot ser *La Ben Plantada*: una proposta estilística i estètica molt seriosa, diametralment oposada al meu gust personal. Però proposta estilística, tanmateix.

Allò que diferencia el text literari de qualsevol altre text és la voluntat estètica de l'autor, la voluntat estilística. Més

que no pas el tema de què es parla: una novel·la pot parlar de tot. Però és que a més, el novel·lista pot fer una novel·la amb les estructures més inversemblants i més aparentment aliteràries. Per exemple, en forma de diccionari, com va fer Milorad Pavić, novel·lista i poeta serbi, amb la seva novel·la *Diccionari khàzar*. Què distingeix una novel·la d'un altre tipus de llibre? La voluntat d'estil, és clar. Però tot i així, podríem dir que qualsevol estudiós ben nascut, quan escriu sobre la seva matèria, té consciència d'estil. Ben cert. Per tant, haurem de precisar més: no tan sols ha de tenir voluntat d'estil, sinó que ha de ser conscient que està fent una obra d'art; de tal manera que l'estil, és a dir, l'ús que fa del llenguatge, es converteix en significat, en igualtat de condicions amb el tema, l'argument, els personatges, el món creat, la *Weltanschauung*.

No crec que sigui sobrer recordar que l'etimologia de la paraula *estil* està relacionada amb *estilet*, *punxó*, i es refereix al punxó que es feia servir per escriure. L'estil és punxa. Allò que punxa l'ànima?

L'obra d'art literària és una *imitatio* no de la vida sinó de l'art. L'obra d'art és artificial. Les accions, els personatges, els conflictes, els mons creats..., no tenen per què remetre'ns a la biografia del seu autor. Tot pot ser inventat, fins i tot allò que ens sembla tret de la seva biografia. La veritable biografia de

l'escriptor, la seva sang, la trobarem a les paraules, al llenguatge, a l'estil. L'estil és el reducte d'intimitat que té l'autor que sap que si Gustave Flaubert s'ho hagués plantejat explícitament, ens hauria dit «le style c'est moi».

Quantes vegades se'ns congela el somriure davant els esforços d'una coneixença que malda per explicar-nos un acudit però no se'n surt. De vegades és per desconeixement de l'argument. Però sovint és perquè l'esforçada coneixença no té gràcia. Què vol dir «no tenir gràcia»? Exactament, no dominar l'estil de l'acudit.

—Hi havia un jugador de futbol que era molt bo. Ai, no, molt dolent. Doncs resulta que un dia, va i... Ara no me'n recordo com va, però era una cosa com... Algú el sap?

—Que és aquell d'un paio que cobrava un grapat de duros?

—No, no, no va de diners. Era no sé què de la tele, però no... Saps allò que fan de repetir les jugades? Doncs anava d'això. Ara no me'n recordo gaire, però és boníssim.

Aquesta és una manera molt estesa d'explicar acudits. Si donem un cop de mà al pobre narrador desmemoriat i, sobretot, desestilitzat, recorrerem a la tradició estilística pròpia de l'acudit i podríem dir: «Això era un futbolista tan dolent, tan dolent, tan dolent, que un dia que va marcar un gol, quan van donar la repetició de la jugada per la televisió, la pilota es va negar a tornar a entrar.»

Ús d'un recurs estilístic d'acudit: el «tan, tan, tan...», que a més admet l'expressió de l'acudit en una sola frase: laconisme i gràcia, un bon contrast. I, com a perla, la prosopopeia de la pilota que «es nega» a entrar. Un bon text. Amb consciència d'estil, hem salvat l'acudit i evitem que vagi a parar a la biblioteca de llibres dolents d'aquell personatge meu que llegia per llàstima.

Situats en la dicotomia tradicional de fons i forma, podem afirmar que en literatura és tan important dir una cosa com la manera de dir-la. Però jo encara hi afegiria que és essencial que hi hagi una manera de dir volguda perquè ens trobem davant d'una obra d'art. Lamento no recordar d'on ho he tret, però jugant amb aquests conceptes de fons i forma, entenc que la forma és el fons quan treu el nas. És a dir, l'estil és tema; l'estil, en literatura, és significat.

I és per l'estil que som transformats com a lectors. Llegir, aquest acte tan seriós, es pot aprendre sol, però el bon mestre sap que ha de vigilar que els nens creixin com a lectors fent lectures pausades per aprendre a identificar la seva veu interior que llegeix. És allò que diem, que el text literari et llegeix. Aquesta veu interior que no apareix quan llegeixes un estudi sobre el preu del blat a la Pannònia de mitjan segle III després de Crist, es pot sentir i té valor precisament quan hom sap llegir sense moure els llavis com sant Ambrós, i crec que

no entronca pas amb la veu externa del lector que practica la *ruminatio lepido susurro*, sinó ja directament amb la veu del narrador ancestral que explicava les gestes d'Aquilles als nostres avantpassats i que en nosaltres queda fixat en la veu de la mare o del pare, o de la mestra o l'àvia que, quan érem menuts, ens explicava històries que ens empassàvem amb els ulls, les orelles i els narius esbantanats per l'interès, profundament afectats per l'estil, ja que captàvem qualsevol canvi de to o qualsevol *ritardando* i ens era evident, malgrat que no havíem estudiat retòrica, que aquests trets estilístics tenien valor significatiu.

Quan som capaços de ser còmplices de la veu interior, assistim al miracle de la lectura literària. En l'acte de llegir, les paraules duen la ment més enllà d'elles mateixes. Llegir és estar disposat a ser víctima del poder connotatiu dels mots, ser víctima d'aquella irresistible propensió maragalliana a suggerir un món amb una sola paraula intensa.

Així com escriure té sentit per si mateix, també en té llegir per plaer. Per plaer, no per obligació. Deia Borges que la lectura obligatòria és com la felicitat obligatòria. Tota forma d'art nascuda d'una necessitat inefable que el mateix creador no sap racionalitzar, és també un acte gratuït. Segurament, el meu amic violinista, que espero que ja sigui una mica amic vostre, que se sent alliberat perquè ha aconseguit desprendre's

del violí i no se li acut imaginar a mans de qui anirà a parar, està tan tranquil perquè no pensa en l'instrument com un objecte artístic sinó com un incòmode tros de fusta que li recorda la feina. Ell, que s'ha passat la vida llegint partitures des del faristol, potser no ha pensat mai que allò que feia era un gest d'amor sinó un mer acte laboral. Per això ara s'allunya vida enllà, xiulant, amb les mans a les butxaques, content d'haver aconseguit arrancar un bon preu pel violí, l'arquet, l'estoig i un joc sencer de cordes noves.

Acabo. M'imagino el lector en els moments finals de la lectura d'un llibre, sigui un poemari, sigui una novel·la o un relat, o el text d'una obra teatral o una reflexió amb pretensions literàries... Són moments plaents perquè ha fet tot sol la lectura i l'acaba tot sol, amb la mirada perduda, enyorant irremissiblement aquell món ofert, aquell viatge que ja s'ha acabat, amb la mateixa tristor del passatger de tornada a l'aeroport, que viu l'enrenou inevitable de les maletes sempre misteriosament més plenes que a l'anada, però que té la memòria més profunda per les hores que ha viscut. M'imagino aquest bon lector que sap que a la vida hem vingut a viure no dels records sinó amb els records. Aquest lector que pot fer seves les paraules de Ramon Llull, un altre lector apassionat que no movia els llavis quan llegia i de qui, en homenatge, distorsiono un vers

del seu *Cant de Ramon*: «Vull llegir en pèlag d'amor.»

## Bibliografia

- AGUSTÍ D'HIPONA. *Confessions*. Barcelona: Proa, 1989. [Traducció de Miquel Dolç]
- ALIGHIERI, DANTE. *Divina comèdia*. Barcelona: Proa, 2000. [Traducció de Joan F. Mira]
- BERLIN, ISAIAH. *L'erició i la guineu i altres assaigs literaris*. Barcelona: Proa, 2000. [Cop. 1953] [Traducció de Dolors Udina]
- BORGES, JORGE LUIS. *El libro de arena*. Buenos Aires; Madrid: Emecé-Ultrammar, 1975.
- CABRÉ, JAUME. *El sentit de la ficció*. Barcelona: Proa, 1999.
- *Viatge d'hivern*. Barcelona: Proa, 2000.
- CALVINO, ITALO. *Por qué leer los clásicos*. Barcelona: Tusquets, 1992. [Cop. 1991] [Traducció d'Aurora Bernárdez]
- CASTELAO, ALFONSO R. *Coses*. Barcelona: Empúries, 2000. [Cop. 1926] [Traducció de Lluís Felip]
- CAVALLO, GUGLIELMO; CHARTIER, ROGER. *Histoire de la lecture dans le monde occidental*. París: Éditions du Seuil, 1997. [Cop. 1995]
- COROMINES, JOAN. *Diccionari etimològic i complementari de la llengua cata-*

- lana*. Vol. IV. Barcelona: Curial, 1993.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Cien años de soledad*. Buenos Aires; Barcelona: Sudamericana, 1968. [Cop. 1967]
- *Doce cuentos peregrinos*. Madrid: Mondadori, 1992.
- HOMER. *La Ilíada*. Barcelona: Proa, 1997. [Traducció de Manuel Balasch]
- LEWIS, C. S. *Un experiment de crítica literària*. Barcelona: Quaderns Crema, 1998. [Cop. 1961] [Traducció de Jaume Vallcorba Plana]
- ORMESSON, Jean d'. *Història del jeu errant*. Barcelona: Columna, 2000. [Cop. 1990] [Traducció de Pau Joan Hernández]
- ORS, Eugeni d'. *La Ben Plantada*. Barcelona: Edicions 62, 1980. [Cop. 1911]
- PROUST, Marcel. *Du côté de chez Swann*. París: Gallimard, 1954. [Cop. 1913]
- STEINER, George. *Errata*. Barcelona: Proa, 1999. [Cop. 1997] [Traducció d'Albert Mestres]
- *George Steiner en diàleg con Ramin Jahanbegloo*. Madrid: Anaya; Mario Muchnik, 1994. [Cop. 1992] [Traducció de Manuel Serrat Crespo]
- TOLSTOI, Lev. *Anna Karènina*. Barcelona: Proa, 1985. [Cop. 1877] [Traducció d'Andreu Nin]
- VILLALONGA, Llorenç. *Bearn o la sala de les nines*. Barcelona: Edicions 62, 1996. [Cop. 1961]