



## JAUME CABRÉ: LITERATURA I MÚSICA

Mònica Ortiz de Pinedo Solé

Dipòsit Legal: T.982-2013

**ADVERTIMENT.** L'accés als continguts d'aquesta tesi doctoral i la seva utilització ha de respectar els drets de la persona autora. Pot ser utilitzada per a consulta o estudi personal, així com en activitats o materials d'investigació i docència en els termes establerts a l'art. 32 del Text Refós de la Llei de Propietat Intel·lectual (RDL 1/1996). Per altres utilitzacions es requereix l'autorització prèvia i expressa de la persona autora. En qualsevol cas, en la utilització dels seus continguts caldrà indicar de forma clara el nom i cognoms de la persona autora i el títol de la tesi doctoral. No s'autoritza la seva reproducció o altres formes d'explotació efectuades amb finalitats de lucre ni la seva comunicació pública des d'un lloc aliè al servei TDX. Tampoc s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant als continguts de la tesi com als seus resums i índexs.

**ADVERTENCIA.** El acceso a los contenidos de esta tesis doctoral y su utilización debe respetar los derechos de la persona autora. Puede ser utilizada para consulta o estudio personal, así como en actividades o materiales de investigación y docencia en los términos establecidos en el art. 32 del Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual (RDL 1/1996). Para otros usos se requiere la autorización previa y expresa de la persona autora. En cualquier caso, en la utilización de sus contenidos se deberá indicar de forma clara el nombre y apellidos de la persona autora y el título de la tesis doctoral. No se autoriza su reproducción u otras formas de explotación efectuadas con fines lucrativos ni su comunicación pública desde un sitio ajeno al servicio TDR. Tampoco se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al contenido de la tesis como a sus resúmenes e índices.

**WARNING.** Access to the contents of this doctoral thesis and its use must respect the rights of the author. It can be used for reference or private study, as well as research and learning activities or materials in the terms established by the 32nd article of the Spanish Consolidated Copyright Act (RDL 1/1996). Express and previous authorization of the author is required for any other uses. In any case, when using its content, full name of the author and title of the thesis must be clearly indicated. Reproduction or other forms of for profit use or public communication from outside TDX service is not allowed. Presentation of its content in a window or frame external to TDX (framing) is not authorized either. These rights affect both the content of the thesis and its abstracts and indexes.

Mònica Ortiz de Pinedo Solé

JAUME CABRÉ:  
LITERATURA I MÚSICA

TESI DOCTORAL

dirigida per la Dra. Montserrat Corretger Sàez

Departament de  
Filologia Catalana



UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

Tarragona

2013

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI  
JAUME CABRÉ: LITERATURA I MÚSICA  
Mònica Ortiz de Pinedo Solé  
DL: T.982-2013



**Departament de Filologia Catalana**

Av. Catalunya, 35  
43002 Tarragona  
Tel. 977 55 97 43  
Fax. 977 55 83 86

FAIG CONSTAR que aquest treball, titulat “Jaume Cabré: literatura i música”, que presenta Mònica Ortiz de Pinedo Solé per a l’obtenció del títol de Doctor, ha estat realitzat sota la meva direcció al Departament de Filologia Catalana d’aquesta universitat.

Tarragona, 15 de gener de 2013

La directora de la tesi doctoral

Dra. Montserrat Corretger Sàez

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI  
JAUME CABRÉ: LITERATURA I MÚSICA  
Mònica Ortiz de Pinedo Solé  
DL: T.982-2013

## **Agraïments**

Vull expressar el meu agraïment a dues persones sense les quals la realització d'aquesta tesi no hauria estat possible. En primer lloc a Montserrat Corretger Sàez, professora i tutora d'aquest treball, que em va fer descobrir l'obra literària de Jaume Cabré, i que tan bé m'ha sabut orientar i encoratjar en el procés de la seva realització. En segon lloc a l'autor mateix, Jaume Cabré, que sempre s'ha mostrat disposat a respondre amb celeritat i entusiasme les moltes qüestions que anaven sorgint, esdevenint la seva una col·laboració inestimable. A tots dos agraeixo la seva ajuda, i encara més la seva gran qualitat humana.

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI  
JAUME CABRÉ: LITERATURA I MÚSICA  
Mònica Ortiz de Pinedo Solé  
DL: T.982-2013

## ÍNDEX

	pp.
1. INTRODUCCIÓ.....	9
2. OBJECTIUS I METODOLOGIA .....	17
3. LA GÈNESI D'UN ESCRITOR. EL DIÀLEG AMB LA LITERATURA .	29
4. EL PROCÉS CREADOR: DE LA VIDA A LA FICCIÓ.....	51
4.1. Arrels creatives.....	53
4.2. El camí fins a la novel·la.....	56
4.3. L'estil, expressió de l'esperit.....	60
4.4. Els temes: obsessions i retorns.....	65
4.5. El conte i la novel·la en l'eix creatiu.....	76
5. L'OBRA LITERÀRIA DE JAUME CABRÉ.....	79
5.1. PRIVATS DE MÚSICA.....	81
5.2. EN CLAU MUSICAL: LA MÚSICA COM A FORJA DE LA LITERATURA.....	101
5.2.1. Les relacions entre música i literatura al llarg de la història	101
5.2.2. L'element musical dins l'obra literària de Jaume Cabré.....	106
5.2.3. <i>El mirall i l'ombra</i> : la dialèctica entre l'Art i l'ésser humà....	135
5.2.4. <i>Fra Junoy o l'agonia dels sons</i> : la penitència del silenci....	159



5.2.5. <i>Llibre de preludis</i> : la passió per la música.....	189
5.2.6. <i>Senyoria</i> : l'esclat de l'esperit romàntic.....	227
5.2.7. <i>L'ombra de l'eunuc</i> : l'esterilitat d'una existència sense Art.	249
5.2.8. <i>Viatge d'hivern</i> : itinerari musical pels viaranyes de la vida...	285
5.2.9. <i>Les veus del Pamano</i> : la simfonia d'un poble.....	355
5.2.10. <i>Jo confesso</i> : la veu del violí.....	379
6. CONCLUSIONS.....	425
7. BIBLIOGRAFIA.....	439
8. ANNEXOS.....	465
Annex 1. Premis literaris.....	467
Annex 2. Obra traduïda.....	469

## 1. INTRODUCCIÓ

“En el fons de la vida hi ha la música  
i sobre aquest fons passen altres coses”.<sup>1</sup>

Jaume Cabré

---

<sup>1</sup> PIÑOL, Rosa Maria (2007). “Jaume Cabré reúne sus relatos de temática musical en el libro *Baix continu*”, *La Vanguardia*, 13 de juliol, p.38.



“D’adolescent, allò que m’arribava directament al cor era la música. No ha deixat de fer-ho, des d’aleshores. Hauria estat més lògic que, si alguna activitat artística havia de tenir, aquesta hagués estat la de músic, compositor o intèrpret. Més si comptem que a casa meva hi havia un ambient musical notable. Però no vaig acabar sent músic sinó escriptor. Amb tot, obertament, sóc músic frustrat; secretament, sóc músic: escolto molta, moltíssima música...”<sup>2</sup>

La melomania d’aquest gran escriptor que és Jaume Cabré és quelcom incorporat plenament a la seva vida, i ho projecta en la seva obra literària. La seva afició per la música es va forjar dins la seva família, on era molt present: els pares tocaven el piano, el pare componia sardanes, cançons i corals. Sempre hi havia el piano a punt per a qualsevol ocasió, i molts sopars familiars acabaven amb corals de Bach. En els anys cinquanta, la vida quotidiana dels Cabré girava al voltant de l’instrument que tocaven els pares:

“No teníem tocadiscos, i recordo haver conegut la Cinquena i la Sisena Simfonies de Beethoven per la versió a quatre mans que en feien els meus pares. Quan ja a inicis dels seixanta, quan tenia dotze o tretze anys, vàrem comprar un tocadiscos –un d’aquells petitets, amb l’únic altaveu incorporat a la tapa–, i vaig sentir-hi les mateixes simfonies, vaig anar fent tota una sèrie de descobriments sobre l’orquestració: Ah, mira: això és el vent, això altre són les cordes...Va ser una manera una mica especial d’introduir-me en aquest món”.<sup>3</sup>

Jaume Cabré i els seus germans no van seguir estudis reglats de música, però van rebre a casa una educació i un interès per aquest art que els va deixar empremta. És per això que Jaume Cabré és un gran coneixedor de la història i de la teoria musicals, a més d’intèrpret de violí. De l’aprenentatge d’aquest instrument explica, amb humor:

“Va ser un aprenentatge molt dur, especialment pels veïns”.<sup>4</sup>

Juntament amb aquesta gran afició que és la música, Jaume Cabré va desenvolupar de ben jovenet un intens interès pel món de la literatura. A casa seva hi havia molts llibres, i els pares compraven sovint lectures adequades a l’edat i als interessos dels seus fills. La lectura el va portar a l’escriptura, i a

---

<sup>2</sup> CABRÉ, Jaume (1999). *El sentit de la ficció. Itinerari privat*. Barcelona: Proa, p.23.

<sup>3</sup> PUJADÓ, Miquel (1998). “Jaume Cabré o la teranyina dels sons”. *Catalunya Música. Revista musical catalana*, núm. 169, p.14.

<sup>4</sup> PIÑOL, Rosa Maria, “Jaume Cabré reúne sus relatos de temática musical en el libro *Baix continu*”, art. cit., p.38.

estudiar filologia a la Universitat. Han estat doncs les circumstàncies biogràfiques les que han fet de la literatura la tria de l'escriptor, i de la música la seva gran passió:

“... hauria pogut ser segurament pianista, després violinista, segurament, o compositor... va anar d'un pèl que no anés per aquí la cosa, i en canvi m'he anat decantant cap a la qüestió literària. El que sí que penso és que alguna cosa o altra hauria acabat fent d'expressió artística, una cosa o altra”.<sup>5</sup>

Jaume Cabré escolta música, molta música. Quan escriu ho fa en silenci, però a l'hora de llegir n'escolta:

“Aleshores engego l'aparell, tot i que no és música per ser escoltada, sinó simplement perquè me l'estimo i m'agrada que m'acompanyi”.<sup>6</sup>

La música, doncs, l'acompanya la major part del temps:

“Sempre tinc un fil musical en el descans, en la reflexió pausada i en la lectura molt especialment”.<sup>7</sup>

A les seves novel·les, contes i assajos s'esmenten molts compositors, com Schubert, Bach, Berg, Beethoven, Brahms, Mendelssohn o Debussy. Sobretot de l'època romàntica, però també impressionistes, barrocs, o músics d'avantguarda. Sobre els seus referents musicals explica:

“Al cor hi porto tota la música. Però al cor del cor hi tinc uns convidats permanents que són Schubert i Bach, per l'ordre que vulguis. I en una habitació del costat hi ha Beethoven, Berg, Pärt, Lutoslawski, Penderecki, Monteverdi, Haydn, Brahms, Schumann, Mompou i molts d'altres. I obres concretes d'autors que no he citat, com la quarta de Bruckner, el trio amb piano de Txaikovski, els concerts per a violí de Bartók, *La consagració de la primavera*, tríos amb piano de Dvorak, *El cant de la Terra*, els quartets de corda de Xostàkovitx...”<sup>8</sup>

Jaume Cabré sempre ha reconegut el seu interès vital per tot el que es refereix a la música, així com la seva “relativa facilitat innata per fer sonar allò que no sona”.<sup>9</sup> Equipara l'escriptura a la interpretació musical, amb aquestes paraules plenes de poesia:

---

<sup>5</sup>Entrevista amb Jaume Cabré, per Jaume Subirana (entrevista) i Bea Rodríguez (vídeo), UOC, 18 d'octubre de 2008, dins <http://www.youtube.com/watch?v=lpLhTWgemZM> [consultat: 3-01-2010].

<sup>6</sup>ARAGAY, Ignasi (2007). “Jaume Cabré, contista melòman”. *Avui Cultura*, 13 de juliol, p.41.

<sup>7</sup>AIRA, Antoni (2006). “Jaume Cabré”. *Avui*, 23 d'agost, p.36.

<sup>8</sup>Correspondència electrònica mantinguda amb Jaume Cabré, 2 de febrer de 2010.

<sup>9</sup>CABRÉ, Jaume. *El sentit de la ficció. Itinerari privat*, p. 24.

“...l’escriptura és el pas de l’arquet per les cordes del violí per convertir el pensament en paraules fixades, en melodies, en text, en música”.<sup>10</sup>

Fins i tot tan endins porta la música que, parlant del seu procés creatiu, les paraules el porten al camp musical:

“A vegades, al moment de compondre, perdó, d’escriure...”<sup>11</sup>

Moltes de les obres literàries de Cabré estan impregnades d’atmosfera musical, i algunes fins i tot protagonitzades per compositors, intèrprets o musicòlegs. Hem d’afegir que per l’autor també és important i indispensable que la música sigui present en l’estil:

“Sempre em plantejo l’escriptura des del punt de vista musical. Ni les frases ni l’ordre de les paraules són gratuïts. Tot ha de dir i al mateix temps ha de sonar. Allò que escric ha de resistir una lectura en veu alta i ha de tenir un ritme interior que funcioni. Des d’aquest punt de vista, intento compondre a l’hora d’escriure”.<sup>12</sup>

Per això l’escriptor posa especial atenció en la cadència de les frases, en la seva llargària i ondulació, en el seu ritme, el seu so, la seva connotació... I això suposa un plantejament molt proper al de la composició musical. Segons Maria Roser Trilla,<sup>13</sup> les metàfores, les personificacions, les enumeracions, les al·literacions, anàfores, paradoxes i reiteracions creen una música determinada i situen la narrativa de Cabré molt a prop de la poesia, el gènere literari més musical. L’autor reconeix que el seu amor i la seva passió per la música han moldejat la seva condició d’escriptor:

“El sentit de l’acústica i el ritme musical adquirits com a melòman m’han proporcionat elements a l’hora d’escriure, i es reflecteixen en els textos”.<sup>14</sup>

Cabré reivindica la capacitat musical del llenguatge, el devenir del text interpretat com un devenir musical, on la sonoritat dels mots i la cadència de les frases el converteixen en un plaer per ell mateix, un text que embriagui el lector. Agraeix i admira aquesta mateixa musicalitat interna en les traduccions que s’han fet de les seves obres:

<sup>10</sup> CABRÉ, Jaume (2005). *La matèria de l’esperit*. Barcelona: Proa, p.106.

<sup>11</sup> ARAGAY, Ignasi. Op. cit, p.41.

<sup>12</sup> CIÉRCOLES, Marta (1999). (Entrevista a) “Jaume Cabré”, *Avui Cultura*, 14 d’octubre, pp. 10-11.

<sup>13</sup> TRILLA, M. Roser (2007). Pròleg a Jaume Cabré, *Baix continu*. Barcelona: Proa, p. 15.

<sup>14</sup> PIÑOL, Rosa Maria. “Jaume Cabré reúne sus relatos de temática musical en el libro *Baix continu*”, art. cit., p.38.

“Cadascú hi ha incorporat la música pròpia de la seva llengua seguint el model de la música de la llengua original (...)... havien interpretat la partitura del meu text amb el violí del seu llenguatge i l’havien acostat a milers de lectors als quals jo mai no hauria pogut arribar tot sol”.<sup>15</sup>

L’autor posseeix un gust exquisit per la música; podem llegir entre línies els seus sòlids i ben documentats coneixements musicals. Per tot això, llegir l’obra de Jaume Cabré es converteix en un plaer literari i musical, perquè ha impregnat de música la seva literatura i sap encomanar-nos aquesta gran passió seva.

“L’expressió artística que m’atrau amb més plenitud és la música. És l’element capaç de suggerir de manera il·limitada i, per tant, més sublim. Diria que al darrera hi pot anar la poesia i després la novel·la, el teatre, etc (...) A mi m’hauria agradat ser músic (...) Per raons biogràfiques, per l’ambient que hi havia a casa, jo hauria hagut d’acabar essent músic, però no ha estat així, i prou. No en faig cap problema. Ara, al moment que reflecteixo un món amb l’arma que he agafat com a ofici, la paraula –que no canviaria–, llavors entren aquestes apetències o frustracions com ho és la música”.<sup>16</sup>

Cabré ha explicat, a propòsit de la presència de la música en les seves novel·les, que no busca de manera expressa que hi sigui present; hi apareix, hi surt –de manera volguda i/o espontània– perquè la música és present en ell. Això sí, l’escriptura sempre la planteja des del punt de vista musical:

“De fet, podríem dir –no sé si és pretensió– que en el cas de *Fra Junoy* la música és argumental; a *Senyoria* també hi ha un personatge, Ferran Sors, que parla de la música que escriu i, per tant ens movem en el seu aspecte extern. A *L’ombra de l’eunuc* la música forma part íntima de l’obra; estructuralment, la novel·la és un concert de violí i, com que no ho puc expressar amb notes, ho expresso amb paraules, i em fa l’efecte –aquesta és la intenció– que a les frases i la sintaxi ja hi ha música. És a dir, que el pots llegir en veu alta i el discurs sona, per dir-ho d’alguna manera. I a *Les veus del Pamano* intento que la música siguin les paraules, escric amb música. Aquesta és una pretensió de melòman”.<sup>17</sup>

La referència constant a la música que trobem dins gran part de la seva obra literària, ja sigui a nivell argumental, estructural o estilístic, és un fet lligat a l’aspecte biogràfic, com explica Marta Nadal:

---

<sup>15</sup> CABRÉ, Jaume. *La matèria de l’esperit*, p.139.

<sup>16</sup> NADAL, Marta (1990). “Jaume Cabré o la necessitat d’explicar el món”. *Serra d’Or*, núm. 364, pp.20-21.

<sup>17</sup> NADAL, Marta (2004). “Jaume Cabré: la meua biografia és en l’estil”. *Serra d’Or*, núm. 538, p.43.

“Penso que aquest novel·lista ferit per la música ha aconseguit de fer amb paraules allò que els compositors aconsegueixen de fer amb sons, és a dir, si Schubert, o Mahler, o Franck o Mompou, per posar només quatre noms d’una llista gairebé infinita, són capaços de transportar-nos, des de la més pura de les abstraccions, a mons o atmosferes més o menys concrets, l’obra de Cabré, a partir del concret, es va enlairant cap a una abstracció musical, ara un *allegro*, ara un *andante*, ara un *adagio*, ara un *allegro ma non troppo*..., fins al punt que gosaria dir que les seves novel·les –on incloc ben conscientment *Llibre de preludis* o *Viatge d’hivern*– formen part de la banda sonora de la biografia del lector”.<sup>18</sup>

La melomania de Cabré és innegable, i va molt més enllà d’una simple afició. Ha fet seu aquest art eteri que és la música, i l’ha incorporat a la seva producció literària, no com un afegit, sinó com essència. En les novel·les i contes de Jaume Cabré la música no és anecdòtica, és substància literària en mans d’un escriptor amb uns coneixements musicals i amb una sensibilitat extraordinaris. El present fragment d’entrevista a l’escriptor sintetitza aquest amor seu per la música:

- “... és que la música, de fet, és un secret i te’l diré en veu baixa, ara que no ens senten... m’interessa més la música que la literatura.
- Li direm al seu editor.
- Molt bé, d’acord, però ja ho sap” (riu).<sup>19</sup>

---

<sup>18</sup> *Ibíd.*, p.31.

<sup>19</sup> Entrevista amb Jaume Cabré, per Jaume Subirana (entrevista) i Bea Rodríguez (vídeo). UOC. 18 d’octubre de 2008.

<http://www.youtube.com/watch?v=lpLhTWgemZM> [consultat: 3-01-2010].





## **2. OBJECTIUS I METODOLOGIA**



Vaig entrar en contacte per primer cop amb la prosa literària de Jaume Cabré a través dels contes que formen el recull *Viatge d'hivern*. El fet que la música amarés els relats –ja fos de manera argumental, estructural, perquè la majoria dels personatges eren músics, o perquè la música hi apareixia com a referència cultural o de forma anecdòtica– sumat als meus estudis en aquest camp i a la meva dedicació professional a la docència musical, va fer que aquesta lectura em resultés especialment atractiva i prometedora. Adjectius que van resultar insuficients, perquè aquells breus relats desprenien una força i una personalitat que captava i atrapava l'atenció, i que convidava a continuar-ne la lectura sense descans. Potser per la naturalitat i la intensitat amb què descrivia els sentiments i el flux dels pensaments dels personatges; potser per l'efecte d'espontaneïtat que transmetia la descripció de la trama argumental, per la vivesa dels diàlegs, per la dosi d'humor elegant i d'ironia, per la riquesa de les descripcions, per la força de les paraules i dels silencis. Alguna cosa impulsava a llegir i rellegir una mateixa frase o un mateix paràgraf, no només pel que deia sinó per com ho deia. Perquè la prosa de Cabré és música, és poesia: la prosa de Jaume Cabré és un plaer per als sentits que enriqueix l'ànima.

El gaudi intel·lectual i sensitiu que m'havia ocasionat aquesta lectura em va portar a voler conèixer amb més profunditat l'obra literària d'aquest escriptor. Són uns quants els autors que inclouen la música dins la seva producció literària: alguns ho fan en l'argument, d'altres a través de la musicalitat de la seva prosa o poesia. Però el cas de Jaume Cabré és especial, perquè la música amara tant el contingut com la forma: és present en la sonoritat de les paraules, en la cadència de les frases, en l'estructura d'algunes obres, en l'argument i en els personatges. Vaig continuar amb els contes del *Llibre de preludis*, i d'allí vaig passar a la lectura de les seves obres novel·lístiques, començant per *Fra Junoy o l'agonia dels sons*, on també la música té un paper protagonista; *Les veus del Pamano*, on les paraules i els abundants silencis estan reblerts de poesia i de música; *Senyoria*, on apareix un personatge secundari, Ferran Sors, que va ser un compositor del Romanticisme; *L'ombra de l'eunuc*, on la música forma part de l'estructura de la novel·la... i així fins a completar la producció literària de l'autor, incloent també els seus assajos *El sentit de la ficció* i *La matèria de l'esperit*, en els quals l'escriptor reflexiona

sobre el procés creatiu que és la literatura, i sobre la seva manera de fer prosa literària. Cada relat era una nova descoberta que m'anava permetent entrar a poc a poc en el món literari de Jaume Cabré; cada lectura era un plaer.

Va ser aleshores quan vaig decidir fer de l'obra literària de Jaume Cabré l'objecte d'estudi d'aquesta tesi doctoral. En ella pretenc explicar el seu món literari des del punt de vista musical, observant de quina manera la música hi apareix i enriqueix les seves obres. Amb la voluntat d'esbrinar com l'autor incorpora l'art musical en cadascun dels elements que articulen la seva narrativa: en els personatges, en els escenaris, en els arguments, en l'estructura, en la prosa, en l'ambientació, o com a motiu cultural. Amb el propòsit de descobrir quina és la funció o les funcions de la música en la seva literatura; de copsar com Jaume Cabré integra la música a les seves obres, i com fa música amb la seva prosa; d'interpretar com utilitza el silenci amb el significat de privació del so i de la seva bellesa; de comprendre per què escull determinats compositors i no d'altres.

Ja hem vist com la melomania de Jaume Cabré es va forjar dins la seva família, on la música era molt present, perquè tot i no seguir uns estudis reglats de música, va rebre a casa una educació i un interès per aquest art que li va deixar empremta. Porta la música al cor i per això apareix, de manera volguda o espontània, a moltes de les seves obres literàries: perquè ell mateix duu la música dintre. Sempre planteja l'escriptura des del punt de vista musical. Per tant, insistim en el fet que la referència constant a la música que trobem en gran part de la seva obra literària –ja sigui a nivell argumental, estructural o estilístic– és un fet lligat a l'aspecte biogràfic. És per aquest motiu que s'ha de treballar estretament aquest nexa per poder comprendre i assolir l'abast real de la continuada presència musical en la producció literària de l'autor.

Per tant, l'objectiu principal d'aquesta tesi és fer una anàlisi de l'obra literària de Jaume Cabré des de la perspectiva musical, i connectar les eines analítiques pròpies d'una i altra disciplina –literatura i música–. A més, és indispensable emmarcar aquesta anàlisi dins el context cultural –literari, musical, filosòfic i artístic en general– de l'autor. I cal fer-ho investigant la seva trajectòria literària, les influències rebudes d'altres escriptors i pensadors, i el

bagatge musical: tota la base teòrica –filosòfica i artística– sobre la qual es fonamenten la ideologia i el procés creatiu de Jaume Cabré. Tot això aplicat a l'estudi humanístic enorme que representa l'obra literària de Cabré, on descriu les debilitats humanes envoltades d'un entorn històric, literari, musical, filosòfic i cultural, en clau de present o de passat, jugant fins i tot amb diferents gèneres literaris –conte, novel·la històrica, o novel·la negra.

La faceta de Jaume Cabré com a guionista de ficció televisiva no s'ha inclòs com a objecte d'estudi en aquesta tesi. En la mesura que el guionatge significa narrar, explicar històries amb els seus personatges, escenaris i arguments, en la mesura que representa la creació de mons ficticis, podríem afirmar que el guionatge forma part de l'obra literària de l'autor. Però tenint en compte que el guionista treballa en equip i que el producte final ha de respondre a unes expectatives generades pel públic al qual s'adreça el mitjà televisiu, observem una limitació de la llibertat i de la realització individual de l'escriptor que ens ha fet obviar aquesta part de la seva obra. En el guionatge Jaume Cabré és coautor, per la qual cosa no és amo absolut del relat, i s'ha de bellugar en un àmbit d'acceptació social i de normes morals que pugui ser acceptat pel públic, amb un marge molt reduït per a la transgressió i per al desenvolupament absolut de la seva llibertat artística. A propòsit d'aquest vessant de la seva feina, Jaume Cabré explica:

“... si em miro al fons del cor, he de reconèixer que si, per la raó que fos, hagués de deixar de fer guions, tindria un bon disgust però la vida me'n distrauria. Sé que si hagués de renunciar a fer les novel·les que tinc al cap o si hagués de renunciar a la lectura, no ho podria resistir”.<sup>20</sup>

S'ha escrit molt sobre Jaume Cabré, però el que es pretén investigar i aportar amb aquesta tesi és una anàlisi, explotada poc fins ara, de la presència musical en la seva obra literària. A propòsit d'aquest tema, només existeix un article recent de Xosé Aviñoa, un breu recorregut pels diversos contes i novel·les que se centra en l'imaginari musical de l'univers literari de l'escriptor. Altres articles periodístics, apareguts en ocasió de la publicació d'alguna de les obres de Cabré, fan esment de la presència musical en el text literari, però sense fer-ne una anàlisi exhaustiva, com és el cas també del treball inèdit

---

<sup>20</sup> CABRÉ, Jaume. *El sentit de la ficció. Itinerari privat*, p. 120.

*L'àngel i l'eunuc*, d'Albada Olaya, centrat en la música d'Alban Berg a *L'ombra de l'eunuc*. Trobarem la referència de tots ells a la bibliografia final.

El cas de Jaume Cabré no és aïllat: són molts els escriptors que inclouen la música en les seves obres, condicionats per la seva melomania i pels seus coneixements artístics. És el cas de Thomas Bernhard, que en la seva joventut va rebre una educació musical que el va marcar profundament, fins al punt que algunes de les seves novel·les i peces teatrals –com *El malogrado* (1983) o *El ignorante y el demente* (1972) – estan protagonitzades per músics. Com Cabré, Bernhard manifestava la necessitat d'un llenguatge literari sonor; per a ambdós autors l'instrument ha estat la paraula:

“Escribir prosa tiene que ver siempre con la musicalidad (...) El arte consiste sólo en tocar cada vez mejor el instrumento que se ha elegido”.<sup>21</sup>

Stendhal (pseudònim d'Henri-Marie Beyle), la literatura del qual reflecteix l'anàlisi de les passions i dels comportaments socials, i l'amor per l'art i per la música, és un altre dels autors que té una capacitat especial per transmetre el poder de la unió de la paraula amb la música. Així, en un passatge de *Le Rouge et le Noir*, el personatge de Matilde de la Mole aconsegueix un intens sentiment de felicitat durant una representació d'òpera. L'emoció musical es barreja amb l'amor que sent per Julien Sorel, una febre amorosa que en tornar a casa la manté tota la nit desperta repetint sense parar al piano la cantilena que havia exaltat la seva passió. D'aquesta manera, en la prosa del novel·lista trobem les seves idees sobre les qualitats excepcionals i el poder emotiu de la música<sup>22</sup>.

---

<sup>21</sup> FERNÁNDEZ SASTRE, Roberto. "Thomas Bernhard: el ángel exterminador" (19 de desembre de 2007).

<http://saturnalia-cultura.blogspot.com.es/2007/12/thomas-bernhard-el-ngel-exterminador.html>  
[consultat: 3-07-2012]

<sup>22</sup> Aquest escriptor dóna nom a una malaltia: la síndrome de Stendhal, que causa acceleració del ritme cardíac, vertigen, confusió i fins i tot al·lucinacions quan l'individu és exposat a obres d'art particularment belles o exhibides en gran nombre en un mateix lloc. Stendhal va donar una primera descripció detallada del fenomen que va experimentar l'any 1817 en la seva visita a la Basílica de la Santa Creu a Florència, i que va publicar en el seu llibre *Nàpols i Florència: Un viatge de Milà a Reggio*: "Havia arribat a aquest punt d'emoció en què es troben les sensacions celestes donades per les Belles Arts i els sentiments apassionats. Sortint de Santa Croce, em batejava el cor, la vida estava esgotada en mi, caminava amb por de caure".

Cal fer referència a un altre autor, Thomas Mann, un dels que més ha influït en la formació literària de Jaume Cabré i que, com ell, va viure la música dins l'ambient familiar de ben petit, i per a qui la música és tan important com l'escriptura.<sup>23</sup> Analitzarem la seva influència en l'obra de l'escriptor. I podríem esmentar també altres literats melòmans com Carpentier, Hoffmann, Proust, Tolstoi, Goethe, Dante o Shakespeare, les obres dels quals han format part de la formació i de les lectures literàries de Jaume Cabré. Però Cabré no és només un escriptor melòman, un autor que "esquitxi" les seves obres amb referències a aquest art: veurem com la música té una importància cabdal en la seva producció, perquè n'és essència literària –tant a nivell formal com en continguts– en un text que desprèn melodia, on les frases s'ondulen en delicades cadències, on la musicalitat de la dicció, del fraseig i del ritme de les paraules recorda la sonoritat d'una partitura. L'element musical també és presentat en la seva dimensió artística i cultural, en el context de la societat i de l'època en què es desenvolupen els relats.

És a partir d'aquesta investigació que he anat descobrint no només el complex món narratiu i l'àmplia cultura musical i humanística de Jaume Cabré, sinó també la seva extraordinària personalitat i qualitat humana.

Pel que fa a la metodologia emprada en l'elaboració d'aquesta tesi doctoral, després d'una lectura en profunditat de l'obra literària de l'escriptor –això inclou no només la prosa narrativa i l'única peça teatral de l'autor, sinó també els dos assajos en els quals Jaume Cabré reflexiona sobre el propi procés creador– la fase de documentació s'ha centrat en la recopilació d'informació de fonts diverses sobre l'autor i sobre els seus contes i novel·les. Des de conferències impartides per Cabré mateix fins a entrevistes o articles periodístics, des de blogs de crítics literaris fins a programes radiofònics o televisius amb Jaume Cabré com a protagonista. A banda, s'ha fet necessària la recerca i la consulta bibliogràfica sobre un tema genèric previ i necessari per al desenvolupament de la investigació: les relacions entre la música i la literatura al llarg de la història, així com la recerca d'eines metodològiques adequades per tal de fer factible l'acarament entre les dues manifestacions artístiques en què se centra aquesta

---

<sup>23</sup> "No sóc un home visual, sinó un músic desplaçat a la literatura" –va escriure aquest premi Nobel l'any 1947– (Montero, R. "Así suena Thomas Mann", *El País*, 25 de setembre de 2010, dins [http://elpais.com/diario/2010/09/25/babelia/1285373561\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2010/09/25/babelia/1285373561_850215.html))



tesi –literatura i música–. També s’ha procedit a cercar informació sobre el context cultural –filosòfic, literari i artístic– de l’autor i de les èpoques que retrata en els seus relats.

A aquesta primera fase de documentació ha seguit la identificació i la delimitació, dins cada conte i cada novel·la, de l’element musical, ja sigui en la seva forma argumental, en el tractament dels protagonistes, en l’estructura narrativa o en la prosa. Això ha permès una divisió de l’obra de l’autor en dos grups: el dels relats mancats de música –dels quals s’ha fet una breu anàlisi amb la voluntat de percebre la congruència global de l’obra– i el dels que la contenen de manera significativa, i que és l’autèntic objecte d’estudi d’aquesta tesi.

En la seva redacció s’han diferenciat dues parts principals. En la primera es presenta l’autor i la seva relació biogràfica amb la música, i se’n descriu la trajectòria literària i les bases del seu procés creador, contextualitzant-ho dins les directrius culturals –ideològiques, literàries i artístiques– de l’època. En la segona part s’ha realitzat una anàlisi i una interpretació en clau musical de cadascuna de les obres de l’escriptor, dins el marc teòric de les relacions entre ambdues arts: la literatura i la música. I s’ha esbrinat de quina manera, amb quina finalitat i amb quin resultat l’autor utilitza els mitjans literaris que li són propis: veu narrativa, personatges, escenaris, estructura, argument i *tempo* narratiu, per introduir la música en els seus contes i les seves novel·les.

Finalment s’ha dut a terme l’acarament de les narracions per extreure’n elements coincidents o transversals que, per la seva reiteració, articulen el fonament de l’univers literari i musical de Jaume Cabré.

S’ha de tenir en compte, però, les limitacions i dificultats que s’han plantejat a l’hora d’intentar comparar o relacionar dues disciplines tan diverses com són la música, essencialment abstracta –i per tant oberta a múltiples interpretacions– i la literatura, molt més objectivable per la seva concreció en paraules. En tot cas, Jaume Cabré és un autèntic mestre a l’hora d’integrar la dimensió expressiva de la música amb la perfecció de la tècnica literària. El resultat és la narració d’un univers literari amb força elements musicals, a través d’una prosa rítmica i fluïda que conté la bellesa sonora d’una melodia.

Ha estat un privilegi poder reflexionar sobre l'obra d'un autor coetani, al qual he pogut acudir per tal de descobrir aquells aspectes que només l'autor pot explicar. Cal agrair la seva amabilitat i bona disposició en la resolució dels dubtes i de les qüestions que anaven sorgint durant l'elaboració d'aquesta tesi. Aquesta tesi compta, doncs, com a valor afegit i principal, amb les reflexions i el pensament de Jaume Cabré, en directe, que he tractat de transcriure amb la màxima fidelitat.

He volgut conèixer personalment alguns dels escenaris de l'obra literària de Jaume Cabré per intentar entendre i interpretar de manera més exacta uns indrets que, fins aleshores, es dibuixaven de manera subjectiva en la meua imaginació. Uns ja els havia visitat amb anterioritat a la lectura de la narrativa de Cabré: és el cas del castell de Peníscola –on transcorre la trama de l'obra teatral *Pluja seca. Carta del papa a la reina Maria*– i del Palau de la Música catalana, escenari dels concerts que tenen lloc a *El mirall i l'ombra*, “Nocturn” de *Llibre de preludis*, *L'ombra de l'eunuc* i *Jo confesso*. El conte “Winterreise” de *Viatge d'hivern* m'ha portat –amb el mateix tramvia amb què ho fa el protagonista del relat, el número 72– al Zentralfriedhof, on es desenvolupa el relat, cementiri principal de la ciutat de Viena, conegut popularment com el “cementiri dels músics” perquè hi són enterrats, entre d'altres, grans compositors com Schubert, Beethoven, Brahms, Schonberg i Johann Strauss. S'hi han de retrobar, després de vint-i-cinc anys, els protagonistes del conte, exactament davant la tomba de Schubert.

“Sabia que a prop de la tomba de Schubert, només hi hauria trobat japonesos que es fotografiaven de deu en deu al voltant del monument a Mozart (...). Ningú no els havia dit que Wolf era rere Beethoven i que més amunt dels Straüss hi havia Schönberg”. (“Winterreise”, *Viatge d'hivern*, p. 239)

Dins aquest mateix volum, *Viatge d'hivern*, el protagonista jueu de “Jo recordo” viu en un Kibbutz, Ain Jarod, en una època de la seva vida. A Israel he pogut visitar el kibbutz Ein Gedi, ara un complex hoteler i balneari enmig del desert de Judea, ben lluny del que havien estat aquestes antigues comunitats autogestionades basades en l'agricultura. Al país he pogut entrar en contacte amb la comunitat jueva, que protagonitza diversos contes i novel·les de Cabré: “Ulls de gemma” (*Viatge d'hivern*), l'esmentat relat “Jo recordo”, *Jo confesso* i

*Les veus del Pamano* –Oriol Fontelles n’amaga una família a l’escola–. També, com l’Itshaq de “Jo recordo”, vaig visitar Yad Vashem, museu de l’Holocaust, un monument a les víctimes jueves que consta de diversos edificis, entre els quals hi ha la cripta del record. En aquesta sala crema la flama eterna que il·lumina els noms gravats a terra dels vint-i-dos camps d’extermini i de concentració que acabaren amb la vida de sis milions de jueus, al costat d’una urna que conté totes les cendres de les víctimes.

“... i va decidir que ja podia visitar la cripta del record dels camps i va triar el dia de menys aglomeració per anar a Jerusalem i durant dues hores va contemplar fixament la flama de Yad va-Xem que era la vida dels seus que ell va trencar. El nom de Treblinka gravat a terra li va fer mal al cervell...”. (“Jo recordo”, *Viatge d’hivern*, p. 155)

Pel que fa referència a *Les veus del Pamano*, fins i tot existeix una ruta literària que transcorre pels escenaris de la novel·la, a la Vall d’Àssua. He vist –i escoltat – el riu Pamano al seu pas als afores de Llessui (que és el poble de Torena al relat),

“-Tinc ganes de tornar a Torena i sentir la cantarella del Pamano.  
-Des del poble no se sent. Queda molt avall.  
-Doncs jo l’he sentida”. (*Les veus del Pamano*, p. 585)

l’edifici de l’antiga escola de Pujalt que va inspirar la novel·la –i que ara és el Museu de la Papallona–, i les pistes d’esquí de la “Tuca negra” on el fill de l’Oriol Fontelles practica aquest esport, més amunt de Llessui, i que actualment estan en desús. Finalment, en referència a *Jo confesso*, ha estat força interessant la visita al Monestir de Sant Pere del Burgal, al costat del poble d’Escaló (Pallars Sobirà), que és l’indret on es gestarà la construcció del violí storioni i de la narració que protagonitza. Just a la part posterior del monestir hi ha un arbre que, per solitari, crida l’atenció. Sembla voler atansar-se a l’església i recorda l’arbre que neix de les llavors de Julià de Sau, la fusta del qual serà utilitzada per construir el violí storioni. Potser la imatge inspirà Cabré. També he pogut visitar el camp de concentració de Birkenau o Auschwitz II, l’objectiu del qual era l’extermini dels jueus –els camps contigus Auschwitz I i III estaven destinats més aviat a utilitzar la força dels presoners–. En aquest camp els doctors nazis Konrad Budden i Aribert Voigt de la novel·la realitzen

experimentos aberrants amb infants sota les ordres del comandant Rudolf Höss.

A la narració, el pare d'una de les nenes víctimes explica:

“...totes eren mortes, segurament el mateix dia que havien arribat a Auschwitz-Birkenau, perquè en aquells mesos (...) totes les dones, els nens i els ancians eren conduïts a les cambres de gas (...) Per a ells, els perillosos són les dones i els nens, sobretot les nenes, que és per on la maleïda raça jueva pot estendre's (...) Per això encara sóc viu, ridículament viu ara que Auschwitz s'ha convertit en un museu on només jo sento la fortor de la mort”. (*Jo confesso*, p. 824)

Aquest contacte directe amb els escenaris literaris de Jaume Cabré ha estat un intent d'aproximació a la seva narrativa des d'un punt de vista diferent i complementari a la lectura que, en certa manera, ha enriquit la meua percepció de l'univers literari de l'autor. Perquè mai no serà el mateix contemplar, respirar, olorar, tocar i escoltar un paisatge que contemplar-lo a través d'una fotografia. És un bon complement de la capacitat d'imaginació del lector, que tan bé sap fer brollar l'escriptor a través de la seva prosa.



### **3. LA GÈNESI D'UN ESCRIPTOR. EL DIÀLEG AMB LA LITERATURA**



Jaume Cabré va néixer a Barcelona l'any 1947, a la dreta de l'Eixample. Durant la infantesa i l'adolescència van sorgir les seves dues grans aficions: la música i la lectura. A casa seva hi havia molts llibres, i els pares en compraven sovint, adequats als interessos adolescents i juvenils dels fills. Precisament aquestes primeres lectures adolescents li haurien de provocar tal plaer que haurien de marcar el seu interès incondicional pel món de la literatura. Alguns dels primers autors d'aquella literatura juvenil van ser Salgari, Verne, Zane Grey i Karl May. El fet de descobrir aquells mons ficticis, poblats de personatges plens de sentiments i d'emocions, el va empènyer a l'escriptura. No va ser una decisió, escriure, sinó una conseqüència de la lectura. El goig que li proporcionava poder viure històries i experiències fetes amb paraules el va portar a provar de construir també un univers mitjançant les seves pròpies paraules.

“M'empipava molt que un llibre que m'agradava s'acabés. Em deixava una sensació de buidor. Vaig rebel·lar-me contra això i durant un temps vaig escriure la continuació de llibres que acabava de llegir i que m'havien agradat molt. Era un acte de rebel·lia que em permetia estar més temps amb una obra ja llegida i a la vegada també era un exercici”.<sup>24</sup>

L'autor explica<sup>25</sup> que el primer text que va escriure amb intenció literària descrivia un noi que agafava la bicicleta, anava a la font, bevia aigua i tornava amb la bicicleta. Tot plegat, un petit relat de tres línies i mitja, però Cabré el rellegia i notava, sense saber ben bé per què, que funcionava. Aquest exercici va començar a forjar la seva vocació, una escriptura sorgida d'una necessitat expressiva. I ho va fer en català. Ni se li va ocórrer pensar en una altra llengua. I ho va fer fins al punt d'assolir un domini exquisit del llenguatge i aconseguir extreure'n tota la seva música i tota la seva capacitat expressiva, assumint que no es tractava només d'utilitzar un sistema lingüístic, sinó d'intentar fer art.

Els inicis van ser difícils. Cabré era conscient de la dificultat d'expressar tot un univers només amb paraules, però necessitava crear mons que fossin seus amb paraules que fossin seves.

---

<sup>24</sup> Entrevista a l'indirecte!cat, per Montserrat Terrones (20-IX-2007)  
<http://www.directe.cat/entrevista/jaume-cabre> [consultat: 23-11-2009].

<sup>25</sup> Conferència de Jaume Cabré a la Universitat Rovira i Virgili de Tarragona (7 d'octubre de 2011).



“El primer text amb intenció literària recordo que el vaig escriure quan tenia uns divuit, divuit-dinou anys. El que passa és que després vaig estar sis o set anys escrivint per mi mateix, sabent que era una cosa segurament inabastable”.<sup>26</sup>

Lluny de desanimar-se, la passió i la vocació de Cabré per l'escriptura s'intensificà durant els seus anys universitaris, quan estudiava filologia a la Universitat de Barcelona. Havia triat aquests estudis perquè li atreien el llenguatge, la gramàtica històrica i la paleografia, i poc a poc es va anar inclinant cap a la literatura.

“... la passió em va venir quan, a la universitat, em vaig adonar que hi havia assignatures que es deien novel·la del segle XX i que per treure bona nota havia de llegir novel·les que m'agradaven. Fins llavors, el meu contacte acadèmic amb la literatura (espanyola, la catalana estava prohibida, ho recordo) havia consistit a saber els noms dels autors de cada gènere en cada segle i els títols de les seves principals obres. Hom hauria considerat una inconveniència pretendre llegir una d'aquestes obres. I al cap d'uns anys m'adono que la literatura és una cosa viva, feta per autors vius o que quan la van fer eren vius: això tan obvi va despertar-me l'interès per la literatura; de fet, això em va situar en la línia de sortida del perquè de les arts com a manifestació de vida, com a projecció vital de l'artista. Els passos van ser els següents: m'ho passava bé llegint, m'ho passava bé recordant la lectura i comprovava el plaer de la relectura. En aquest moment ja em podia considerar atrapat pel poder del llibre. I d'aquí a l'escriptura hi ha un pas (...) La passió per la lectura em va portar a l'escriptura”.<sup>27</sup>

L'any en què es llicencia, el 1972, publica el conte “El tipògraf” a la revista *Lluc*. En aquesta primera etapa de formació es considera deutor de molts autors, és el moment de la seva carrera literària en què es manifesta més sensible a les influències.

“Els primers tres o quatre anys els vaig passar escrivint buscant els elements tècnics o estilístics que m'ajudaven a expressar allò que volia dir llegint i rellegint autors que m'arribaven al cor per trobar-los la seva espurna màgica, allò que en els seus escrits em seduïa”.<sup>28</sup>

Tanmateix, en anys posteriors va rebre també la influència dels autors que anava coneixent. En aquest sentit considera decisives les lectures de José Luis Borges, Julio Cortázar, Gabriel García Márquez, Alejo Carpentier en ple *boom*

---

<sup>26</sup> La Paraula Viva: Jaume Cabré. Octubre del 2007. <http://www.vilaweb.tv/?video=5348> [consultat: 12-12-2009].

<sup>27</sup> CABRÉ, Jaume. *El sentit de la ficció. Itinerari privat*, pp.24-25.

<sup>28</sup> DIVERSOS AUTORS (1993). *Jaume Cabré, l'escriptor del mes. Gener 1993*. Barcelona: Generalitat de Catalunya. Institució de les Lletres Catalanes, p. 5.

de la literatura sud-americana. També descobrí, al costat d'aquests autors de l'anomenat "realisme màgic", l'impacte de la lectura de William Faulkner, James Joyce, Marcel Proust ("Proust contínuament, Proust ha estat un amor continuat que encara dura"),<sup>29</sup> Thomas Mann, Giorgio Bassani i Vladímir Nabokov. I també de molts autors catalans com Pere Calders, Perucho, el Villalonga del cicle de *Bearn*, la Rodoreda de *Mirall trencat* i, més tardanament, Josep Pla. Per citar-ne només uns quants, perquè la llista d'autors i de lectures és inacabable i irreproduïble atès que Jaume Cabré és un lector empedreït. L'admiració de l'escriptor per la novel·la del segle XIX és absoluta. Pel que fa al segle XX, la llista és extensíssima. La lectura d'uns contes d'Andrei Platonov i la descoberta del seu art literari van portar Cabré a afirmar: "Jo sé que sóc escriptor per haver llegit Platonov".<sup>30</sup> Hi ha autors que l'interessen de manera genèrica, com Bassani o Borges, i d'altres que l'interessen per una obra concreta. Unes més que altres, però totes les lectures han representat i aportat el seu granet de sorra en el gran bagatge literari de l'escriptor.

Davant un llarg llistat d'obres on predomina la prosa literària, sobta descobrir que Jaume Cabré és un gran lector de poesia. En una entrevista amb Jaume Subirana aclareix:

"Llegeixo de tot, però sempre hi ha algun llibre clàssic. Hi ha tant per llegir que no he llegit, que intento anar-ho fent. Per clàssica entenc des dels autors medievals i els autors llatins i grecs fins al segle XIX. De la resta, d'entrada, m'interessa tot. Tendeixo a llegir molta narrativa i molta novel·la, però el que llegeixo més de fons, i rellegeixo, és poesia".<sup>31</sup>

Perquè tot i ser un autor de prosa literària –amb una única incursió en el gènere dramàtic– Jaume Cabré ha manifestat en diverses ocasions que la lectura de poesia forma part de la seva preparació. Foix, sobre el qual Cabré va fer la tesi de llicenciatura, és una lectura constant:

"Per mi, és el gènere realment important i segurament sóc novel·lista perquè no sé fer poesia. Potser és una *boutade*, però la meua manera de fer poesia és fent novel·les".<sup>32</sup>

---

<sup>29</sup> La Paraula Viva: Jaume Cabré. Octubre del 2007. <http://www.vilaweb.tv/?video=5348> [consultat: 12-12-2009].

<sup>30</sup> CABRÉ, Jaume. *El sentit de la ficció. Itinerari privat*, p.11.

<sup>31</sup> SUBIRANA, Jaume (2009). "Jaume Cabré conversa amb Jaume Subirana", *Walk in, revista de la UOC*, Gener, pp. 96-97.

<sup>32</sup> CIÉRCOLES, Marta. Op. cit., p.11.

Sovint ha definit aquest gènere com el motor de l'expressió literària en estat pur i ha reivindicat la força i la potència del llenguatge poètic. A *El sentit de la ficció* explica:

“El poeta toca el cel; el poeta viu al paratge sublim de la literatura perquè, en pocs versos, té el mateix o més poder d'expressió que el gruix incòmode de planes que necessita la novel·la. La poesia és la música de cambra en la mesura que la novel·la és la simfonia; és a dir, és l'essència de la literatura”.<sup>33</sup>

Cabré, doncs, llegeix i rellegeix poesia perquè és una font de coneixement per a ell, perquè en la poesia pot trobar-hi l'essència del llenguatge artístic.

Jaume Cabré es va iniciar en l'escriptura literària amb el conreu del conte. Aquells primers anys de la dècada dels setanta eren difícils des del punt de vista social, polític i lingüístic. La literatura havia patit l'imperialisme cultural franquista i mancava una tradició novel·lística poderosa i sòlida on emmirallar-se, malgrat la fortalesa de Llorenç Villalonga, de Víctor Català, o de Mercè Rodoreda. Calia afegir un segon problema: el fet que els autors joves que publicaven en els anys setanta no havien pogut aprendre de llegir i d'escriure, durant massa temps, en la llengua pròpia. Per no parlar de les dificultats que imposava la censura. Publicar era una tasca difícil: es publicava sense contracte i no hi havia suport institucional.

“Com que publicar era molt important, ho feies de qualsevol manera. El que vam veure clar era que havíem d'aconseguir una actitud professional, encara que no hi hagués una realitat professional. Ho recordo de converses amb Jaume Fuster, Maria Antònia Oliver, Pep Albanell o Guillem Jordi Graells. Parlàvem de la idea que nosaltres difícilment podríem viure d'escriure, perquè costa moltíssim en espanyol, en francès i en anglès (...) Fèiem la nostra feina, però, a més a més, aquell treballava a La Caixa, aquella altra a l'ensenyament, aquell altre de periodista. Era un temps molt difícil”.<sup>34</sup>

Participà en alguna de les iniciatives que la crítica valorà com a “generacionals”, entre les quals podem esmentar una nova literatura anticapitalista que es rebel·lava contra l'educació franquista –Terenci Moix en va esdevenir una icona–, o els inicis de la novel·la experimental, on podem incloure Quim Monzó. Cabré participà en el projecte d'establir una literatura de

---

<sup>33</sup> CABRÉ, Jaume. *El sentit de la ficció. Itinerari privat*, p.33.

<sup>34</sup> SUBIRANA, Jaume. Op. cit., p. 94.

base partint de gèneres menystinguts durant molt de temps, amb poca o nul·la presència dins les lletres catalanes; estem parlant dels gèneres policíac, eròtic, de ciència-ficció i de terror. Així, amb Miquel Desclot, Carles Reig, Pep Albanell i Joaquim Soler va formar part del col·lectiu Ofèlia Dracs,<sup>35</sup> que va publicar *Deu pometes té el pomer* (1980) –premi de narrativa eròtica *La sonrisa vertical*–, *Lovecraft Lovecraft* (1983) –mostra de literatura de terror–, *Negra i consentida* (1983) –de gènere policíac–, i *Essa efa* (1985), incursió en la ciència-ficció.

Això no obstant, malgrat pertànyer biològicament a la generació dels setanta, Cabré afirma no compartir amb els altres companys de generació la mateixa manera d'escriure, la mateixa opció literària. La moda del gènere va despistar i malmetre algunes trajectòries literàries que semblaven molt prometedores, arrossegades per les presses i les pressions de les editorials, els contractes fàcils i la improvisació, paranys d'una professionalització encara difícil, com apuntava Isidor Cònsul:

“Ha estat un peatge més dur que no sembla perquè durant bona part dels vuitanta s'ha pagat penyora a les presses (...) i han sortit massa llibres prims i desgavellats, fins al punt que, per un temps, el conjunt d'aquesta producció narrativa fou etiquetat despectivament com a *literatura d'institut* (...) En alguns d'aquests escriptors hi havia punts d'originalitat, registres d'una veu pròpia i la mena de senyals que avalaven uns inicis prometedors. Veus, registres i senyals, però, que quinze anys després semblen pràcticament estroncats pel peatge del gènere”.<sup>36</sup>

Jaume Cabré esdevé un d'aquests escriptors que presenten punts d'originalitat, una veu pròpia, en una evolució que es desenvolupa com un concert que va *in crescendo*, en una trajectòria que sostindrà durant gairebé quaranta anys, des de l'estrena en les narracions de *Faules del mal desar* (1974) fins al darrer títol publicat, *Jo confesso* (2011). Les seves obres cerquen i plasmen mons literaris autosuficients, una realitat exterior allunyada del seu entorn immediat, en un moment, els anys vuitanta, en què la major part dels narradors de la seva generació conreen una narrativa de caire autobiogràfic:

---

<sup>35</sup> Altres autors que en un moment o altre han format part d'aquest col·lectiu fluctuant de persones són: Margarida Aritzeta, Assumpció Cantalozella, Joana Escobedo, Jaume Fuster, Isidre Grau, Josep M. Illa, Quim Monzó, Maria-Antònia Oliver, Joan Rendé, Xavier Romeu, Josep-Lluís Seguí, Antoni Serra, Roser Vernet i Vicenç Villatoro.

<sup>36</sup> CÒNSUL, Isidor (1995). “L'esclat de les literatures de gènere”, dins *Llegir i escriure. Papers de crítica literària*. Barcelona: La Magrana, (“Els orígens”, 37), p. 37.

“Entre el que fem en Jaume Fuster, en Joaquim Soler, en Joan Rendé i jo –per dir-ne quatre de molt clars i que som molt amics– no hi ha literàriament res a veure. Són opcions literàries molt diferents. I jo em sento còmode en aquesta diversitat”.<sup>37</sup>

Cabré reivindica la necessitat d’una tradició narrativa catalana més sòlida:

“... en tenim, però en tenim poca. Jo, si més no, en trobo a faltar. I no vol dir que la narrativa catalana contemporània no hagi estat bona. Però ens falta quantitat, del que és bo. Necessitaríem, per construir aquesta tradició còmoda, més Rodoreda i més Villalonga i més Ruyra, més *Camins de França*, més Víctor Català i més de tot. Un coixí quantitatiu que serveixi de referència, a escriptors i a lectors”.<sup>38</sup>

L’autor, però, havia ja reivindicat noms d’una tradició pròpia, quan aquests encara no gaudien de reconeixement explícit. Ens referim a Pere Calders i Joan Perucho, dos autors que després de la desaparició de Rodoreda i Villalonga ocupen la primera línia, en una recerca molt específica –un nou camí– del realisme.<sup>39</sup> Dos autors que precisament l’escriptor ha homenatjat en dues de les seves obres literàries. Els *Contes corrents* que Cabré inclou al recull *Toquen a morts* (1977) vénen a ser uns minicontes que podem relacionar amb els *Contes portàtils* de Calders o amb els *Contes sintètics* de Villalonga. Fins i tot amb les proses d’ *El Pla de la Calma* de Tísner, i de *Diana i la mar morta* de Perucho. Diu Cabré, referint-se als seus *Contes corrents*:

“Els feia i els intercanviava amb el Pep Albanell, que quasi a la vegada va elaborar els seus *Descontes* que venien a ser el mateix. Bé, una mica més llargs i més bons que els meus”.<sup>40</sup>

Pel que fa a les connexions amb Joan Perucho, Cabré utilitza un recurs literari d’aquest autor en la seva novel·la curta *Luvowski o la desraó*, publicada dins *Llibre de preludis* (2002): Cabré fa aparèixer el compositor *Debussy*, personatge real, en aquesta novel·la, com a client d’un balneari, que barreja amb altres personatges ficticis. Joan Perucho fa el mateix a *Històries secretes de balneari* (1972), novel·la per on transiten personatges tan diversos com Bram Stoker, Leonardo da Vinci o Joan de Serrallonga. A més, a l’esmentada

---

<sup>37</sup> VILLATORO, Vicenç (1993). “Jaume Cabré, inventor de tradicions”, *Cultura*, núm. 41, p. 15.

<sup>38</sup> *Ibíd.*, p.16.

<sup>39</sup> Vegeu GREGORI, Carme (2006). *Pere Calders: tòpics i subversions de la tradició fantàstica*, PAM. Aquest llibre estudia les relacions que l’obra de Pere Calders estableix amb la literatura de tradició fantàstica, i s’hi analitza com el reciclatge de determinats tòpics literaris en l’obra de Calders respon a una intenció paròdica, coherent amb el caràcter irònic de la producció de l’escriptor.

<sup>40</sup> CABRÉ, Jaume. *El sentit de la ficció. Itinerari privat*, p. 63.

novel·la curta *Luvowski o la desraó*, l'aprenent de vampir Luvowski afirma que ha llegit "l'obra completa del molt honorable Onofre de Dip",<sup>41</sup> que és el personatge de les *Històries naturals* de Perucho. I a "Sang de violí", conte que forma part de *Lovecraft, Lovecraft* i que Cabré recuperà posteriorment a l'esmentat *Llibre de preludis* s'anomena un tal "Giovanni Peruccio, obscur jutge".<sup>42</sup> I recordem que Joan Perucho va ser jutge de Gandesa. Cabré admet la influència d'aquest escriptor català en aquesta introducció de l'element fantàstic dins la seva obra literària:

"La influència més clara és Perucho, però suposo que passant, també, per autors llatinoamericans. Dic Perucho perquè sóc conscient que durant una etapa de la meua vida de lector, en el moment en què imperava el realisme, jo em divertia amb les *Històries naturals*. Sé que això em va influir molt pel fet de pensar que no passa res si un senyor va pel carrer i es troba un drac o un vampir... (...) De fet, la clau simbòlica del cicle de Feixes és fantàstica, és el final de la novel·la *Luvowski*..."<sup>43</sup>

No només Perucho i Calders, sinó també els autors sudamericans, van influir en Cabré amb el seu joc entre realisme i onirisme, entre versemblança i inversemblança, sobretot en aquests dos volums de contes. Així ho explica a *Faules de mal desar*, publicat l'any 1974 per l'editorial Selecta, un any després de ser guardonat amb el premi *Víctor Català* de contes i narracions:

"...Si en un principi el títol era *Atrafegada claror*, no he dubtat a canviar-lo per l'actual que crec més adient, potser perquè no intento aquí una unitat temàtica o tècnica, sinó més aviat un assaig de plantejaments artístics amb històries de tots colors on el món real i l'oníric tant són a tocar com força allunyats i on l'home que som tots nosaltres s'hi reflecteix o intenta ser-hi reflectit".

Tres anys més tard publica un segon recull de narracions: *Toquen a morts*. Referint-se a l'evolució de l'autor respecte l'obra anterior, Maria Aurèlia Capmany afirmava en la crítica que li dedicà:

"...no hi ha cap trencament, hi ha tot al contrari, un afermament, i sens dubte una major llibertat. Assoleix també en aquest nou volum de narracions una major concreció del gènere, un equilibri entre el que es proposa dir i el ritme intern de la narració".<sup>44</sup>

---

<sup>41</sup> CABRÉ, Jaume (1985). *Llibre de preludis*. Barcelona: Edicions 62, p. 38.

<sup>42</sup> *Ibíd.*, p. 129.

<sup>43</sup> NADAL, Marta. "Jaume Cabré o la necessitat d'explicar el món", art. cit., p.22.

<sup>44</sup> NADAL, Marta (2005). "Jaume Cabré", *Retrats*, núm. 9 (setembre 2005), p. 18.

De la influència i les connexions intertextuals respecte de Calders i de Perucho en els trenta-cinc *Contes corrents* que trobem dins *Toquen a morts* (a més de vint-i-una narracions) ja n'hem parlat. Però detinguem-nos a analitzar dos dels relats d'aquest llibre: el primer, que li dóna el títol, i el conte "Balneari", dels *Contes corrents*. Són, respectivament, la gènesi de dues novel·les posteriors de l'escriptor: la primera novel·la de l'autor –*Galceran, l'heroi de la guerra negra*– i la tercera part –i alhora origen– de la trilogia de Feixes –*Luvowski o la desraó*–, que Cabré va publicar dins *Llibre de preludis*. A la primera narració de *Toquen a morts* el narrador explica:

"Fa dies que em ronda el cap una història que em va contar la mare de petit, i trobo estrany que mai més no n'hagi sentit parlar. És com un món que s'ha quedat congelat en la meva infantesa i, de ben segur, en la del meu germà: es tracta de la vida i barrabassades de l'insigne Jaume Galceran, trabucaire per la gràcia i que no sé ben bé per quina banda i en quin grau és parent meu".

I encara torna a aparèixer aquest mateix personatge a "Notícia de Jaume Galceran", dins la sèrie dels *Contes corrents*. Sens dubte s'estava forjant l'embrió del que posteriorment seria la primera novel·la de Jaume Cabré: *Galceran, l'heroi de la guerra negra*.

El segon relat a què hem fet referència és el conte "Balneari", també de la sèrie *Contes corrents*. És tan breu que el reproduïm íntegrament a continuació:

"Un balneari és l'únic lloc on poden trobar-se, amb naturalitat, un estudiant de vampir i una novícia que recupera la salut trencada pel rigor del convent. Poden, fins i tot, lligar-hi una amistat franca a partir de converses banals".<sup>45</sup>

En efecte, a *Luvowski o la desraó* els protagonistes són l'estudiant de vampir Luvowski i la novícia Adela, que ha fugit de l'excessiva disciplina del convent i ha anat al balneari a recuperar-se. A propòsit del desenvolupament posterior del breu conte per transformar-lo en novel·la curta, Cabré escriu:

"...un conte breu, de cinc línies, que parlava de monges i vampirs en un balneari i que havia escrit tres o quatre anys abans, anava creixent dins meu. Llavors jo vivia a Vila-real i feia de professor al seu Institut de Batxillerat. Allà vaig escriure *Luvowski o la desraó*, que és una novel·la breu sobre aquesta atmosfera de balneari que m'obsessionava. És una

---

<sup>45</sup> CABRÉ, Jaume (1977). *Toquen a morts*. Barcelona: La Magrana, p. 118.

història d'amors i egoismes amb un rerefons musical i que es va convertir en el motiu constructor del cicle de Feixes".<sup>46</sup>

En aquest desenvolupament posterior que fa Jaume Cabré de petites narracions, referències i contes dels anys setanta, podem començar a observar que la seva obra literària és un edifici arquitectònic absent de detalls banals. Gran part de les idees i dels pensaments de l'autor van madurant fins a esdevenir personatges, ambients, trames i sentiments amb una forta personalitat literària. D'altres resten a la ment de l'escriptor, esperant veure la llum en un futur. I aquesta cohesió i coherència del seu univers literari és una de les característiques que atorga una gran força personal a la seva obra. Cabré explica:

"...escriure, per a mi, és la possibilitat de posar en ordre la meva vida interior i abocar, amb l'ajut de la gran metàfora que és la literatura, allò que penso, que m'amoïna, que temo, que espero, que m'alegra o m'entristeix".<sup>47</sup>

Però la seva autèntica implicació amb el que escriu no va arribar fins la novel·la *Galceran, l'heroi de la guerra negra*, escrita entre 1975 i 1976, on aconsegueix crear el primer personatge amb una certa complexitat interior. Dels reculls de contes que hem esmentat fins ara, escrits amb anterioritat a la novel·la –*Faules de mal desar* i *Toquen a morts*–, l'escriptor diu:

"Vaig publicar un parell de llibres de narracions dels quals ara n'estic molt allunyat, sobretot del primer. En aquells moments, recordo, tenia molt d'interès a guardar les distàncies amb allò que escrivia. Em feia por que em taquessin els esquitxos del que escrivia. Per causa d'un descontentament íntim, vaig decidir canviar d'actitud i comprometre'm amb allò que escrivia. Això va ser amb la primera novel·la, una novel·la breu, que és la història d'un bandoler de mitjan segle passat que és un heroi però té por (...) Amb *Galceran, l'heroi de la guerra negra* em vaig sentir més implicat amb el que escrivia".<sup>48</sup>

*Galceran, l'heroi de la guerra negra* es desenvolupa durant la guerra dels matiners, a mitjan segle XIX. Coincideix amb el revifament de la novel·la històrica de finals dels setanta i del primer tombant dels vuitanta. La novel·la de base històrica és constant en la història de la literatura, però ara es fa de la història fons i motiu de reflexió. *Galceran, l'heroi de la guerra negra* és òrfena

---

<sup>46</sup> DIVERSOS AUTORS. Op. cit., p. 6.

<sup>47</sup> *Ibíd.*, p. 4.

<sup>48</sup> *Ibíd.*, p. 5.



de música, com les seves dues novel·les adreçades a un públic infantil i juvenil: *La història que en Roc Pons no coneixia*, escrita el 1979, i *L'home de Sau*, escrita entre 1982 i 1983. Obres que, malgrat no centrar-se en el públic adult, no deixen de reflectir les preocupacions temàtiques literàries de l'autor, i que responen a la gran demanda de lectures i textos atractius pels estudiants, ja que l'obligatorietat de l'ensenyament del català a les escoles a partir del 1978 ho requeria. És un altre exemple d'aquesta literatura infantil *L'any del Blauet*, escrit el 1981, novel·la breu per a infants on es narra el viatge de l'ocell Blauet a través del món i de les diferents estacions, i que no publicarà fins el 1999. El ressorgiment de la literatura infantil i juvenil i l'esclat de les literatures de gènere al tombant de dècada no obeeixen només a la necessitat escolar. És també una estratègia per a captar nous lectors per al català a través d'obres entretingudes, i esdevé una literatura d'evasió i de gaudi en uns anys marcats per una crisi econòmica i de valors.

Després d'aquesta immersió en la literatura infantil i juvenil, Cabré torna a la novel·la amb *Carn d'olla*, l'any 1977, amb la mateixa implicació que havia aconseguit a *Galceran, l'heroi de la guerra negra*. En aquesta novel·la ambientada a Barcelona, els protagonistes són éssers de segona fila, però dotats d'una vida interior intensa i que comparteixen uns diàlegs vius i palpitants.

Quan estava acabant la redacció de *Carn d'olla* va començar a formar-se a la ment de l'escriptor l'embrió del que serien els tres llibres del cicle de Feixes, però abans va voler fer prendre cos, transformar en novel·la, una idea que l'obsessionava,

“... i, en cosa d'un any i escaig vaig escriure *El mirall i l'ombra* (1980), una novel·la que ha passat tan desapercibuda que quasi la puc considerar clandestina”.<sup>49</sup>

Isidor Cònsul<sup>50</sup> ha vist en aquesta novel·la, *El mirall i l'ombra*, un assaig de Cabré sobre el tema del doble a partir de la seva confirmada admiració per l'obra de Júlio Cortázar. Però, tot amb tot, s'acosta més als models romàntics alemanys, on es produeix un desdoblament entre el personatge real i la seva

---

<sup>49</sup> *Ibíd.*, p.6.

<sup>50</sup> CÒNSUL, Isidor (1995). “Jaume Cabré o la novel·la com a reflexió moral”, dins *Llegir i escriure. Papers de crítica literària*. Barcelona: La Magrana (“Els orígens”, 37), p. 146.

imatge, que no pas als components més insòlits i fantàstics del tema del doble en l'obra del narrador argentí. En aquesta novel·la Cabré fa algunes referències a la modernitat transformadora dels anys setanta, en la qual es podia detectar un trencament o una transgressió del codi lingüístic –sintàctic i semàntic– buscant una pràctica literària nova<sup>51</sup>. Isidor Cònsul afirma: “En la primera meitat dels setanta, la narrativa catalana fou habitada per actituds de pràctica textual amb voluntat transgressora i un esforç de narrar en els límits mateixos dels codis establerts per la pròpia narrativa”.<sup>52</sup> Un trencament que s’allunyava de la literatura acceptada com a tradicional i del realisme com a llenguatge, i que s’aproximava a l’experimentació sobre el text que caracteritzarà la narrativa dels anys setanta<sup>53</sup>. Cabré reflecteix aquest avantguardisme literari del moment en les manifestacions musicals i pictòriques que es descriuen i que s’escolten a la novel·la:

“...i se li va ocórrer fer virgueries musicals a la manera de la novel·la plom, un altre capítol, els músics d’avui, quina cara! Qualsevol es diu músic amb quatre gargots i dues taques de color mal pensat ja han embrutat la tela, quin rostre!, i ja et diuen que has fet una sonata! (*El mirall i l’ombra*, p. 59)

“... la primera i darrera vegada que es va sortir dels cànons establerts per en Ribes i germans per poc no li enclastra el quadre per corbata, ¿tu creus que això pot anar a qualsevol menjador de casa decent, un cavall amb set potes?, eh?, i se’n va haver de tornar amb el quadre sota les cames, vull dir, i havia decidit penjar-lo –l’únic quadre que tenia penjat– presidint l’estudi donat que era d’alguna manera el símbol del seu intent de rebel·lió pictòrica...” (*El mirall i l’ombra*, p. 90)

A propòsit d’aquest posicionament seu, deu anys després de la redacció d’*El mirall i l’ombra*, Jaume Cabré afirmava: “No m’agrada la novel·la experimental

---

<sup>51</sup> “... no feia molts anys s’havia costejat l’edició dels seus *Poemes sense paraules*, un llibre agosarat on junt al metre clàssic convivien la més punyent novetat estilística; sonets conviuen amb disbarats tipogràfics, segons que deia la solapa que ell mateix havia confegit...” (*El mirall i l’ombra*, p. 32).

“I per imperatius del deure s’acabava totes les novel·les que havia començat malgrat la perplexitat que moltes li produïen, aquest jovent que es creu tan original, els grecs ja ho han fet tot i aquests galifardeus et vénen a passejar l’ou de Colom amb arrogància...” (pp. 55,56).

<sup>52</sup> Vegeu CÒNSUL, Isidor (1997). “Vint-i-cinc anys de novel·la (1970-1995)”. *Caplletra*, 22, pp. 11-26.

<sup>53</sup> Per a les qüestions de la recerca o experimentació textualista en els anys setanta cal consultar: PONS, Margalida (ed.) (2007). *Textualisme i subversió: formes i condicions de la narrativa experimental catalana (1970-1985)*. Barcelona: Universitat de les Illes Balears, Càtedra Alcover-Moll-Villangómez i Publicacions de l’Abadia de Montserrat.

de fa deu anys”.<sup>54</sup> Per a l'autor les avantguardes no havien de ser un exercici net de provocació i prou; havien de tenir una funció de recerca i d'investigació formal en un text més obert que mai. Però l'experimentació té un límit, i els transgressors més radicals dels anys setanta acabaren marginats en els vuitanta. L'escriptor, en relació a aquesta experimentació sobre el text, va militar entre els renovadors –dins els quals trobem també el col·lectiu Ofèlia Dracs–, que anaven a la recerca de noves formes expressives i noves estructures narratives; una de les innovacions va ser el rebuig del narrador omniscient a favor d'altres perspectives que desplaçaven l'accent envers el món interior dels personatges. I Jaume Cabré anirà més enllà del simple monòleg interior que van adoptar alguns autors, a través de la barreja dels estils directe i indirecte que caracteritzarà tota la seva narrativa.

Mentre escrivia aquesta novel·la amb notes d'avantguarda, *El mirall i l'ombra*, anava creixent dins l'escriptor un conte brevíssim que parlava d'una novícia i d'un vampir en un balneari, conte que havia escrit tres o quatre anys abans, i que es convertiria en la gènesi del cicle de Feixes en donar lloc a la novel·la breu *Luvowski o la desraó* (escrita entre 1977 i 1983). Aquest conjunt novel·lístic integrat per l'obra esmentada més *La teranyina* (datada a 1980-1981 i 1983) i *Fra Junoy o l'agonia dels sons* (escrita entre 1979 i 1983) marcaria un punt d'inflexió important en l'obra de Jaume Cabré, el que alguns han anomenat “la maduresa literària de l'autor”. Potser és una afirmació massa agosarada, però sí que és cert que després de la publicació de *Fra Junoy o l'agonia dels sons* i *La teranyina* Jaume Cabré va quedar fixat com “una mena de gran esperança de la narrativa catalana”.<sup>55</sup> I l'autor mateix explica que a partir de la redacció de *Luvowski o la desraó*, motiu constructor del cicle de Feixes,

“...ja no he pogut deixar de concebre l'escriptura com un compromís d'implicació personal amb la història que escric, la llengua que faig servir i el fet artístic en general. A partir d'aleshores m'adono que no redacto les novel·les, sinó que les vaig vivint”.<sup>56</sup>

---

<sup>54</sup> “Jaume Cabré o el perseguidor de mons”. Suplement del *Diari de Girona*. Dins BROCH, Àlex (1989). “El Llibre de preludeis i el cicle de Feixes en l'obra narrativa de Jaume Cabré”, *Revista de Catalunya*, núm. 26, p. 126.

<sup>55</sup> VILLATORO, Vicenç. Op. cit., p. 11.

<sup>56</sup> DIVERSOS AUTORS. Op. cit., p. 6.

Sembla que, superada l'etapa d'aprenentatge, l'escriptor s'orienti cap a camins de major maduresa –s'ha dit que *Fra Junoy o l'agonia dels sons* és una de les obres publicades més madures del període—. En un moment on podem parlar d'una literatura de la modernitat, *Fra Junoy o l'agonia dels sons* es presenta com una novel·la situada en un món rural i en un temps històric passat, quan el concepte de “modernitat” s'aplicava al món urbà del moment (succeeix el mateix amb *Ventada de morts* de Josep Albanell i *Camí de sirga* de Jesús Moncada).<sup>57</sup> Una paradoxa. Però podem considerar-la dins aquesta modernitat perquè s'hi debaten idees vives, això és, la confrontació entre transigència i intolerància, molt present en les societats urbanes. De manera molt simplista, es parlava d'escriptors urbans o rurals segons el marc on situaven les seves narracions –és la classificació que realitzaren crítics com Rafel Tasis o Domènec Guansé—. Posteriorment, s'afegiren altres característiques a aquest etiquetatge de narrativa urbana o rural. Pilar Rahola<sup>58</sup> atorgà a la primera la presència de la nit, la frase curta i sincopada, i l'absència de futur i de nostàlgia. De la novel·la rural valorà el gust per la bellesa de les coses inalterables, l'estil florit i el sentiment del passat. Per a Àlex Broch,<sup>59</sup> en canvi, allunyat d'aquesta classificació tan mecànica, una obra amb una ambientació rural pot ser tan moderna i progressista com qualsevol altra si el tractament de les idees i del contingut també ho són. Per això podem dir que *Fra Junoy o l'agonia dels sons* és una novel·la aparentment poc moderna, però amb valors de modernitat. Quan Cabré havia començat a escriure *Fra Junoy o l'agonia dels sons*, cap a finals dels anys setanta, fer una novel·la “de monges” situades en un convent, en què el nucli narratiu es desenvolupa en una comunitat religiosa, possiblement era anar contracorrent, era estrany. Però la irrupció d'*El nom de la rosa* d'Umberto Eco en el panorama de les publicacions literàries, i l'èxit que va tenir, just quan Jaume Cabré tenia acabada aquesta novel·la de força abans, va decidir el contrari: *Fra Junoy o l'agonia dels sons*, publicada el 1984, semblava participar en la moda d'*El nom de la rosa*. D'altra banda, a *La*

---

<sup>57</sup> Vegeu l'article de Jesús Moncada “Cabòries estivals. L'escriptor i el seu paisatge”, *El País, Quadern de Cultura*, any IV, núm. 159, 13 d'octubre de 1985, on l'escriptor parla de l'oposició entre els termes “novel·la rural” i “novel·la urbana”.

<sup>58</sup> RAHOLA, Pilar (1988). “El senyor diàleg”, *Serra d'Or*, núm. 344, p. 29.

<sup>59</sup> BROCH, Àlex (1989). “La literatura i les paradoxes de la modernitat”, *Cultura*, IV època, núm. 3, pp. 20-22.

*teranyina* Cabré tracta la novel·la històrica –s'emmarca en els fets de la Setmana Tràgica– com una carcassa que li serveix per desenvolupar una reflexió moral sobre el poder –tal i com farà posteriorment a la novel·la *Senyoria* (1991), que situa en el canvi del segle XVIII cap al XIX–. Rigor i ambició són algunes de les paraules que podrien definir aquestes dues primeres novel·les del cicle de Feixes, amb les quals l'escriptor enceta el camí dels cicles narratius. I ho fa amb un estil personal, superant el seu propi context: això determina la genialitat de l'autor. Original i coherent amb les pròpies propostes, aporta la seva mirada singular a la realitat amb un fort compromís ideològic, i mostra un ample univers creatiu que supera la tendència a l'homogeneïtzació que imposa la cultura de masses. Partint d'una acumulació de referents intel·lectuals i d'experiències vitals, l'autor ens capbussa en el seu univers personal a través de la ficció literària. La tercera novel·la del cicle de Feixes, el relat breu *Luvowski o la desraó*, surt publicada dins *Llibre de preludeis*, que inclou també tres contes escrits entre 1981 i 1984. A un d'ells, *Nocturn*, la ciutat de Venècia esdevé l'escenari darrer d'un personatge, amb la qual cosa el conte ret un homenatge a Thomas Mann –un dels autors que Cabré admira i coneix a fons– i a la seva novel·la *Mort a Venècia*. És sobretot en aquests anys vuitanta quan la generació dels setanta comença a adquirir una certa professionalització, tot i que combina la creació literària amb la traducció, el guionatge per a la televisió –un camp que Cabré ha conreat amb escreix– i els articles periodístics.

Al llarg dels anys, podem observar un progressiu procés de maduració en l'obra literària de Jaume Cabré, un assentament del seu estil i del to. *Senyoria* –novel·la datada a 1986 i 1989-1990– esdevé una de les seves obres més premiades. Ambientada a la Barcelona del començament del segle XVIII, també semblava navegar contracorrent en un moment, a mitjan anys vuitanta, en què l'opció literària que semblava que tocava –com explica Villatoro– era “la del costumisme urbà, lleuger i irònic, als antípodes de *Senyoria*”.<sup>60</sup> Cabré no es rendeix a les modes, ell gaudeix escrivint i vivint la història que porta dintre seu.

---

<sup>60</sup> VILLATORO, Vicenç. Op. cit., p. 12.

A la següent obra, *L'ombra de l'eunuc* –datada entre 1991 i 1996–, novel·la la història de la generació dels anys seixanta i setanta, i porta la ficció fins al món contemporani. L'autor recupera la memòria generacional i redacta aquesta novel·la emmarcada en la transició, com faran també d'altres autors provinents dels setanta sota diversos punts de vista: a través de la narració de vivències de catarsi sota el franquisme, o de la recuperació d'una determinada manera de viure els anys de joventut durant els seixanta i els setanta.<sup>61</sup> Són escriptors que pertanyen a una generació que ha viscut la postguerra i l'obertura democràtica, i que comparteixen referents culturals comuns –sobretot a través de la vida universitària– i vincles polítics anàlegs, una generació que arrossegà tots els condicionaments polítics, socials i ideològics que això comporta. Però *L'ombra de l'eunuc* és molt més que una crònica de la clandestinitat. És una reflexió sobre l'exercici del poder, tema constant en la literatura de Cabré, i un retrat irònic de les novel·les de cicle familiar i social que es prodigaren en la dècada dels setanta. A *L'ombra de l'eunuc* la saga familiar és el marc de referència d'un relat de gran lirisme, però que no condiona el procés narratiu. *L'ombra de l'eunuc* s'escapa de l'etiquetatge convencional de “novel·la històrica del postfranquisme” per abastar molts altres elements, com la reflexió sobre la força creadora de l'art. Jaume Aulet<sup>62</sup> hi veu similituds amb altres novel·les de temàtica similar, com *Dies meravellosos* de Jordi Coca o *Lola o els peixos morts* de Baltasar Porcel, aquesta última estructurada també a partir de l'àpat d'una parella en un restaurant. Però, com Aulet aclareix, les similituds acaben aquí, perquè *L'ombra de l'eunuc* és una obra més complexa, més ambiciosa i segurament més ben resolta. En aquest mateix article, Jaume Aulet parla de dos dels elements més destacables en l'obra literària de Cabré: el treball tècnic amb la figura del narrador i el domini dels recursos literaris a l'hora de construir i estructurar l'acció. Si en novel·les anteriors Cabré introduïa la barreja dels estils directe i indirecte, a *L'ombra de l'eunuc* també es barregen, a més, la primera persona i la tercera. Pel que fa referència al segon element, destaca la influència o l'analogia amb l'estil de Faulkner o Rodoreda,

---

<sup>61</sup> Podem esmentar, entre d'altres, *52 hores a través de la pell* (1970) i *Aquell gust agre de l'estel* (1977), de Robert Saladrígues, o la trilogia de Víctor Mora formada per *Els plàtans de Barcelona* (1972), *El tramvia blau* (1984) i *París flash-back* (1978); també *Interruptus* (1981) de Valerià Pujol i *Els anys a ciutat* (1986), de Vicenç Villatoro, o *Gràcies per la propina* (1995) de Ferran Torrent.

<sup>62</sup> AULET, Jaume (1997). “Jaume Cabré, *L'ombra de l'eunuc*”, *Els Marges*, núm.58, p. 118.

influït per la generació dels anys trenta als EUA, i que es caracteritza per la fragmentació, la simultaneïtat, i les tècniques cinematogràfiques. Ho podem observar en la sintaxi d'acumulació de frases a partir de la repetició d'una conjunció copulativa a l'inici de cada una:

“I em va reiniciar en la música (...) I el món començava a ser prou digerible. I vaig descobrir Vinyoli, Palau i Fabre (...) I havia passejat pel jardí aristocràtic però decrepit de casa (...) I aquella mateixa nit començava la lectura de Proust (...) I el meu càntic tenia regust de blasfèmia”.<sup>63</sup>

De fet, *L'ombra de l'eunuc* participa d'aquesta fragmentació i d'aquest estil cinematogràfic en conduir-nos per la trama narrativa a través de nombrosos salts en el temps i en l'espai.

Després de *L'ombra de l'eunuc*, Jaume Cabré conrearà l'assaig per primer cop, amb *El sentit de la ficció. Itinerari privat* –escrit el 1998 i publicat el 1999–, on reflexiona sobre el propi procés creador. Un gènere que ha estat absent durant la dècada dels vuitanta, si l'entendem com a exercici de reflexió acompanyat de referències humanístiques, contrari a la proliferació de dietaris i de llibres de memòries que caracteritzà l'època.

L'autor tornarà al gènere del conte amb *Viatge d'hivern*, conjunt de catorze relats redactats entre el 1982 i el 2000, però acabats i publicats l'any 2000, i on la música és la gran protagonista. Just l'any anterior –el 1981– publica *L'any del Blauet*, novel·la breu per a infants.

Amb *Pluja seca. Carta del papa a la reina Maria*, escrita entre el 1997 i el 1999, estrenada al Teatre Nacional de Catalunya el 25 de gener de 2001 i publicada el mateix any, Cabré s'estrena en el gènere teatral. Ha estat, fins ara, la seva única incursió en aquest àmbit.

Posteriorment torna a l'assaig amb el seu discurs d'ingrés com a membre de la Secció Filològica de l'Institut d'Estudis Catalans, el curs 2001-2002: *Llegia però no movia els llavis. Notes sobre la lectura literària*. Discurs editat per aquesta institució l'any 2001.

---

<sup>63</sup> CABRÉ, Jaume (1996). *L'ombra de l'eunuc*. Barcelona: Proa, pp. 239-240.

Cal esmentar també en aquest punt la seva aportació, amb el conte “L'emigrant”, al recull *Domèstics i salvatges. Deu contes d'animals*, de diversos autors, publicat aquest mateix any per l'editorial Planeta.

I, encara, quatre anys més tard publica el seu últim assaig, *La matèria de l'esperit*, conjunt de reflexions sobre la lectura literària escrites entre 2004 i 2005.

La penúltima novel·la de Jaume Cabré, *Les veus del Pamano*, datada entre 1996 i 2003, i publicada el 2004, és una defensa apassionada de la necessitat de mantenir la realitat i la veritat de la memòria històrica, i una de les novel·les de l'autor més ben considerades per la crítica, més ben acollida pel públic lector i amb més projecció internacional. A propòsit del protagonista de la novel·la, Cabré explica:

“Un text que em va ajudar a buscar profunditat a l'Oriol Fontelles de *Les veus del Pamano* és un conte de Borges que des de sempre em té el cor robat: *Tema del traïdor y el héroe*, que Bertolucci va fer servir a *La strategia del ragno*”.<sup>64</sup>

L'any 2007 apareix *Baix continu*, antologia de contes ja publicats enllaçats per la música.

Amb *Deu menús per a un concert* (2008) Cabré ha participat en un projecte conjunt amb altres autors per col·laborar en un llibre articulat per deu menús pensats a partir de deu fragments musicals que tenen alguna relació amb la gastronomia. El seu conte “El carro d'aigües”, amb clares reminiscències en el joc híbrid entre onirisme i realisme que presenten els seus primers contes, enceta i presenta el volum.

El setembre del 2011 torna a la novel·la amb la publicació de *Jo confesso*, un relat que ens fa pensar en un gran autor admirat per Cabré i, específicament en una gran obra literària: *Doctor Faust* de Thomas Mann, que narra la vida del fictici Adrian Leverkühn, un prodigi en la música de principis del segle XX, des de la infància fins a la mort. Thomas Mann fa coincidir la història vital del protagonista amb la història moral de Faust, que va vendre l'ànima al diable. Leverkühn, inspirat pel diable –real o fantàstic– desenvolupa el seu art musical

---

<sup>64</sup> Correspondència electrònica amb Jaume Cabré, 2 de febrer de 2010.



fins a les últimes conseqüències. Paral·lelament, la societat alemanya es dirigeix cap al seu destí catastròfic amb el nazisme. Com Leverkühn, el protagonista de *Jo confesso*, l'Adrià Ardèvol –fixem-nos que fins i tot els noms d'ambdós personatges coincideix– també és músic, tot i que no arriba a professionalitzar-se. Tots dos protagonistes són grans i reconeguts erudits però estan insatisfets amb la seva vida. La seva relació amb l'art en general i la música en particular serà solitària i dolorosa. Tindran un paper important en el desenvolupament dels relats *Serenus*, amic personal d'Adrian Leverkühn i testimoni molt parcial dels esdeveniments narrats, i Bernat Plensa, amic i company d'estudis musicals d'Adrià Ardèvol. La música, l'amistat i l'amor desgraciat són alguns dels temes que comparteixen les dues novel·les.

La vida de Jaume Cabré està i ha estat envoltada de llibres i d'autors de referència que d'una manera o altra han marcat la seva trajectòria literària. La lectura i l'assimilació d'un nombrós cos literari han influït en la seva manera de ser, de pensar, d'escriure, de sentir, i segurament en la consecució d'un estil propi. Ell mateix afirma:

“Jo no sóc sense la lectura i l'assimilació, ni que sigui biològica, de l'obra de Narcís Oller, de Víctor Català, de Joanot Martorell, d'Ausiàs March, de Ramon Llull, d'Àngel Guimerà, de J.V.Foix, de Jacint Verdaguer, de Vicent Andrés Estellés o de Josep Pla (...) tampoc no sóc sense la lectura de Mann, Flaubert, Cervantes, Homer, Tolstoi, Shakespeare o Dante”.<sup>65</sup>

Darrere Jaume Cabré no hi ha un grup d'autors que el segueixin, com si Cabré hagués creat una escola. Però això no fa sentir l'escriptor ni sol ni incòmode, “perquè penso que cadascú ha de seguir la seva pròpia corda”.<sup>66</sup> De totes maneres, de la mà de Cabré la literatura catalana està essent coneguda –i reconeguda– arreu del món. En donen fe les traduccions d'algunes de les seves novel·les al castellà, al gallec, al francès, a l'hongarès, al romanès, a l'italià, a l'alemany, a l'eslovè, al neerlandès, a l'anglès... fins a disset idiomes.<sup>67</sup> L'any 2007 la cultura catalana va ser la convidada a la Fira de Frankfurt. I s'hi va presentar amb una potent literatura en català, procedent d'una comunitat autònoma amb pressions polítiques i lingüístiques. Jaume

<sup>65</sup> CABRÉ, Jaume. *El sentit de la ficció. Itinerari privat*, p. 114.

<sup>66</sup> VILLATORO, Vicenç. *Op. cit.*, p. 15.

<sup>67</sup> Dins els annexos d'aquesta tesi trobarem les traduccions de l'obra literària de Cabré.

Cabré, amb *Les veus del Pamano*, va entrar amb força a la fira i al mercat alemany. El febrer de 2010 visità els Estats Units amb motiu de la traducció a l'anglès del seu recull de contes *Viatge d'hivern*. L'abril del mateix any va rebre el Premi d'Honor de les Lletres Catalanes que atorga Òmnium Cultural. La seva darrera novel·la, *Jo confesso*, ja ha estat traduïda al castellà, a l'italià i a l'alemany, i està en procés de traducció al finès, el noruec, el danès, l'hongarès, l'holandès i el francès fins al dia d'avui. El març de 2012 va emprendre una gira per l'Amèrica del Sud, per a presentar-la a Argentina, Colòmbia i Mèxic, mentre que el maig del mateix any la presentà a Nova York. Sens dubte la seva projecció internacional com a escriptor està contribuint al reconeixement universal de la literatura catalana.

I el perquè d'aquest reconeixement cal buscar-lo en el talent creatiu de Jaume Cabré. Talent no només en el que diu sinó en el com ho diu, que condiciona clarament el contingut a través de la seva exclussiva fórmula narrativa. Cabré fuig de qualsevol etiquetatge convencional i, tot i conrear, com els altres autors de la seva generació, determinats gèneres que s'imposen amb força, supera el propi context en combinar-los. Així, per esmentar alguns exemples, *Galceran*, *l'heroi de la guerra negra* i *La teranyina* van més enllà de la simple novel·la històrica per fer una reflexió sobre el poder. I *Senyoria* adopta la carcassa de novel·la històrica però amb el ressort de novel·la negra que representa la resolució de l'assassinat comés pel protagonista, el jutge Massó. També *L'ombra de l'eunuc* es vesteix de novel·la històrica en abraçar el període del postfranquisme però combinant el tema històric amb una estructura de nissaga familiar i amb diverses i variades reflexions, com la força creadora de l'art.

L'obra de Cabré és un estudi humanístic enorme. Reflecteix les debilitats i les grandeses humanes envoltant-les d'un context literari, històric i musical. Retrata el comportament de l'ésser humà en clau de present i de passat, en la seva essència sincrònica. I ho fa integrant moralitat i art, perquè l'art –i sobretot la música– esdevé un element indispensable i constant en la seva producció. Amb la música entra dins de les ànimes: de les ànimes dels personatges i de l'ànima del lector. Perquè la seva prosa està amarada de poesia, de melodia, d'harmonia, de ritme, de silencis. La música és present en el llenguatge, en la sintaxi, en la sonoritat de les paraules i en la cadència de les frases, però

també en l'estructura de les obres, en l'argument, com a motiu cultural de la novel·la, en les converses dels personatges com a vivència del dia a dia, com a professió d'alguns protagonistes, com a element dramàtic. Els escenaris recorren l'Europa que representa l'obertura, la llibertat, la cultura i el progrés. Sense oblidar Barcelona i la fictícia Feixes –espais recurrents en diverses novel·les– i altres poblacions catalanes, des de la plana als Pirineus. Trobem personatges de diferents èpoques, condicions socials, professions i situacions econòmiques. Desorientats, ambiciosos, rebels, frustrats, marginats...

La producció literària de Jaume Cabré uneix potència i habilitat creadores, virtuosisme creatiu, originalitat, idees estètiques sòlides, un bagatge cultural molt ampli –històric, musical i artístic en general–, gran domini documental, coneixement de les passions i de la psicologia humanes, i poder poètic de gran bellesa estètica. Tot orquestrat amb un potent objectiu ideològic i estètic, un coherent compromís ideològic, i una gran amplitud temàtica i formal. Aquesta energia creativa, aquesta forta personalitat compromesa de Jaume Cabré han anat distingint l'autor com un dels millors talents de la nostra literatura. I els nombrosos premis i traduccions de les seves obres ho avalen.

#### **4. EL PROCÉS CREADOR: DE LA VIDA A LA FICCIÓN**



#### 4.1. Arrels creatives

“Em dedico a escriure perquè m’agrada badar, somiar, mirar, observar la gent i les coses. Em dedico a escriure perquè m’encurioseix l’interior de les persones. Em dedico a escriure perquè treballar la llengua, fer-la servir per dir és una de les coses més belles que et poden passar en la vida...”<sup>68</sup>

En un dels seus dos assajos, *El sentit de la ficció*, Jaume Cabré exposa un conjunt de reflexions personals sobre l’acte de creació que és la literatura. En demanar-li per què escriu, pregunta que li han plantejat –i que ell mateix s’ha plantejat– diverses vegades, ha respost de moltes maneres: com a eina d’autoconeixement, com a acte espiritual i artístic, i com a projecció vital.

“...escric perquè, si no, rebentaria (...)...les raons per posar-me a escriure són profundes, íntimes i desesperadament inexplicables. És clar que també escric per explicar-me. I escric per mirar d’entendre’m (...) Confesso que escric perquè m’agradi a mi...”<sup>69</sup>

“...l’escriptura és, per a mi, un acte necessari... (...) escriure, per a mi, és la possibilitat de posar en ordre la meua vida interior i abocar, amb l’ajut de la gran metàfora que és la literatura, allò que penso, que m’amoïna, que temo, que espero, que m’alegra o m’entristeix (...) Per a mi escriure és dubtar (...) És exposar les pròpies vacil·lacions i esperances; és una manera de viure. Crec que el temps anirà fent el seu sedàs, i mentrestant em limito a trobar temps (personal) per enfrontar-me amb el full en blanc o a mig escriure, que és el que de debò m’apassiona”.<sup>70</sup>

La seva ficció narrativa esdevé força real i versemblant. Escriu amb il·lusió i amb passió; amb tanta passió que el propi autor explica:

“M’hi va la vida! M’ho prenc molt seriosament i per això hi aboco totes les meves energies. Me la jugo. Diàriament hi treballo i les sessions, encara que no em mogui de la cadira, són esgotadores. Hi penso a tota hora, per això, com diu Lobo Antunes, sóc el típic escriptor que sempre sembla que està com en una altra banda...”<sup>71</sup>

Jaume Cabré sempre parteix d’un estímul en la redacció de les seves novel·les, un estímul necessari i inspirador que serà el punt de partida del relat. L’autor mai no crea una trama general de bon començament. Sent la necessitat d’escriure i, mentre escriu, va descobrint una història encara molt abstracta que

<sup>68</sup> CABRÉ, Jaume (1999). *L’any del Blauet*. Barcelona: Barcanova, p. 61.

<sup>69</sup> CABRÉ, Jaume. *El sentit de la ficció. Itinerari privat*, p. 13.

<sup>70</sup> DIVERSOS AUTORS. Op. cit., p. 4.

<sup>71</sup> DOMÍNGUEZ, Lourdes (2004). “(Entrevista a) Jaume Cabré”, *Avui Cultura*, 15 d’abril, p. III.

va prenent forma amb el temps, que es va concretant durant el procés d'escriptura.

“Quan començo una novel·la no és que jo vulgui fer o vulgui escriure sobre una cosa determinada. Sento una necessitat d'escriure, m'estic escrivint a sobre, i em poso a escriure, i el tema va venint per ell sol”.<sup>72</sup>

Alguns personatges, espais i subtrames van adquirint una personalitat pròpia; d'altres, són descartats temporalment o abandonats definitivament. Aquests elements van creixent i interrelacionant-se, fins a formar part d'un aparat arquitectònic d'estructures narratives complexes, d'una imbricació d'històries que saben atrapar l'atenció del lector.

“Jo sé que hi ha alguna cosa dins l'ordinador i que l'he d'anar traient. No sé el final i penso que si ja el sabés m'avorriria molt. Per a mi escriure és un procés de descobriment. M'apassiona ser allà dins perquè no sé de què va. És una aventura”.<sup>73</sup>

Jaume Cabré revela que les seves novel·les sorgeixen gairebé sempre per un estímul extern no racional, instintiu, subjectiu, anecdòtic que l'empeny a escriure. A *Senyoria*, per exemple, aquest estímul va ser una fotografia en la qual es veia un dels dos primers jutges de l'Audiència de Barcelona condemnats per prevaricació entrant a la presó de Lleida:

“... el que més em va impressionar va ser imaginar quin devia ser l'estat anímic d'aquell personatge tan acostumat a tallar el bacallà i a ser ell qui decidia qui entrava a la presó, qui no hi entrava, qui pagava una multa i qui, tal volta amb un excés de literaturització, pagava amb la vida el seu desfalc a la societat. Segurament és una inexactitud que aquests pensaments fossin l'impuls d'una novel·la. En honor a la veritat, sí que vaig tenir aquests pensaments. Però la idea d'escriure, així en abstracte, ja estava tibada, exposada, a punt, amb ganes, esperant qualsevol estímul, per indirecte que fos”.<sup>74</sup>

Si a *Senyoria* l'estímul va ser una fotografia, a *Fra Junoy o l'agonia dels sons* va ser un gest:

“*Fra Junoy o l'agonia dels sons* el vaig començar perquè vaig imaginar un gest així (*fa un gest parabòlic amb el braç*). I aquest gest anava acompanyat d'una màniga ampla, la màniga ampla vol dir algun tipus

---

<sup>72</sup> La Paraula Viva: Jaume Cabré. Octubre del 2007. <http://www.vilaweb.tv/?video=5348> [consultat: 12-12-2009].

<sup>73</sup> CASTELLS, Ada (1996). “(Entrevista a) Jaume Cabré a propòsit de *L'ombra de l'eunuc*”, *Avui Cultura*, 10 d'octubre, p. II.

<sup>74</sup> CABRÉ, Jaume. *El sentit de la ficció. Itinerari privat*, p. 52.

d'hàbit, l'hàbit me l'imaginava fosc, ja està i... sis anys... i tens una novel·la. O sigui, és facilíssim escriure, eh? (Rialles)".<sup>75</sup>

També la gestació de *La teranyina* té el seu origen en un fet concret, l'interès que despertà en Cabré un dels personatges que apareixen a *Fra Junoy o l'agonia dels sons*: un home gran, adust i antipàtic, que acudeix al monestir de la Ràpita per parlar amb la mare Abadessa sobre qüestions econòmiques relatives a una neboda, novícia del monestir:

“L'entrada d'aquest personatge em va suposar la interrupció durant dos anys de la creació de *Fra Junoy o l'agonia dels sons* (...) Com que m'havia agradat aquell home tan desagradable, el vaig seguir (...) fins a casa seva, en una ciutat (...), la ciutat d'aquell home era Terrassa (...) vivia amb una germana seva i no s'entien (...). No veia com podia fer encaixar això amb la història del monestir (...) I un dia vaig fer la descoberta: Terrassa més cotxe de cavalls igual a Setmana Tràgica (...) Encara no ho sabia del cert, però estava gestant *La teranyina*".<sup>76</sup>

Quelcom semblant succeeix en la gestació de *L'ombra de l'eunuc*. Uns mesos abans de començar aquesta novel·la, Cabré havia escrit una narració que explicava una història d'amor entre dos personatges, un dels quals era violinista i tocava el *Concert per a violí i orquestra* d'Alban Berg al Royal Festival Hall de Londres. Posteriorment, aquesta narració es va integrar en *L'ombra de l'eunuc*, i els personatges es van convertir en dos dels seus protagonistes, Miquel Gensana i Teresa Planella.

I la visió que va encetar la gènesi de *Les veus del Pamano* va ser la d'una vella escola abandonada de Pujalt, un poblet de la Vall d'Àssua:

“Em va colpir la soledat, el silenci que envoltava aquest edifici en un poblet petit, d'una vall perduda del Pallars. I vaig pensar: vull fer una novel·la sobre gent que hagi viscut en aquestes parets”.<sup>77</sup>

Pel que fa referència a l'elaboració dels seus assajos, l'autor també parteix d'un estímul. A propòsit de la publicació d'*El sentit de la ficció* explica:

“Va començar amb un estímul extern, quan l'editor Oriol Izquierdo em va proposar fer una reflexió sobre la feina televisiva (...). Al final, entre la

---

<sup>75</sup> Jaume Cabré. Trobada amb estudiants de la UOC (primera part) –vídeo– Barcelona, octubre 2008. <http://www.youtube.com/watch?v=XN28120Ti0Q&NR=1> [consultat: 3-01-2010].

<sup>76</sup> CABRÉ, Jaume. *El sentit de la ficció. Itinerari privat*, pp. 61-62.

<sup>77</sup> La Paraula Viva: Jaume Cabré. Octubre del 2007. <http://www.vilaweb.tv/?video=5348> [consultat: 12-12-2009].



petició de l'editor i la necessitat de posar en ordre moltes coses, va sorgir la idea de parlar sobre el sentit d'inventar històries i d'escriure".<sup>78</sup>

De totes maneres, hem de considerar aquest estímul inicial només com un punt de partida, perquè condueix al tractament de qüestions que estan per sobre de l'element argumental i del món geogràfic i temporal dels relats. Com aclareix l'autor en una entrevista,

"... a banda dels estímuls, que poden ser molt eteris, arriba un moment que m'adono que, al cap i a la fi, estic treballant sobre una qüestió mental o moral i que vull parlar de la solitud, del poder, de la generositat..."<sup>79</sup>

#### 4.2. El camí fins a la novel·la

Ja hem parlat de l'estímul necessari com a punt de partida de les novel·les de Cabré. El segon pas en el seu procés de creació literària és trobar un personatge:

"Parteixo sempre d'un personatge, el personatge nuclear(...) Hi ha d'haver un enamorament; les qualitats, defectes o virtuts del personatge m'han d'atraure profundament".<sup>80</sup>

Aquest personatge no té en principi una personalitat clara i desenvolupada. Quan Cabré va començar l'elaboració de *Senyoria*, per esmentar un exemple, li venia al cap una presència femenina, una dona gran que tenia tothom controlat. Però aquest personatge se li va difuminar i desaparegué, esperant potser una altra oportunitat en alguna futura novel·la –aquesta dona de fort caràcter i que controlava tothom esdevindria posteriorment l'Elisenda Vilabré de *Les veus del Pamano*–. Durant l'elaboració d'una novel·la, Cabré bateja els seus personatges amb un nom provisional, que pot mantenir-se o canviar en la versió final. En algunes ocasions la tria del nom obeeix a raons concretes. Per exemple, l'Oriol Fontelles de *Les veus del Pamano* és un petit homenatge de l'escriptor al seu germà, que es diu Oriol, amb qui va descobrir l'escola de Pujalt que l'inspirà per a fer la novel·la.

---

<sup>78</sup> CIÉRCOLES, Marta. Op. cit., pp. 10,11.

<sup>79</sup> *Ibíd.*

<sup>80</sup> CABRÉ, Jaume. *El sentit de la ficció. Itinerari privat*, pp. 54 i 68.

Un cop descobert aquest personatge principal o protagonista a qui ens referíem al principi, Cabré va incorporant altres personatges, i definint els seus caràcters, pensaments, sentiments i les seves relacions. I la combinació de trames, intrigues o arguments. I la història es va arrodonint:

“Per a mi és primordial el personatge. Ell és el que, un cop nascut, em va guiant pel full en blanc i em va fent descobrir elements d’argument i fins i tot la història sencera”.<sup>81</sup>

El personatge l’ha d’ enamorar, i quan ha captat el seu interès el segueix per saber cap a on el portarà. Aquest personatge de bon començament no té nom, com ja hem apuntat anteriorment; el seu caràcter encara no s’ha forjat del tot, encara és un esbós. Però capbussant-se en el personatge i en les imatges i els motius narratius –potser encara també una mica difuminats– és com Cabré s’inicia en l’elaboració de la novel·la. El procés de creació literària, que parteix d’aquesta vacil·lació inicial, conduirà amb el pas dels anys a la novel·la definitiva. Definitiva, que no vol dir tancada, perquè l’ autor mateix explica com aquest món literari creat pot anar eixamplant-se i ramificant-se, entrant en la vida d’altres personatges que en principi eren secundaris però que van agafant relleu.

Jaume Cabré ha creat una variada galeria de personatges capaços de manifestar les febleses i les grandeses de la condició humana: la generositat, l’enveja, l’odi, l’amor, la covardia, l’esperança. Uns personatges densament humans, i amb una coherència interior que els fa perfectament creïbles. La seva manera d’expressar-se és primordial per buscar el sentit de la versemblança, perquè els personatges es creen a partir de les paraules, i el llenguatge esdevé la base de la creació literària. Per això podem afirmar que els personatges i l’estil són l’ànima de les novel·les de Cabré. L’escriptor manifesta que s’identifica amb molts trets dels seus personatges: són fruit de la seva pròpia experiència vital, per la qual cosa tenen part de les seves preocupacions, de les seves preferències, de les seves actituds.

“Invento personatges, els faig créixer i morir segons la meva consciència i la meva conveniència narrativa. La mort dels meus personatges, si s’esdevé, és perquè em fa falta. De vegades la mort és el final del viatge

---

<sup>81</sup> *Ibíd.*, p. 84.

i a voltes és l'arrencada d'una història. Em sento amo de les seves vides i de les seves morts; tots viuen dins meu i la meva pretensió és que arribin a viure dins el lector. Escric històries però sobretot construeixo personatges i dic l'estil".<sup>82</sup>

Les novel·les de Jaume Cabré es desenvolupen principalment en dos escenaris: Barcelona i la fictícia ciutat de Feixes. Per Barcelona es mouen els personatges de *Carn d'olla*, *El mirall i l'ombra*, *Senyoria*, el conte "Nocturn" de *Llibre de preludis*, els contes "Opus pòstum", "El testament", "Dos minuts" i "Pac!" de *Viatge d'hivern*. Però també apareix Barcelona a bona part de *L'ombra de l'eunuc*, de *Les veus del Pamano* i de *Jo confesso*. Feixes és la idealització de Terrassa, ciutat on l'escriptor es va traslladar a viure en els anys setanta. Les novel·les del cicle de Feixes –*La teranyina*, *Fra Junoy o l'agonia dels sons* i *Luvowski o la desraó*– hi estan centrades, naturalment. Però també trobem Feixes a *L'ombra de l'eunuc* i fins i tot a *Senyoria*. Altres indrets novel·lítics de Cabré són els voltants de Vic, zona lligada a la seva infantesa, on es desenvolupen la novel·la juvenil *L'home de Sau* i *Galceran, l'heroi de la guerra negra*; el poblet fictici de Torena, situat a la Vall d'Àssua, on transcorre *Les veus del Pamano*; o Tona, el paradís particular del protagonista de *Jo confesso* quan és un nen, poblet de la plana de Vic. Però els personatges de Cabré –sobretot els dels contes– també viuen o es passegen per ciutats europees com Viena, Londres, Venècia o Oslo, per citar-ne algunes, escenaris europeus que representen la cultura i la llibertat que tants anys van mancar a casa nostra i que ens van impedir el desenvolupament.

Pel que fa referència a l'època històrica en què es desenvolupa la producció literària de Jaume Cabré, ens trobem amb un fris temporal de gairebé sis-cents anys. L'obra teatral *Pluja seca* parteix del moment que Benet XIII (el papa Lluna) mor i cal elegir-ne un successor, fet que esdevingué l'any 1423 a Peníscola. La novel·la juvenil *La història que en Roc Pons no coneixia* s'esdevé el 1714. *Senyoria* a finals del segle XVIII; *Galceran, l'heroi de la guerra negra* a mitjan segle XIX; *La teranyina*, *Fra Junoy o l'agonia dels sons* i *Luvowski o la desraó* a principis del segle XX. *Les veus del Pamano* uneix dues històries en el temps: una transcorreguda durant la primera meitat del segle XX, i l'altra a principis del XXI; *L'ombra de l'eunuc* se centra sobretot en les dècades dels

---

<sup>82</sup> CABRÉ, Jaume. *La matèria de l'esperit*, pp.177-178.

setanta, vuitanta i noranta del segle passat. I *Jo confesso* fa un recorregut per la història del món occidental des de l'Edat Mitjana fins a ben entrat el segle XXI, passant per etapes força representatives per al món musical –com el Barroc dels luthiers– o d'altres que representaren la confirmació de la barbàrie de què és capaç l'ésser humà, en el relat de l'episodi nazi de la segona guerra mundial.

Jaume Cabré no escriu les novel·les començant pel principi: quan ja veu el to i l'atmosfera d'allò que està escrivint, quan ja porta més de la meitat de la novel·la escrita, aleshores ja pot acabar de definir les primeres frases de la història, unes frases que han d'incorporar un tast de l'argument i de l'atmosfera que es viurà a la novel·la, talment com si fossin la porta d'entrada al món que ens mostra l'obra literària. Quan Cabré comença una novel·la encara no en coneix el final, i justament es posa a escriure per descobrir-lo. I intueix que la novel·la està acabada quan té la sensació de cicle complet, d'història tècnicament completa. I aleshores, quan considera que ja està –possiblement– acabada la fa passar per la crítica de sis o set lectors de confiança que sap que seran objectius i rigorosos amb la lectura de la novel·la, i que seran els primers a emetre un judici de valor. Cabré descriu aquest moment com dur i gratificant alhora: dur perquè pot portar al replantejament total de l'obra –pot suposar tornar a començar de nou–; gratificant perquè l'intercanvi d'opinions i d'idees és força engrescador i interessant. Després d'aquesta etapa la novel·la es lliura a l'editor. I això no és fàcil, perquè desprendre's de la novel·la és, per a Cabré, com desprendre's del fill que marxa de casa perquè s'ha fet gran i vol independitzar-se. Però abans cal batejar-la, i si per a alguns escriptors el títol és l'estímul a partir del qual arranca el procés creatiu, per a Cabré és el punt i final. I aleshores apareix la sensació de buidor moral, una sensació que Cabré reconeix que fins i tot en algun cas va concretar-se en ensopegada física preocupant. A propòsit d'aquesta sensació que experimenta explica:

“Recordo perfectament que quan vaig decidir que havia acabat *Fra Junoy o l'agonia dels sons* i la vaig treure del meu interior, vaig viure una sensació de buit psíquic i físic que em va espantar”.<sup>83</sup>

---

<sup>83</sup> DIVERSOS AUTORS. Op. cit., p. 6.

I, referint-se a *Senyoria*:

“També en acabar-la i allunyar-la de mi em vaig sentir desemparat; com si em faltés alguna cosa difícil d’explicar”.<sup>84</sup>

Una sensació que només pot arreglar l’escriptura apassionada –i en Cabré segur que sempre és apassionada– d’una nova novel·la.

#### 4.3. L’estil, expressió de l’esperit

Jaume Cabré començà a publicar les seves primeres obres en la dècada dels setanta, poc abans de la mort de Franco, just quan les actituds estètiques predominants en el decenni anterior –sobretot les derivades del realisme històric– passen a segon terme i són substituïdes per una major llibertat d’opció: s’opta per una major exigència formal però es contempla la possibilitat de transgredir els límits establerts. En aquest context, el que cerca Cabré sobretot és un estil personal, una de les seves grans preocupacions, entès com la característica pròpia de l’expressió artística que reflecteix la visió del món i la personalitat de l’escriptor. Crea cercant l’ànima de les paraules:

“... el mitjà que faig servir, el llenguatge, em permet un plantejament estètic que em plau cada vegada més. Els fonemes, els mots, les frases, els paràgrafs, són materials palpitants, vius, que s’encadenen i adquireixen ritme i cadència propis i que, aquest és el miracle, adquireixen significat per ells mateixos”.<sup>85</sup>

La seva llengua literària, d’aparent senzillesa, és d’una sensibilitat exquisida, poètica podríem dir, com els mots que utilitza per definir el punt de partida del seu propi procés creatiu:

“Camino sense brúixola en un paisatge ple de boira i una mica a les palpentes”.<sup>86</sup>

El llenguatge té una forma expressiva il·limitada i contundent. Correspon a l’escriptor –i Cabré domina perfectament la tècnica– buscar o intuir quin és el mot o grups de mots adequats en cada moment, i cercar aquesta adequació en

---

<sup>84</sup> *Ibíd.*

<sup>85</sup> *Ibíd.*, p.4.

<sup>86</sup> SUBIRANA, Jaume. *Op. cit.*, p. 98.

raons fonicomusicals, visuals, rítmiques, de context, o de coherència amb el personatge. I això es pot aplicar també a les tècniques narratives. A través del to i de l'estil, l'escriptura ha d'arribar al cor del lector: per la sonoritat de les paraules, per la seva musicalitat dins la frase, pel seu valor connotatiu, pels silencis i pel suggeriment.

“... les possibilitats de la llengua són pràcticament il·limitades i, pel fet de ser escriptor, tinc l'obligació d'anar a buscar les pessigolles als límits del llenguatge, totes les seves possibilitats d'expressió. Jo llegeixo novel·les que m'entristeixen perquè hi ha molt poc treball lingüístic, no hi ha voluntat d'estil, tots els personatges parlen igual i no hi ha cap diferència entre la seva veu i la possible veu narrativa. Això fa que no te'n puguis creure res, perquè tot queda com planxat”.<sup>87</sup>

Per a Cabré un text no s'ha de limitar a explicar el que l'autor vol explicar. El text en si ha de ser una font de plaer per la sonoritat dels mots, per la cadència de les frases, pel ritme intern. Aquesta és la pretensió de la prosa de Cabré: una frase amb música interna que atrapi el lector pel que diu, però sobretot per com ho diu. Els recursos estilístics també ajuden a donar força expressiva al text. Cabré considera que la poesia és una font de coneixement per al novel·lista, per l'ús concret que es fa del llenguatge, perquè busca l'expressió màxima en la força implícita dels mots escollits, perquè injecta emocions i sentiments en l'ànima del lector. Per això la seva prosa és lírica, i també per això és taxatiu en afirmar:

“A la poesia hi ha el secret, l'essència del llenguatge artístic”.<sup>88</sup>

L'autor cerca la sensorialitat narrativa i, quan escriu una novel·la, sempre imagina visualment allò que descriu. El món del guionatge, en què ha treballat de manera professional, li ha fet adquirir una gran experiència en el món de la imatge. Com a guionista –en equip o en solitari– va començar col·laborant en el programa *Vostè jutja*, dirigit per Josep Maria Puyal, i acabada aquesta etapa ho va fer en el programa *Tres pics i repicó*. També ha escrit guions per a sèries de televisió (*La Granja*, *Estació d'enllaç*, *Crim*s), telefilms (*La dama blanca*, *Estimada Loreto*, *Nines russes*, *Sara*, *Havanera* –duta posteriorment al cinema–), films (*La teranyina* i *Havanera*) i programes radiofònics (*La teranyina*

---

<sup>87</sup> NADAL, Marta. “Jaume Cabré o la necessitat d'explicar el món”, art. cit., p. 20.

<sup>88</sup> CABRÉ, Jaume. *El sentit de la ficció. Itinerari privat*, p. 39.

i *Fins que la mort ens separi*). Cabré reconeix que la feina de guionatge l'ha ajudat a aprendre a narrar, però que no ha condicionat la seva tasca de novel·lista, perquè també ha après a narrar fent novel·la. Les seves narracions incorporen el llenguatge implícit de les mirades, dels gestos i de les vacil·lacions característics dels relats televisats. Per la sensorialitat narrativa que defensa, Cabré intenta veure allò que escriu:

“El que m’agrada és imaginar-me plàsticament les coses que escric, com també m’agrada veure les coses que llegeixo, poder-les imaginar. Si una novel·la és molt opaca m’incomoda, com a lector, perquè no la sé veure. A mi m’agrada la sensorialitat narrativa i, aleshores, intento veure allò que escric i traslladar-ho al lector”.<sup>89</sup>

Tornem a l'estil. L'estil no ve només marcat pel text narratiu; l'estil es troba també en la veu narrativa, en els diàlegs i en els diferents registres lingüístics dels personatges. En allò que es diu, i en allò que no es diu però que es suggereix. O que ni tan sols es suggereix però que l'escriptor transmet al lector amb, per exemple, un silenci col·locat en un indret o en un moment determinats. Parlem del punt de vista narratiu, per posar un exemple: Cabré no busca ni utilitza un únic punt de vista narratiu que sigui aplicable a totes les seves novel·les. A *L'ombra de l'eunuc*, per exemple, la solució estilística que el va satisfer va ser alternar la primera i la segona persones en un mateix paràgraf, o fins i tot en una mateixa frase. També forma part de l'estil o to literari de Cabré la barreja dels estils directe i indirecte, quasi confonent les veus de narrador i personatges. A aquest element s'uneix també una gran complexitat de la construcció, pel fet que diverses històries s'entrellacen contínuament, la qual cosa obliga la ment del lector a parar tota l'atenció possible –el repte és engrescador, i el resultat literari encara ho és més–. Al recull de contes *Viatge d'hivern*, per citar un altre exemple de la complexa estructura narrativa del corpus de Cabré, on les històries es relacionen i comuniquen, un seguit de personatges i d'objectes apareixen reiteradament en contes que en principi no guarden cap relació entre ells. És el cas de la dent que manca al Schubert d'"Opus pòstum", al fill de Bach d'"El somni de Gottfried Heinrich", o al fill beneït de la Zorka de "Balada". O el quadre *El filòsof* de

---

<sup>89</sup> NADAL, Marta. "Jaume Cabré: la meua biografia és en l'estil", art. cit., p. 41.

Rembrandt, que es passeja per diversos contes, com “El testament”, “Ulls de gemma” o “La negociació”.

L'escriptor edifica construccions extraordinàries, saltant d'un escenari a un altre, o d'una època a una altra, fins i tot dins la mateixa frase –a *Les veus del Pamano*, fa desaparèixer el temps quan una frase comença en un any i acaba en un altre–. Amb aquest recurs pot acostar extraordinàriament dos fets força allunyats en el temps. Com quan l'Adrià Ardèvol i el seu amic Bernat Plensa, de *Jo confesso*, tenen a les mans el violí storioni, i en mirar la data de construcció de l'instrument el relat transporta el lector més de dos-cents anys enrere, i el protagonisme passa de l'Adrià a Lorenzo Storioni, constructor del violí:

–“Hosti, quina enveja que em fas! –Tot i que aquella tarda es tractava de deixar bocabadat en Bernat, l'exclamació em va sortir del cor.

–Per què?

–Perquè tens oïda absoluta.

–Què vol dir?

–Deixem-ho estar. –I per retornar a la situació inicial: – Mil set-cents seixanta-quatre, m'has sentit?

–Mil set-cents seixantat-quatre... –Ho va dir amb admiració sincera i això em va agradar molt. El va tornar a acaronar, sensualment, com ho havia fet quan va dir ja l'he acabat, Maria, estimada. I ella li va xiuxiuejar estic orgullosa de tu. Lorenzo li va acaronar la pell i li va fer l'efecte que l'instrument s'estremia, i Maria es va sentir una mica gelosa...” (*Jo confesso*, p.145)

Per tot aquest acurat sentit de l'estil, per aquesta exigència i complexa geometria narrativa podem deduir que Jaume Cabré mostra una preocupació constant i té una cura especial pel grau de qualitat de les seves obres:

“... a la literatura li queda sempre el nivell de prestigi que li prové de la qualitat: explica bé i bellament, no com el locutor del partit de futbol, que també pot fer-ho bé i bellament, sinó perquè precisament la consciència d'estil és la seva manera de veure les coses...”<sup>90</sup>

Una qualitat, com demostren aquestes paraules, marcada per l'estil, però també pel rigor de la documentació a l'hora de presentar i de descriure, amb exactitud històrica, dades i ambients que contribueixen a fer versemblant el relat. Documentant-se si cal, però sense fer d'aquesta recerca documental una novel·la. El treball històric impedeix els errors, permet oferir una història

---

<sup>90</sup> CABRÉ, Jaume. *La matèria de l'esperit*, p.125.



versemblant atès que escriure una novel·la –defensa l'escriptor– és un acte on el que s'ha de mobilitzar són les emocions, i no els fitxers històrics. Per documentar-se, Cabré llegeix molt sobre l'època, i també obres d'aquell moment històric, intentant que tot vagi penetrant en el seu inconscient. D'aquesta manera aconsegueix deixar anar dins el discurs narratiu tots aquells elements necessaris per ambientar i situar l'acció, però sense atorgar-los una posició destacada:

“Crec que tota bona documentació és aquella que, convertida en anècdota, vestit, atmosfera, costum...és necessària i no gratuïta per al desenvolupament de la novel·la, i sense la qual la novel·la no podria existir. I a més, en el moment de la lectura, la seva presència no es nota. Com més ben travada està una documentació, més desapercibuda passa”.<sup>91</sup>

Jaume Cabré mai no té pressa per posar un altre llibre en circulació. Una condició que va posar al seu editor per no sentir-se pressionat és que no li preguntessin mai per la novel·la que està fent. A propòsit de la publicació de *L'ombra de l'eunuc*, escrita entre 1991 i 1996, explica:

“Si em plantejo tant de temps per fer una novel·la és perquè vull viure-la, no només escriure-la. No concebo presses ni calendaris”.<sup>92</sup>

En una entrevista de 1990, manifestava sentir enveja dels escriptors que treuen un llibre cada any, cosa que, en el seu cas, pel seu procés personal de creació literària, és impossible:

“Vaig fent reposar el material, el vaig vivint, el vaig escrivint...Això pot semblar retòric, però és veritat que el material va creixent en saviesa, i ho dic així perquè a poc a poc el vaig fent més meu. Amb la novel·la que faig ara he arribat al final de la història després d'anar amunt i avall, d'anar d'un cantó a l'altre, fent pàgines i pàgines en direccions equivocades...”<sup>93</sup>

Hem començat aquest capítol buscant les raons per les quals Jaume Cabré ha fet de la literatura la seva professió i part importantíssima de la seva vida. Res millor que les seves paraules per cloure'l:

“Confesso que, a més del tracte amb les persones, la literatura és una de les meves raons de viure; és una manera d'estimar. Si no ho veiés

---

<sup>91</sup> CABRÉ, Jaume. *El sentit de la ficció. Itinerari privat*, p. 56.

<sup>92</sup> CASTELLS, Ada. Op. cit., p. II.

<sup>93</sup> NADAL, Marta “Jaume Cabré o la necessitat d'explicar el món”, art. cit., p. 22.

així, estic segur que no dedicaria tant d'esforç i tant de temps de la meua vida a aquesta aventura. No tindria sentit. Sé que el que faig pot plaure o no; i que prenent-m'ho com m'ho prenc, me l'estic jugant. Però no ho sabria fer d'una altra manera".<sup>94</sup>

#### 4.4. Els temes: obsessions i retorns

"Jo no sóc un escriptor temàtic, és a dir, no sóc un escriptor del tipus m'agradaria parlar sobre l'enveja, o m'agradaria parlar sobre la sobèrbia o m'agradaria parlar sobre la solidaritat (...) No. El que vull és escriure, i he de solucionar això. I com? Doncs posant-me a escriure. Però no tinc cap intenció determinada abans de posar-m'hi".<sup>95</sup>

Tot i no buscar un centre temàtic al voltant del qual desenvolupar les seves novel·les, hi ha un seguit de temes que apareixen de manera constant en la producció literària de Jaume Cabré. El gran tema de les novel·les de l'escriptor, un tema que apareix sovint en la seva literatura, és el del poder. Així ho explica ell mateix:

"Quan escric una novel·la m'expresso –i torno a repetir que no sé exactament per què– i em surten uns personatges enfrontats a un col·lectiu, a una institució, a un poder, en definitiva. Jo m'adono –me n'adono a posteriori– que en totes les novel·les reflecteixo aquesta meditació, que el poder aixafa l'individu; aleshores penso, també a posteriori, que això deu ser una obsessió meua".<sup>96</sup>

En efecte, el tema del poder apareix a *Galceran, l'heroi de la guerra negra*, en la figura d'un bandoler, personatge ple de contradiccions que lluita contra el poder dels repressors, que per determinades circumstàncies es veu obligat a alimentar la seva fama d'heroi durant la segona guerra carlista. A *La teranyina* esclata el conflicte produït per la lluita pel poder: en aquest cas entre fabricants i industrials –empresaris de la indústria textil– i el proletariat. El protagonista, Julià Rigau, viu les seves hores més baixes com a empresari, i altres fabricants volen fer-se amb la seva fàbrica. Al fons de la trama, la Setmana Tràgica viscuda a la ciutat de Feixes (Terrassa). A l'ambició pel poder econòmic dels

---

<sup>94</sup> DIVERSOS AUTORS. Op. cit., p. 6.

<sup>95</sup> Jaume Cabré. Trobada amb estudiants de la UOC (segona part) –vídeo– Barcelona, octubre 2008, <http://www.youtube.com/watch?v=fnTzfje03AQ> [consultat: 3-01-2010].

<sup>96</sup> NADAL, Marta. "Jaume Cabré o la necessitat d'explicar el món", art. cit., p. 20.

Rigau cal afegir la lluita entre els membres de la família per la direcció de la fàbrica. Ambicions personals es barregen amb ideals revolucionaris en aquesta trama d'intrigues. La novel·la *Senyoria* continua amb la reflexió sobre el poder i els seus mecanismes iniciada a *La teranyina*. Rafel Massó, el protagonista del relat, és regent civil de l'Audiència de Barcelona, un personatge honorable, respectat per la corrupta aristocràcia de la ciutat, però que amaga una història tèrbola al seu darrera que vol tapar sigui com sigui. I per voler mantenir la seva posició i la seva situació d'honorabilitat en un món corrupte dominat per l'ànsia de poder permet l'error de la justícia i la mort d'un innocent, Andreu Perramon, un poeta jutjat –en lloc de Rafel Massó– per assassinat. El centre temàtic del poder apareix també a *Fra Junoy o l'agonia dels sons*, al costat del tema de la intolerància i la intransigència. Fra Junoy, un frare enamorat de la música, defensa una fe i un cristianisme humans, propers a les persones, amb una idea de llibertat diferent de la de sor Dorotea, la superiora del monestir d'on fra Junoy és el confessor, que exigeix mantenir el rigor duríssim de la seva comunitat sense donar cap possibilitat a la transformació o a l'evolució. El seu estricte projecte eclesiàstic rep el suport del bisbe de Feixes, representant del poder religiós, poder del qual fra Junoy acaba essent víctima. El bisbe de Feixes té l'ambició i l'esperança d'un càrrec eclesiàstic important a Roma, al costat del sant Pare. Per això defensa l'estricta ordre exigida per l'Abadessa Dorotea i s'oposa a qualsevol intent de canvi o renovació defensat per fra Junoy. Així mateix, utilitza el conflicte creat entre fra Junoy i sor Dorotea per aconseguir finalment el desitjat càrrec eclesiàstic: esdevé cardenal.

A propòsit de la redacció de *Fra Junoy o l'agonia dels sons*, Cabré explica amb humor:

“Vaig estar sis anys vivint amb unes monges de clausura. Jo sóc pare fundador de l'orde religiós femení. Doncs he conviscut amb aquelles monges i vaig acabar coneixent-les, i estimant-les. Al començament em semblaven molt eixorques però cal trobar-los el què. I és una constant, és la música, és el poder, és l'Església, o l'Església com una forma de poder que... ho dic des del punt de vista negatiu però també hi ha els individus que són bons... Fra Junoy és un tros de pa, és un frare que és un tros de pa, però hi ha la mateixa estructura de l'Església que l'està intentant aniquilar... perquè somriu, perquè li agrada la música, perquè la té aquí dintre, perquè sembla que està feliç i això no pot ser (...) I llavors en aquí és la història del poder, i en el moment en què estàs en

les capes altes del poder, t'apareix per on sigui l'Església (...) Però el que és el domini del poder, no en les creences, sinó la institució convertida en eina de poder m'indigna (...) Apareix, jo no ho busco, però apareix".<sup>97</sup>

També a l'obra teatral *Pluja seca. Carta del papa a la reina Maria* torna a aparèixer l'ambició pel poder en el món eclesiàstic, quan el dia que mor Benedicte XIII (el Papa Lluna) el col·legi cardenalici decideix nomenar un successor, la qual cosa marcarà les relacions entre els candidats, unes relacions carregades de recels, odis i intrigues, per tal d'aconseguir la preuada successió. I per tercer cop apareix la mà llarga del poder eclesiàstic al conte "La negociació", del recull *Viatge d'hivern*, on un bisbe, monsenyor Gaus, negocia amb lladres de quadres robats, utilitzant el xantatge i fins i tot –com deixen entreveure les paraules finals del conte– l'assassinat per encàrrec per aconseguir les pintures. I no és només la feblesa d'un bisbe corrupte, sinó que s'hi troben implicats altres personatges de la cúria eclesiàstica, que s'encarreguen que els quadres originals siguin copiats i d'enviar les falsificacions a les *Gallerie*. I també hi apareix, com a *Fra Junoy o l'agonia dels sons* i com a *Pluja seca*, l'ambició d'alguns homes de l'Església per obtenir càrrecs i, per tant, per esdevenir més poderosos:

"Quan va veure entrar monsenyor Gaus, impassible, escortat per un emmudit Walzer i un silenciós advocat Lambertini, el cardenal el va anar a abraçar. Feia divuit anys que no em sentia tan feliç, li va dir. Gaus va calcular que amb divuit anys s'estava referint al dia que el sant pare li va comunicar que el feia príncep de l'Església".<sup>98</sup>

Per la mà poderosa d'algú, l'orguener Oleguer Gualter, protagonista del conte "L'esperança entre les mans" de *Viatge d'hivern*, és condemnat i empresonat quan la carcassa de l'orgue dels agustins cedeix i mata dos frares:

"... es veu que un dels frares morts era el general de l'orde i era una mena de cosí d'un ministre del rei Boig, i aquells uns quants dies s'havien convertit en uns quants anys..."<sup>99</sup>

També a *Les veus del Pamano* apareix el poder sense escrúpols de l'Elisenda Vilabré, que no s'atura davant res per tal d'aconseguir els seus projectes i les

---

<sup>97</sup> Jaume Cabré. Trobada amb estudiants de la UOC (segona part) –vídeo– Barcelona, octubre 2008. <http://www.youtube.com/watch?v=fnTzfje03A0> [consultat: 3-01-2010].

<sup>98</sup> CABRÉ, Jaume. *Viatge d'hivern*. Barcelona: Ed. Proa, 2000, p. 225.

<sup>99</sup> *Ibíd.*, p. 51.

seves ambicions econòmiques i socials. A través de la seva influència aconseguix tergiversar la memòria històrica i convertir en heroi franquista el seu amant, Oriol Fontelles, que lluita al costat del maquis.

Però l'autèntic tema de *Les veus del Pamano* és el de la necessitat de rescatar la veritat manipulada i tergiversada al llarg dels temps. *Les veus del Pamano* és una novel·la sobre la memòria i l'oblit, una lluita perquè es mantingui la veritat històrica sense que pateixi la manipulació dels vencedors. La mestra Tina Bros troba a l'escola abandonada de Torena una llibreta que és una mena de diari de l'Oriol Fontelles, antic mestre del poble i reconegut heroi franquista. Però llegint aquesta mena de memòries seves, la Tina descobreix que en realitat l'Oriol Fontelles va lluitar al costat dels maquis, i farà tot el possible per recuperar la veritat i per preservar la seva memòria. Aquest mateix tema de la preservació de la memòria, però des d'un angle diferent, apareix també a un conte de *Viatge d'hivern*, "Jo recordo", quan un nen jueu, l'Itshaq, és obligat pels nazis al camp de concentració de Treblinka a matar tota la seva família. I el pare li diu:

"...Itshaq, fill meu, tu et salvaràs; tu viuràs per nosaltres; tu seràs els nostres ulls i la nostra memòria. Vés a Palestina, arrela-hi i tots viurem per tu a Israel. Casa't i tingues fills i tots viurem a través de tu".<sup>100</sup>

Però trenta anys més tard, l'Itshaq només ha pogut complir una part del pacte familiar, quedar-se a Israel, però no té fills i per tant no pot fer que els seus pares pervisquin en els fills. I davant l'evidència de no poder preservar la memòria dels pares, i de l'amenaça de l'oblit, decideix suïcidar-se.

Un tema, el de l'oblit, que apareix també al conte "Pols" de *Viatge d'hivern*. El protagonista, que posseeix milers de llibres d'autors desconeguts o poc coneguts, contracta una noia perquè els tregui la pols i l'ajudi a fer-ne fitxes. I la noia descobreix el gran secret, el perquè d'aquestes lectures inacabables de llibres mediocres:

"Vostè llegeix aquests llibres perquè li fa pena que no els llegeixi ningú mai més. Li fa pena l'oblit i la gent oblidada (...) Els vol ressuscitar amb la lectura".<sup>101</sup>

---

<sup>100</sup> *Ibíd.*, p. 154.

<sup>101</sup> *Ibíd.*, p. 87.

I tornem a trobar aquest tema a “L’esperança entre les mans”, dins el mateix recull de contes, on un home empresonat que fa anys que no té cap notícia de la seva filla descobreix que ella no l’ha oblidat: li ha anat escrivint cada mes, però l’alcaid mai no ha donat les cartes al pres. I la recuperació de la filla perduda, i la convicció que ella sempre l’ha tingut present li tornen l’esperança.

Un altre dels grans temes presents en la producció literària de Jaume Cabré és el de la relació entre l’ésser humà i l’art –i específicament amb la música, l’art més etern i més pur– i amb el procés de creació artística. La creació d’una obra d’art representa una mobilització de sentiments i d’emocions. Així ho expressa el senyor Adrià, protagonista del conte “Pols” de *Viatge d’hivern*:

“Si una obra està ben escrita, entre els seus mots hi ha la persona que l’ha creada (...) a l’estil hi ha l’ànima”.<sup>102</sup>

Cabré interpreta i defineix les arts com a manifestació de vida, com a projecció vital de l’artista. Aquesta relació entre l’art i l’individu apareix a una de les seves primeres novel·les, *El mirall i l’ombra*, on el protagonista, en Joan Calldetenes, té una vida interior tan plena que per ser feliç només necessita la lectura literària i la música. Un protagonista que quan s’adona que frueix amb les creacions dels altres, però que ell mai no ha estat capaç de crear res pateix una mena de crisi personal:

“Passo hores llegint i no sóc cap crític, escolto música i no sóc cap crític, no sóc escriptor, no sóc músic, què sóc? Per uns moments restà anonadat davant aquella pregunta desagradable i inesperada”.<sup>103</sup>

I aleshores Joan Calldetenes decideix realitzar la seva primera creació artística: una novel·la. I el seu protagonista serà també un artista, un pintor. I se sent realitzat. En una situació similar es troba Miquel Gensana, el protagonista de *L’ombra de l’eunuc*. Igual que Joan Calldetenes d’ *El mirall i l’ombra*, se sent frustrat per no haver estat capaç de crear art. Jaume Cabré mateix ho explica en una entrevista a propòsit de la publicació d’aquesta novel·la:

“Hi ha una reflexió sobre l’art, perquè el personatge és una persona sensible, que és capaç de llegir un poema, admirar un quadre, escoltar

---

<sup>102</sup> *Ibíd.*, p. 88.

<sup>103</sup> CABRÉ, Jaume (1980). *El mirall i l’ombra*. Barcelona: Laia, p. 37.

una música i emocionar-se. Tot plegat, però, ho viu d'una manera frustrant perquè es planteja el fet de no ser capaç de crear res de tot això".<sup>104</sup>

Miquel Gensana no té possibilitat de tenir descendència, i intenta eternitzar-se a través de l'art, cerca la salvació a través de l'art. Però és incapaç de crear res, i es limita a seguir de prop músics i escriptors en fer-se passar per periodista cultural. De fet, el títol de la novel·la fa referència a aquesta relació entre l'individu i la creació artística. Parteix d'una frase de George Steiner: "Quan mira enrere, el crític veu l'ombra de l'eunuc". Steiner deia que canviaria tota la seva obra per haver escrit tres pàgines de *Crim i càstig*. Cabré explica, a propòsit d'aquesta afirmació:

"Em va semblar molt fort, encara que ho entenc. Encara que aparentment siguis feliç amb allò que fas, pots sentir-te molt frustrat si el que volies era arribar a la creació. És el que em passa a mi amb la música".<sup>105</sup>

*L'ombra de l'eunuc* té una estructura musical: està basada en el *Concert per a violí i orquestra* d'Alban Berg. A poc a poc, el concert passa a formar part no només de l'estructura sinó també de l'argument. També el protagonista de *Fra Junoy o l'agonia dels sons* té una relació especial amb l'art, més específicament amb la música. Fra Junoy és el confessor d'una comunitat de monges cartoixanes de clausura que tenen la música prohibida. I aquesta prohibició representa l'infern per al protagonista. Però ningú no li pot prendre les melodies que ja té interioritzades. I utilitza aquesta capacitat per fugir interiorment a través de la música en moments crítics. Cabré explica, a propòsit de fra Junoy i el seu do:

"...llavors pren consciència que ell ja la du a dins, la música, que no la hi poden prendre: a partir d'aquest moment, el personatge se sap lliure. La música representa, doncs, la dimensió de llibertat de l'individu".<sup>106</sup>

També Luvowski, l'aprenent de vampir de la novel·la breu *Luvowski i o la desraó*, de *Llibre de preludis*, experimenta una certa relació amb l'art musical. En la seva recerca d'un possible camí que l'ajudi a trobar la veritat, tot i que tria el camí del vampirisme, descobreix el camí de l'Amor a través del sentiment

---

<sup>104</sup> CASTELLS, Ada. Op. cit., p. II.

<sup>105</sup> PIÑOL, Rosa Maria (1996). "Entrevista a Jaume Cabré", *La Vanguardia*, 22 de setembre, p. 58.

<sup>106</sup> PUJADÓ, Miquel. Op. cit., p. 16.

que comença a sentir per Adela –l'exnovícia i companya de balneari–, com a via de coneixement per comprendre el món. I descobreix també que existeixen altres vies vers la veritat, com ho és la música per a un altre company de balneari: el compositor Debussy. Aquest descobriment insospitat i inesperat de noves vies de coneixement l'aboquen a la desraó:

“Witold Luvowski va pensar per uns moments si la música d'aquell senyor Debussy podia ser també una forma de coneixement, però ho va rebutjar de seguida perquè el panorama se li complicava llavors en gran mesura. Reconeixia que sí, que s'havia emocionat; que fins i tot potser havia plorat. Però no podia fer l'esforç sobrehumà de trencar més esquemes mentals”.<sup>107</sup>

En alguns contes torna a aparèixer el caràcter sagrat de l'art, la importància de la sensibilitat artística, i les relacions de l'art –sobretot de la música– amb l'ésser humà. Al recull de contes *Viatge d'hivern* el mateix títol fa referència a un cicle pòstum de *lieder* compost per Schubert. Tot el llibre és un homenatge a aquest compositor, a la música i a l'art en general. Un tema musical revolucionari, totalment avançat a la seva època, obra del fill retardat de Bach, va passant de conte en conte, de la mateixa manera que ho fa un quadre de Rembrandt. A “Opus pòstum”, l'intèrpret protagonista, Pere Bros, pateix una crisi i embogeix quan creu veure Schubert entre el públic del seu concert. Són els efectes, els estralls que produeix en l'intèrpret la recerca de la perfecció dalt de l'escenari. A “El somni de Gottfried Heinrich” es prioritza el sentiment en la creació artística per sobre de la subjecció als cànons harmònics establerts. A “Ulls de gemma” l'art pictòric té un paper destacat. A “Winterreise” es reproduïx la conversa entre dos amics músics sobre la manera d'entendre la música:

“... i ell li deia Peter, alerta, que la música és per fer-nos feliços. Si et pren la felicitat, abandona la música”.<sup>108</sup>

També “Nocturn” i “Sang de violí”, contes tots dos del *Llibre de preludis*, plantegen les tenses relacions dels intèrprets protagonistes amb el desig de perfecció interpretativa i de reconeixement artístic dalt l'escenari. A “Nocturn”, Damià Cervera usurpa la personalitat i les obres del compositor Robert Batlló en profit propi. L'ambició de Damià Cervera és el desig d'una forma de poder:

<sup>107</sup> CABRÉ, Jaume. *Llibre de preludis*, pp. 69-70.

<sup>108</sup> CABRÉ, Jaume. *Viatge d'hivern*, p. 248.



el poder que ostenta el compositor valorat i admirat, el compositor que capta tots els aplaudiments del públic i totes les lloances de la crítica musical, el compositor que se sent situat en un pedestal més alt que el de la resta dels mortals. Però aquest fals Robert Batlló de “Nocturn” esdevindrà la víctima mortal d’un altre intèrpret (Daniel Sicart), tant o més ambiciós que ell, a “Sang de violí”. L’autèntic Robert Batlló, que viu absolutament dedicat a la composició musical, és assassinat de manera accidental. Daniel Sicart, de “Sang de violí”, aconsegueix el poder de la perfecció en la interpretació musical a través d’un acte horrorós provocat per la seva terrible ambició. Però el poder no ho és tot, i les relacions entre l’individu i l’art poden conduir a situacions i a desenllaços inesperats, com veiem en aquests contes de Cabré. A “Sang de violí”, la consecució de la perfecció interpretativa i els remordiments per la forma en què l’ha aconseguida (robatori i homicidi) porten el protagonista Daniel Sicart al suïcidi. Les seves últimes paraules, en la seva carta de comiat, diuen:

“... la perfecció no és humana; que ningú, mai, no la cerqui impulsat per l’orgull, el diner o l’ideal. Perquè si algun dia l’assoleix comprovarà l’horror de tenir l’infern dintre d’un mateix”.<sup>109</sup>

I és que l’intèrpret pot acostar-se a Déu amb la seva interpretació, però mai no podrà arribar a ser Déu, perquè el pes de la glòria l’esclafarà. Daniel Sicart ho ha pogut comprovar:

“... he arribat al límit humà de la perfecció en la interpretació, en la qualitat del so, en la potència i la diafanitat dels matisos del meu instrument. Els crítics diuen –i jo sé que tenen raó– que mai no s’ha arribat a un nivell tan elevat de perfecció en cap instrument, en cap època (...) Doncs bé: això és esgarrifós. (...) tothom es fa creus que algú sigui capaç d’arribar tan amunt. Tan amunt o tan avall?, dic jo”.<sup>110</sup>

Així, la música que per a uns representa la felicitat, condueix a la desgràcia per a altres. I deixem-ho aquí, perquè el tema de la música en l’obra literària de Jaume Cabré, objecte principal d’aquesta tesi, mereix un estudi a banda. Per tant, el retrobarem més endavant.

Un altre tema que apareix sovint a les novel·les i els contes de Jaume Cabré és l’amor matern i patern. L’amor d’Oriol Fontelles per la seva suposada

---

<sup>109</sup> CABRÉ, Jaume. *Llibre de preludis*, p. 138.

<sup>110</sup> *Ibid.*, pp. 123-124.

filla desconeguda provoca l'escriptura del seu diari i, per tant, que surti a la llum una història oblidada i una veritat tergiversada que cal recuperar. Un amor que no sap donar la mare adoptiva, Elisenda Vilabrú, al fill –i no filla– d'Oriol Fontelles, Marcel, a qui educa en l'ambició pel poder i pels diners. La mateixa absència d'amor paternal fa que la nena Adela de *La teranyina* visqui internada al col·legi de les Mares Carmelites, fins i tot durant les vacances d'estiu. En una visita del pare a la superiora per parlar de qüestions econòmiques queda reflectida aquesta manca d'afecte paternal:

“... i a la mare Ofèlia se li acudí que fóra bo –si li podia robar uns quants minuts– que veiés la seva filla per dir-li hola, oi, senyor Turmeda? I ell, enxampat amb els pixats al ventre, va trigar a reaccionar. Va dir sí, sí, i que porti algunes amiguetes, que estreno cotxe, sap?, i potser els farà il·lusió de pujar-hi. No es veia en condicions d'estar sol amb la seva filla”.<sup>111</sup>

Enric Turmeda fins i tot parla amb la superiora del col·legi per expressar-li el desig que la seva filla Adela es faci monja. Del col·legi, al claustre. Una manera de treure-se-la de sobre. Precisament l'ingrés al convent de clausura de l'Adela marca l'escenari de *Fra Junoy o l'agonia dels sons*. I a *Luvowski o la desraó* s'explica la posterior recuperació d'Adela en un balneari, ara exnovícia després d'haver deixat la rigorosa comunitat de monges. Aquesta mateixa absència de l'amor dels progenitors marca profundament la vida d'Adrià Ardèvol, protagonista de *Jo confesso*.

“... casa meva no era una casa pensada per als nens i la meva família no era una família pensada per als nens. La mare no comptava i el pare només vivia per a les seves compres i les seves vendes... (...) A casa no hi va haver amor mai. I jo vaig ser una mera conseqüència circumstancial de les seves vides”. (pp. 49-50)

L'amor paternal i maternal apareix també a alguns dels contes de *Viatge d'hivern*. A “L'esperança entre les mans”, un pres injustament condemnat escriu contínuament cartes a la seva filla, però mai no n'obté cap resposta. La nit que ha de dur a terme una fugida planejada amb els seus companys de presó és cridat per l'alcaid, que li lliura totes les cartes que la seva filla li ha anat escrivint, una cada mes, i de les quals ell desconeixia l'existència. Per poder llegir i fruit d'aquestes cartes, i per tant per l'amor que sent per la filla, renuncia

---

<sup>111</sup> CABRÉ, Jaume (1984). *La teranyina*. Barcelona: Proa, p. 155.

a la fugida. I aquella nit dorm plàcidament per primer cop en els dotze anys que porta complint condemna. En el conte “El somni de Gottfried Heinrich” també hi ha molt d’amor d’en Johann Sebastian Bach cap al seu fill retardat Gottfried Heinrich. Bach vol que la composició musical del seu fill passi a la posteritat malgrat fugir de tots els cànons establerts, malgrat estar allunyada dels conceptes harmònics clàssics. Bach considera música aquella peça, perquè ha sortit d’un cor pur: el del seu fill. Però on es mostra la magnitud de l’amor dels pares és al conte “Jo recordo”. Els nazis fan escollir a una família jueva un únic supervivent que haurà de matar tota la resta. I els pares, el matrimoni format per Yosef i Miryam, trien salvar un dels fills, l’Itshaq o l’Edith. Rebutgen que sigui la sort d’un dau la que en condemni un, i en Yosef reivindica el dret a decidir-ho ells,

“...i, sense saber per què, va dir que visqui l’Itshaq. I Miryam va sentir que mori l’Edith”.<sup>112</sup>

El conte “Balada” és un altre exemple d’amor maternal. La Zorka deixa de somriure el dia que li prenen l’única cosa que estima, un fill beneït d’uns vint anys, per portar-lo a la guerra. I per una mala jugada del destí és el seu propi fill qui la mata d’un tret quan la mare no fa cas –ni tan sols els sent– dels crits dels soldats que li diuen que s’aturi. L’últim pensament de la Zorka abans de morir, en reconèixer el fill, és encara ple d’amor:

“I va pensar pobra criatura, li ha caigut una altra dent, no el cuiden bé”.<sup>113</sup>

També, encara que de manera anecdòtica, a “El rastre” de *Viatge d’hivern* s’esmenta l’amor d’una mare que envia diners cada mes al seu fill resident a Noruega.

Una altra de les constants a l’obra de Jaume Cabré és la presència de dones rellevants dins els relats, entre els seus personatges, al voltant de les quals es desenvolupen trames argumentals. Així podem parlar de dones com Adela Turmeda, una de les protagonistes de la trilogia de Feixes: la nena hereva dels Rigau a *La teranyina*, la novícia plena de dubtes de *Fra Junoy o l’agonia dels sons* i l’objecte d’enamorament d’un aprenent de vampir a

---

<sup>112</sup> CABRÉ, Jaume. *Viatge d’hivern*, p. 152.

<sup>113</sup> *Ibid.*, p. 181.

*Luvowski o la desraó*. Molt oposades a l'Adela, però presents en el seu món, trobem la tieta Mercè Rigau, dona gens afectuosa que veu en l'Adela la pervivència de la saga dels Rigau i la continuïtat del negoci familiar, i sor Dorotea, Abadessa de la Ràpita, una dona intolerant i intransigent. Altres grans dones literàries de Jaume Cabré són Elisenda Vilabré, personatge poderós que no es deté per tal d'aconseguir els seus propòsits, fins i tot sacrificant els qui estima i, dins la mateixa novel·la *Les veus del Pamano*, Tina Bros, mestra caracteritzada per una gran tenacitat que la conduirà a descobrir i a recuperar una veritat històrica tergiversada precisament per Elisenda Vilabré. Júlia i Teresa Planella són les companyes del protagonista Miquel Gensana a *L'ombra de l'eunuc*. La segona provoca en Gensana algunes de les seves reflexions sobre l'art. I la Sara Voltes de *Jo confesso* esdevindrà l'únic amor veritable en la vida d'Adrià Ardèvol, i el motiu de l'elaboració de les seves memòries.

“Estimada: és tard, de nit. Escric davant del teu autoretrat que conserva la teva essència perquè tu sabies copsar-la. (...) Aquesta narració és per a tu, perquè estiguis viva en algun lloc, ni que sigui en el meu relat”. (pp. 986-987)

Un tema, sens dubte, el dels caràcters femenins de Jaume Cabré, que caldria estudiar a banda.

El poder, la intolerància, la intransigència, la preservació de la memòria, la por a l'oblit, les relacions entre l'ésser humà i l'art i l'amor patern i matern són alguns dels principals temes que hem vist que podem trobar de manera constant en l'obra de Cabré. Però també hi apareixen altres conflictes humans universals: la venjança, la bellesa, la solidaritat, la por de la mort, l'amor, l'esperança –i la seva pèrdua–, la covardia, la vacil·lació, la por en general, la mesquinesa... en poques paraules, les febleses i les grandeses de la naturalesa humana. Perquè, com explica l'autor mateix:

“Tot el procés literari és en realitat una reflexió sobre la vida formulada amb paraules. Jo intento explicar-me i explicar el món”.<sup>114</sup>

---

<sup>114</sup> PIÑOL, Rosa Maria. “Entrevista a Jaume Cabré”, art. cit., p. 58.

#### 4.5. El conte i la novel·la en l'eix creatiu

Podem afirmar que Jaume Cabré ha conreat tots els gèneres literaris excepte la poesia –de la qual es considera lector empedreït, i a la qual considera l'essència de la literatura–. En la seva producció predominen la novel·la i el conte; però ha escrit també un parell d'assajos i una obra de teatre, així com nombrosos guions per televisió i cinema.

Centrem-nos en el conte i en la novel·la. Per la seva brevetat, si el comparem amb la novel·la, el conte s'ha de concentrar en el conflicte narratiu que donarà lloc a una sèrie de trames o d'intrigues que abocaran amb més celeritat a un desenllaç. Tot i tenir la mateixa estructura de la novel·la –plantejament, nus i desenllaç–, per la intensitat que el caracteritza la seva escriptura requereix un esforç virtuós. El conte fuig de les ornamentacions supèrflues i dels capítols de distensió, i prioritza l'acció al voltant d'una idea i/o d'un personatge, en aquest segon cas potser no tan elaborat com ho estaria en una novel·la, que disposa de més pàgines per descobrir-nos la seva humanitat i la seva ànima. Cabré és conscient de la dificultat i del repte que suposa l'escriptura d'un conte:

“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”.<sup>115</sup>

De fet, Cabré va iniciar la seva producció literària amb el conreu del conte; la seva primera publicació va ser el recull *Faules de mal desar*. N'ha fet de tota mida: des dels brevíssims *Contes corrents* inclosos a *Toquen a morts* fins als que se li han configurat com a *nouvelle* curta (com “Balneari”, un dels *Contes corrents* que acabarà per ser la gènesi de la novel·la breu *Luvowski o la desraó*).

Quan l'escriptor comença a redactar, no sap si el que redacta serà un conte o una novel·la. Moltes vegades descobreix que serà un conte perquè apareix un final, o perquè veu un començament que intueix com acabarà.

---

<sup>115</sup> CABRÉ, Jaume. *La matèria de l'esperit*, p. 32.

“...i això per mi són els cent metres llisos. És un cop de puny. En canvi, quan no sé què és, tampoc sé si seran cent pàgines o tres-centes”.<sup>116</sup>

Quan va començar a escriure, volia explicar històries, i li resultava més senzill explicar-les en tres o quatre pàgines. De la majoria dels contes, en veia d'entrada el final o se'n feia una idea global. Però quan es plantejà de fer una història més llarga s'adonà que les dificultats eren diferents que en l'escriptura del conte. El procés era més lent i més complex; aconseguir-ne una coherència, més difícil; la seva gènesi, diferent; la seva elaboració, més un deixar-se portar. Però Cabré no es decanta ni a favor del conte ni per la novel·la:

“Respiro de gust fent literatura, m'és igual una cosa que una altra. Constató que tant de temps fent novel·les m'ha dificultat el fet d'escriure contes, però no és que estigui més bé amb les novel·les. Estic bé escrivint”.<sup>117</sup>

En tot cas, sigui conte o novel·la, la literatura de Cabré atrapa el lector per molts motius: pel coneixement de la psicologia i de les limitacions humanes que reflecteixen els seus personatges; per la capacitat de captar i de descriure el flux de la consciència humana, els pensaments i les emocions; per la naturalitat a l'hora de transmetre la informació, sense que es noti que diu el que diu per informar-nos; per l'efecte d'espontaneïtat que transmet el seu discurs narratiu; per la gràcia en connectar les diferents seqüències, o les diferents èpoques, o els diferents espais; per l'acurada documentació de l'autor, que traspasada –sense que es noti– a l'escriptura atorga versemblança al relat; per la sòlida i complexa estructura narrativa, on les històries s'entrellacen a través de salts temporals, de canvis d'escena o de l'encadenament d'una galeria de personatges; per la varietat de registres lingüístics, adequats a la personalitat i al to emotiu de qui parla; per les seves dosis d'humor i d'ironia; pels petits interrogants o les expectatives estimulants amb què alimenta constantment la curiositat del lector; per la profunditat –quan cal– dels diàlegs; per la riquesa de les descripcions i la intensitat d'allò només suggerit; pels silencis que parlen sols; per la poesia de la paraula...

---

<sup>116</sup> SUBIRANA, Jaume. Op. cit., p. 98.

<sup>117</sup> *Ibid.*



## **5. L'OBRA LITERÀRIA DE JAUME CABRÉ**





## 5.1. PRIVATS DE MÚSICA

“Hay pocas cosas tan ensordecedoras como el silencio”.<sup>118</sup>(Mario Benedetti)

Encetem un apartat dedicat a les primeres creacions literàries de Jaume Cabré, en les quals l'element musical és absent o poc rellevant.

Paraula, música i silenci no són conceptes oposats, sinó que es necessiten recíprocament en l'acte de creació literària.<sup>119</sup> Tots tres són forces comunicatives: poden utilitzar-se amb una intenció ambiental o dramàtica, mostrar determinats aspectes d'éssers i d'objectes i expressar sentiments, marcar el ritme de l'acció, o aportar ambigüïtat al text. Normalment el silenci s'utilitza amb una intenció psicològica, mentre que la música de les paraules cerca sempre la resposta emotiva de l'oient. Jaume Cabré és un mestre a l'hora d'utilitzar tots tres elements, si bé en les obres descrites dins aquest apartat la música té poca rellevància. Així ho reconeix el propi autor:

“En els primers llibres, els volums de contes *Faules de mal desar* i *Toquen a morts*, el tema musical no hi té gaire incidència. Tampoc a la primera novel·la, *Carn d'olla*, ni a *Galceran, l'heroi de la guerra negra*. El primer llibre on hi ha una presència musical clara és *El mirall i l'ombra*. Parlar-ne em resulta ara molt llunyà –es va publicar l'any 79 o 80–, però recordo que el món de la música hi apareix, no pas amb un gran protagonisme, però sí com a referència d'un dels personatges. De fet, el moment en què entra la música com un element dramàtic plenament incorporat a la meua obra és quan em trobava en el procés d'elaboració de *Fra Junoy o l'agonia dels sons*”.<sup>120</sup>

L'autor inicia la seva trajectòria literària amb el conreu del conte, “la gènesi i la pedrera on comencen a intuir-se i a configurar-se els eixos de la novel·lística posterior.”<sup>121</sup> I és que tant *Faules de mal desar* (1974) com *Toquen a morts* (1977) són obres primerenques però ja s'hi poden detectar alguns dels trets bàsics de la seva narrativa que després s'aniran desenvolupant, com el joc de

<sup>118</sup> <http://es.wikiquote.org> [consultat: 14-10-2012].

<sup>119</sup> “... la palabra de la poesía temblará siempre sobre el silencio y sólo la órbita de un ritmo podrá sostenerla, porque es la música la que vence el silencio antes que el logos. Y la palabra más o menos desprendida del silencio estará contenida en una música”. (ZAMBRANO, María (1992), *El hombre y lo divino*, Madrid: Siruela, p. 84).

<sup>120</sup> PUJADÓ, Miquel. Op. cit., p. 14.

<sup>121</sup> CÒNSUL, Isidor (1993). “Jaume Cabré, itinerari i perfil d'un narrador”, *Serra d'Or*, núm. 397, p. 28.

paraules, el narrador que integra veus diverses, l'humor... per citar alguns exemples.

*Faules de mal desar* –en un principi el títol del volum era *Atrafegada claror*– és el primer llibre que publica Cabré, un aplec de tretze contes, escrits entre 1970 i 1973, que va ser guardonat l'any 1973 amb el premi “Víctor Català” de contes i narracions. L'enceta “El tipògraf”, un relat que l'autor ja havia publicat, l'any 1972, a la revista *Lluc*. Cabré hi practica el joc entre realisme i onirisme, en homenatge al d'autors com Perucho o Calders. Ja hem explicat com al conte “Una incerta ferum d'allis” s'esmenta el “baró Onofre de Dip”, personatge de *Les històries naturals* de Perucho. En aquest mateix relat, malgrat la poca presència de la música en tot el llibre, hi podem trobar una sèrie d'imatges que podríem descriure com una mena de banda sonora integrada pels sons de la natura, i que ja apunten l'interès de l'autor per aconseguir una prosa musical:

“... estava totalment protegit per sengles fileres de pollancre que oferien, a més de la música del vent a les cordes de les fulles, una frescor acollidora...” (p. 161)

“La font, impassible, deixava sentir la seva humida cantarella, acompanyada per un baix continu de cigala”. (p. 163)

D'altra banda, al conte “Càbales per a mossegar-se la cua” del mateix volum humor i música es barregen per definir el plor o la cantarella d'un nadó:

“I la criatura recomençà la seva cançó inacabada, reblerta de semitons i andantesconmotos, versió nen.” (p. 176)

El mateix humor d'“Una història”, en una trobada d'amics que no saben què fer per divertir-se:

“–Doncs cantem –crijà l'Isidor–. Tinc un oncle que havia estat dels cors d'en Clavé.

–Mira tu, el popularista –escopí a terra en Toni davant la mirada indignada d'en Salvador–. Doncs la portera de casa, a Barcelona, coneix una amiga de la Karina: per tant, cantem!” (pp. 184-185)

Són les úniques referències musicals de *Faules de mal desar*. Jaume Cabré ha declarat sentir-se força allunyat d'aquest primer volum, tot i que –com ja hem apuntat– s'hi troben alguns dels elements característics de la seva literatura. I cal fer esment del conte “El port vell”, que té molts punts de contacte amb la posterior novel·la juvenil *La història que en Roc Pons no coneixia*. El

protagonista del conte, Mateu, passeja pel port vell de Barcelona, com el Roc de la novel·la, i també com ell entra en una taverna. Així com al Roc Pons el seu passeig pel port el transporta a una època passada, per a Mateu representa entrar en una altra dimensió, un món fictici o paral·lel on pot fruit de la companyia d'uns mariners contadors d'històries durant la nit, que quan clareja el dia desapareixen.

L'art pictòric també serà una mena de constant en alguns volums de Cabré, especialment a determinats contes de *Viatge d'hivern* (2000). A *Faules de mal desar* el trobem a "L'oncle Ros o el somni de Gaurot", on el protagonista és posseïdor d'una tècnica sobrenatural que pot fer desaparèixer allò que retrata.

Com ja hem explicat, l'any 1976 Jaume Cabré entra a formar part del col·lectiu Ofèlia Dracs<sup>122</sup>, grup de literats que tenen com a objectiu conrear aquells gèneres poc presents en les lletres catalanes, com la literatura eròtica, la novel·la negra o la ciència-ficció. Publicacions d'aquest col·lectiu en les quals participà Cabré són el recull de contes eròtics *Deu pometes té el pomer* (1977), el llibre de misteri *Lovecraft, Lovecraft* (1981) –d'on hauria de rescatar el conte "Sang de violí" per incorporar-lo al seu *Llibre de preludis*–, *Negra i consentida* (1982) –recull de narracions policiaques– i el volum de relats de ciència-ficció *Essa efa* (1985). La novel·la *Bocato di cardinali*, també d'aquest col·lectiu, versa sobre el Vaticà dels Borja, un tema que reprendrà Cabré més endavant en la seva única obra teatral, *Pluja seca. Carta del papa a la reina Maria*. En cap d'aquestes obres apareixen elements musicals, tret de "Sang de violí", conte que analitzarem en el comentari de *Llibre de preludis*, el volum on és inclòs.

Un any després d'entrar a formar part del col·lectiu Ofèlia Dracs, el 1977, Jaume Cabré publica el seu segon llibre, *Toquen a morts*, un altre recull de contes escrits entre 1969 i 1976, on en recupera algun de ja publicat, com "Funció única", que havia aparegut a la revista *El Pont* el desembre de 1972. *Toquen a morts* és un conjunt de vint-i-una narracions, la darrera de les quals –*Contes corrents*– aplega trenta-cinc contes breus datats entre 1974 i 1976,

---

<sup>122</sup> Veure nota 35.

que guarden força similituds amb els d'altres autors catalans, com explica l'escriptor en una mena de pròleg que els precedeix:

“Aquests *contes corrents* (es tracta d'un gènere estrany al conte? Contets? Contons? Contius?... ) volen ser una mena de continuació –a distància– d'aquell dir i no dir de la *Diana subtil* de Perucho, dels *contes sintètics* de Villalonga, de les elucubracions montsenyenques de Tísner, dels *contes portàtils* de Calders, de...  
Es queden curts: el gènere ho dóna.” (p. 103)

No serà l'única ocasió on podrem observar la influència de Joan Perucho. Reiterem els recursos literaris d'aquest autor, que influí en la introducció de l'element fantàstic dins l'obra literària de Jaume Cabré. A *Luvowski o la desraó*, de *Llibre de Preludis*, s'hi barregen personatges reals –com el compositor Claude Debussy– i ficticis que conviuen en un balneari, tal com fa Perucho a les *Històries naturals* –on apareixen, entre d'altres, Bram Stoker, Leonardo da Vinci i Joan de Serralonga–. Cabré fins i tot fa esment a un personatge d'aquest volum, Onofre de Dip. I a “Sang de violí”, es parla d'un tal “Giovanni Peruccio, jutge fosc”<sup>123</sup> –ja hem esmentat que Joan Perucho va ser jutge de Gandesa–. La influència de Perucho i de Calders, i també d'alguns autors sudamericans queda reflectida en el joc entre realisme i onirisme que trobem sobretot en aquests dos primers volums de contes.

També, com a *Faules de mal desar*, a *Toquen a morts* la presència de la música és escassa. Un parell de contes porten títols –no continguts– musicals: “Variacions per a mare i fill en to menor, opus 32” i “Da Capo”. En el primer també subtitula de manera humorística els diversos capítols de què consta: “Variacions per a corda i espectador núm. 13”, “Variació per a lector, flauta i paciència núm.6” i “Variació sense desvaris per a fil i agulla núm. 27”. En canvi, el conte “Dansa negra”, dedicat a Tòfol Trepal i els de la *Locomotora Negra*,<sup>124</sup> és una descripció d'una peça de Duke Ellington<sup>125</sup> interpretada per la seva pròpia banda, i que els protagonistes escolten a través d'un tocadiscs. Es fa referència d'una manera força original als instrumentistes integrants de la

<sup>123</sup> CABRÉ, Jaume. *Llibre de Preludis*, p. 129.

<sup>124</sup> La *Locomotora Negra* és una de les formacions més antigues en el món del jazz a Catalunya, nascuda el 1971. Tòfol Trepal n'ha estat pianista.

<sup>125</sup> Edward Kennedy “Duke” Ellington (Washington 1899-Nova York 1974), director, compositor i pianista de jazz, considerat un dels més grans compositors jazzístics de la història.

banda: *el trombó sam*,<sup>126</sup> *la cootie-trompeta*,<sup>127</sup> *el clariprocope o prococlarinet*,<sup>128</sup> *el contrabaix blanton*,<sup>129</sup> *dukefantasia russellflanquejada*<sup>130</sup> *pel clarinet*, i *pianellington* o *dukepiano*<sup>131</sup>. I s'esmenten altres figures del jazz com *comte basie*<sup>132</sup> i Billie Strayhown.<sup>133</sup> També es fa menció, de manera indirecta, a la característica principal del jazz, la improvisació, que fa que cada interpretació musical sigui única:

“Els dos instruments s'encinglaven per una escala impossible de repetir, per senzilla i no buscada, que en altres moments hauria pogut restar només en l'aire i en el record dels pocs oïdors d'un capvespre a Harlem, però que ara, enllaunada en baquelita eterna, repetia, insaciable, els cops que hom volia, aquesta melodia; però el duc real era ja un altre duke, descobridor de nous tons i viatger d'altres mons; i quan tornava a interpretar aquella peça no era com a la llauna de baquelita: era tota una altra cosa, ara sí que irrepetible, dukúnica”. (p. 68)

La música és anecdòtica a “Lluita per la vida”, que relata el viacrucis del protagonista per a obtenir un tocadiscs de poques pretensions i bon preu que acaba instal·lant a la cambra de bany, on ha decidit incloure una mica de música. I a “El punt sobre les is”, dels *Contes corrents*, l'autor descriu una estrena operística al Liceu la nit de cap d'any, amb pausa inclosa per prendre els dotze raïms.

Com a *Faules de mal desar*, podem veure en alguns dels contes de *Toquen a morts* la llavor de relats posteriors. Reiterem com “Balneari”, de *Contes corrents*, generarà una novel·la breu, *Luvowski o la desraó*, que esdevindrà la tercera part –i gènesi– de la trilogia de Feixes, constituïda per les novel·les *La teranyina*, *Fra Junoy o l'agonia dels sons* i l'esmentada *Luvowski o la desraó*, de *Llibre de preludis*. I que en un altre dels contes –el primer, que dóna nom al volum– es parla de “l'insigne Jaume Galceran, trabucaire per la gràcia (...) l'heroi rebel aferrissadament carlí de circumstàncies i republicà de tota la vida”

---

<sup>126</sup> Es tracta del trombonista Joe “Tricky Sam” Nanton.

<sup>127</sup> Cootie Williams va ser un dels trompetistes de la banda d'Ellington.

<sup>128</sup> Russell Procope, clarinetista, s'incorporà a la banda de Duke Ellington el 1955.

<sup>129</sup> Es refereix al contrabaixista Jimmy Blanton.

<sup>130</sup> De nou una referència al clarinetista Russell Procope.

<sup>131</sup> L'instrument de Duke Ellington era el piano.

<sup>132</sup> William Basie, conegut com Count Basie (1904-1984) va ser un destacat director de big band i pianista de jazz.

<sup>133</sup> Arrenjador musical, Billy Strayhorn es va incorporar a la banda d'Ellington l'any 1939, i es va convertir en el seu col·laborador principal.

(p. 15). I encara torna a aparèixer el nom d'aquest personatge –que donarà lloc a la novel·la *Galceran, l'heroi de la guerra negra*– al conte “Notícia d'en Jaume Galceran”, de la sèrie *Contes corrents*. Per tant, podem afirmar que aquesta obra, *Toquen a morts*, ha estat font del naixement d'una novel·la, i d'un cicle de novel·les que marcarà la maduresa literària de l'autor. Perquè el procés creatiu de Cabré beu d'elements d'obres anteriors, els madura, els reescriu, els deixa, els recupera, fet que demostra la seva profunditat creativa. Per això mateix també podríem afirmar, sense por d'equivocar-nos, que el conte “Reflexions a l'entorn del llibre” ha inspirat el conte “Pols”, inclòs al volum *Viatge d'hivern*, on el protagonista col·lecciona i llegeix llibres oblidats. Perquè aquest breu relat dels *Contes corrents* explica:

“Un llibre tancat i col·locat al prestatge calla; només parla pel llom amb la desesperada impotència amb què garla, ulls esbatanats, el presoner a qui els emboscats han emmordassat”. (p. 132)

Coincideix, paraula per paraula, amb la cita que enceta el conte “Pols” de *Viatge d'hivern*, frase signada per Gaston Laforgue, personatge fictici a qui Cabré atribueix, entre d'altres, l'autoria d'una biografia sobre el compositor Franz Schubert.

L'any 1977 l'autor publica la seva primera novel·la, *Galceran, l'heroi de la guerra negra*, escrita entre 1975 i 1976, i que va ser guardonada amb el “Premi Ruyra” l'any de la seva publicació. Ambientada a mitjan segle XIX i situada a les terres del Berguedà i d'Osona durant la Segona Guerra Carlina –altrament dita “dels Matiners”<sup>134</sup>, s'hi recrea el bandolerisme i les guerres carlines a través del protagonisme del bandoler Jaume Galceran, un pagès del Berguedà que per venjar la mort del seu germà entra a formar part d'un grup de bandolers –que arribarà a capitanejar– que lluita contra la injustícia; un heroi que es debat entre la gosadia i la por, el valor i els neguits interiors que el turmenten. Jaume Galceran és un bandoler, un rebel al poder polític establert. S'oposarà als isabelins i es trobarà al marge de la llei per venjar l'assassinat del seu germà. Anirà evolucionant cada cop cap a actituds més delictives i cruels,

---

<sup>134</sup> En la guerra dels Matiners (1846-1849), el món rural s'oposà al liberalisme isabelí que actuava de manera contrària als interessos del món agrari. Els carlins instrumentalitzaren aquesta oposició per aconseguir el suport dels pagesos contra l'incipient liberalisme centralista d'Isabel II. També contra aquest centralisme, contra el Govern de Madrid, s'oposaren les classes rurals catalanes.

serà empresonat i penjat a la forca. Però després de la seva mort, esdevindrà heroi i mite. Com ja hem explicat abans, cal anar a cercar els precedents de la novel·la en el volum *Toquen a morts*, on trobem dues referències al bandoler que ja hem descrit anteriorment. En el primer conte es parla de “l’insigne Jaume Galceran, trabucaire per la gràcia (...) l’heroi rebel, aferrissadament carlí de circumstàncies i republicà de tota la vida”.<sup>135</sup> I al conte “Notícia d’en Jaume Galceran”, del mateix recull, torna a esmentar-se aquest personatge.

A *Galceran, l’heroi de la guerra negra* apareix, per primer cop, un dels temes recurrents en la novel·lística de Cabré: el poder i la seva manipulació en mans de l’home. Galceran només busca venjança, i és un personatge amb una certa complexitat interior, ple de dubtes i amb pocs escrúpols, que quan aconseguix matar l’assassí del seu germà sent un buit interior però la sensació d’haver complert ja amb la seva missió. Cabré, en el pròleg, diu:

“... en certa manera aquesta història és un homenatge (...) a tots els que han lluitat i lluiten a partir de reaccions primàries, discutides i discutibles, però que són fidels a la paraula donada, malgrat els dubtes (...) Ens trobem davant d’un fenomen: la rebel·lió contra el poder establert. Els protagonistes d’aquesta rebel·lió han rebut noms diferents al llarg del temps: bandolers, lladres, facciosos, saltamarges, maquis, guerrillers... Per a uns, uns dimonis; per a d’altres, uns sants.”

L’autor barreja diferents plans narratius. Dos moments de la història de Galceran avancen paral·lelament: la vida del bandoler i el seu empresonament. Ambdues accions confluiran al final.

Malgrat que és òrfena de música, la novel·la ja apunta cap a un dels objectius de l’autor: aconseguir una prosa acústicament potent, una música interior que convidi el lector a la relectura. Veiem-ne alguns exemples.

“Una llagrimota xorca regalimà per la galta rebregada de la vella.” (p. 22)  
on observem un desplaçament de la personalitat del personatge a les característiques descrites en la llàgrima i la galta de la vella a través d’una prosa ben sonora, com en els exemples següents:

“... les pedres dels Rasos són xerraires i fins i tot les soques coneixen de cor el respirar i els renecs del llòbrec bandoler del rei pansit.” (p. 37)

---

<sup>135</sup> CABRÉ, Jaume. *Toquen a morts*, p. 15.



“Anaven esdernegats, estripats, espellingats i bruts...” (p. 44)

“En Galceran, saltamarges sanguinari, rodamatolls enemic de Sa Graciosa Majestat, la fera acorralada que feia mesos que vivia en la basarda i no en feia cabal, tremolava ara d’excitació.” (p. 45)

D’altra banda, el text és ric en sons que no fan sinó dibuixar un ambient ombrívol i tens, adient a les circumstàncies, com el moment en què Galceran es desespera davant el cos sense vida del seu germà,

“... i llançà un udol de mort que ressonà, terrible, a les espinades de drac dels muntanyots dels Rasos.” (p. 21)

O el de l’afusellament d’en Benet Tristany, famós rebel i company del protagonista.

“El soroll de la descàrrega només va ser acompanyat per la fressa sinistra del redoblament dels tambors.” (p. 41)

I la imatge final dels penjats a la forca, les paraules que clouen el relat.

“... dansava la mort fosca i els jaumegalcerans feien el contrapàs, tots junts, acompanyats només del ritme terrible dels tambors de la mort.” (p. 109)

Després d’aquesta primera novel·la, Cabré en publica una altra, només un any més tard: *Carn d’olla*, escrita el 1977 i guanyadora del “Premi Fastenrah” l’any 1980. La protagonista del relat és una exprostituta amb bon cor, la Barringa Barranga. S’hi relaten les seves vivències en el barri barceloní de Sant Antoni, i al seu voltant s’estructuren les diferents escenes de la novel·la. S’hi recrea un ambient popular que ha fet que alguns estudiosos l’hagin definit com a quadre de costums o crònica urbana, i es mostren dues visions confrontades del món, representades respectivament per mossèn Pere i pel remeier Xic Pitarra, que ha fet tractes amb el diable. Na Barringa Barranga ha compartit en el passat un negoci de venda de tabac, benzina i cupons amb el cec Poquilluca, amb qui ara manté una gran amistat. Caracteritzada per la diversitat de registres i per la força dels diàlegs, la novel·la és un retaule de situacions diverses on els personatges no presenten gaire complexitat psicològica però sí força humanitat i una vida interior intensa. Marta Nadal hi ha trobat analogies amb alguns dels personatges literaris d’Espriu:

“...tal vegada per la senzillesa de les seves vides, son éssers més aviat plans, sense massa complexitat psicològica, que ens remetent, per

la seva tipologia, a determinats personatges de la narrativa d'Espriu, com l'Esperanceta Trinquis, la Tereseta-que-baixava-les-escales, narracions amb les quals comparteix, no només el perfil d'alguns personatges, sinó també la confluència de veus entre aquests i el narrador, i el gust per copsar l'element quotidià, popular i màgic".<sup>136</sup>

Serà a partir d'aquesta obra que la barreja dels estils directe i indirecte pel que fa al punt de vista narratiu començarà a ser una constant i un dels principals trets característics de la prosa de Cabré. Gairebé mancada de música, hi podem trobar però alguns termes musicals que enriqueixen les descripcions en suggerir la música absent:

"... i ells es deixaven acomboiar per la quietud, asseguts al llit, repenjats a la capçalera, i tota l'habitació respirava adagio ma non troppo i això els condormia fins que acabaren xuclant l'adagio sostenuto i ja estaven en situació de parlar de qualsevol cosa..." (p. 46)

"... la fiblada de l'esquena es reproduïa amb dolors simfònics, com si tota l'espina fos un immens os de la música..." (p. 171)

Així com diversos sons que formen part de la banda sonora urbana de la Barcelona retratada.

"... la llum del dia començava a callar entremig de l'enrenou dels cotxes, les motos, els xiscles de la canalla i els espetecs esparracats de les persianes metàl·liques de les botigues que plegaven i els brams dels transistors solidaris amb el desgavell..." (p. 117)

A *Carn d'olla* seguirà *El mirall i l'ombra* (1980), la primera novel·la on la música té un cert paper –per la qual cosa serà objecte d'anàlisi en el següent apartat–, i una novel·la infantil escrita el 1979 i publicada el 1980, *La història que en Roc Pons no coneixia*, que va obtenir el "Premi Crítica Serra d'Or" el 1981. En la Barcelona dels anys 80 en Roc Pons, un noi poc aficionat a la història, es veu transportat a l'any 1714 en entrar a la taverna "El Drac d'Or", on viu, de primera mà, el setge de la ciutat en encarnar-se en un vailet del segle XVIII a qui s'assembla moltíssim –l'Oleguer de ca la Marina que és, segurament, un avantpassat seu–. Tornem a trobar un element o una idea procedent d'una altra obra literària, que Jaume Cabré recupera i transforma per donar lloc a una novel·la amb entitat pròpia, perquè *La història que en Roc Pons no coneixia* recorda –com ja hem dit anteriorment– el conte "El port vell" de *Faules de mal desar*. En ambdós relats, els protagonistes passen pel port

---

<sup>136</sup> NADAL, Marta (2005). "Jaume Cabré". *Retrats*, núm. 9, pp. 26-27.

vell de Barcelona, on es veuen immersits en l'element màgic o sobrenatural després d'entrar en una taverna: Roc Pons és transportat a una època passada, i Mateu –d'El port vell– a un espai nocturn de vells mariners contadors d'històries que desapareixen amb la llum del dia. “La taverna del Sol”, a “El port vell”, i la taverna “El Drac d'Or” a *La història que en Roc Pons no coneixia* són la porta d'entrada d'aquests mons ficticis.

Del mateix any de redacció que la novel·la anterior és el relat breu “Tarda lliure”, publicat a la revista literària *Faig* el març del 1981, i que va obtenir el “Premi Recull” l'any 1980. Narra la història d'una trobada casual entre el protagonista, l'Ulisses, i una antiga companya seva de la universitat, la Teresa, a qui creia morta –després sabem que ella també tenia entès que Ulisses havia mort–. Ambdós han de complir un encàrrec –el mateix– de vital importància, lliurar una maleta a un home, però la trobada –per sorprenent i inesperada– els fa distreure de la seva missió amb conseqüències fatals. La música només es fa present en l'ambientació de l'escenari.

“El bar s'omplia i es buidava amb regularitat monòtona i la música per fil aïllava de la fressa salvatge del carrer.” (p. 6)

Mentre, la sonoritat de la prosa continua mostrant-se com una de les constants en la narrativa de l'autor.

“I ell escarbotava maldestre en la seva memòria atrotinada i aventurava noms...” (p. 4)

Cabré s'estrena en el conreu del conte infantil amb *L'any del Blauet*, escrit el 1981 però que no es publica fins l'any 1999. El conte descriu les aventures d'un ocell, el Blauet, que deixa el seu hàbitat de sempre per anar a conèixer món. L'ocellet viatja al llarg de les quatre estacions de l'any i descobreix els diferents matisos que hi presenta la natura. Marta Nadal ha vist en aquest conte un reflex de l'afició de l'escriptor pels ocells:

“A Terrassa, i també a Matadepera, va engrandir la seva afició pels ocells. A les parets del pati havia arribat a tenir-hi gairebé una desena de gàbies amb ocells diversos: mandarins negres, mandarins blancs, verdums, cadernerres, canaris grocs, canaris taronges... Una piuladissa

que, probablement, va atraure alguns dels seus personatges amb plomes, com el Blauet...”.<sup>137</sup>

Però no hi trobem referències musicals.

Després d'aquest conte l'escriptor tornarà a adreçar-se al públic infantil amb una novel·la escrita entre 1982 i 1983 i publicada el 1984: *L'home de Sau*. La narració explica les aventures de la Berta i el Pau, que durant les vacances estiuegen a Sau. Allí, prop del pantà, s'hi farà una important troballa arqueològica: l'home de Sau, un esquelet del paleolític. El dos amics intuiran quelcom intrigant en la descoberta i en el posterior robatori dels ossos, i ho investigaran amb l'ajut del periodista Toni Carbonell i d'algun arqueòleg de l'equip fins trobar els culpables, entre els quals hi ha algun membre del Departament d'Arqueologia de la Universitat de Bellaterra. La novel·la provoca la reflexió sobre la conservació del patrimoni històric. I s'hi pot trobar algun punt de contacte amb una obra teatral posterior, *Pluja seca. Carta del papa a la reina Maria*, protagonitzada en part per alguns membres del Departament d'Història de la Universitat, que hauran de triar entre donar a conèixer la veritat d'un fet històric o amagar-la en benefici propi. Hi apareixen dues úniques referències musicals, i totes dues esmenten un dels compositors predilectes de Jaume Cabré, Franz Schubert.

“El silenci només el trencava el crit aspre d'algun ocell que no s'interessava per l'arqueologia i volava indiferent pels voltants, o una musiqueta dolça, tènua –uns impromptus de Schubert al piano– que sortia d'un aparell de ràdio”. (pp. 27-28)

“Sense baixar del cotxe consultà el rellotge, engegà la ràdio, va encendre una cigarreta i es disposava a esperar, deixant-se portar pel so d'un piano dolç i tènue que desgranava uns impromptus de Schubert”. (p. 29)

Ja no hi tornem a trobar cap altre element musical, però en canvi l'escriptor dibuixa bells moments de silenci amarats de poesia.

“Tot el voltant era a les fosques i en silenci. Un mussol distret va xiular per allà a la vora i els grills, prudents, emmudien uns segons. Les estrelles, dalt de tot, feien pampallugues silencioses. Com si s'haguessin d'amagar d'alguna cosa, els nens, en lloc de parlar, xiuxiuejaven”. (p. 36)

---

<sup>137</sup> Ibid., p. 14.

L'any 1984 Cabré publica una altra novel·la, *La teranyina*, a propòsit de la qual escriu:

“*La teranyina* és una novel·la amusical, dura d'oïda. I aquesta és una de les raons per les quals no la vaig fondre en una sola obra amb *Fra Junoy*, tot i que estan escrites gairebé alhora i comparteixen època i, parcialment, personatges. Els ambients, els climes, eren massa diferents. És clar que sempre hauria pogut incloure a *La teranyina* un personatge melòman, però la música mai no n'hauria estat un element vertebrador com a *Fra Junoy*”.<sup>138</sup>

D'aquesta novel·la parlarem més detingudament dins els comentaris de *Fra Junoy o l'agonia dels sons* (1984) i de *Llibre de Preludis* (1985), pel fet que pertanyen al cicle de Feixes.

A partir de l'any 1985, Jaume Cabré comença a treballar en l'elaboració de guions televisius. Primer per al programa *Vostè jutja* (1985-1987) de Joaquim Puyal, i després en altres sèries i programes com *La vida en un xip*, *Tres pics i repicó* (1988-1991), *La granja* (1988-1991), *Estació d'enllaç* (1994-1998), *Criminals* (2000) i la segona temporada de la telenovel·la *Ventdelplà* (2005). Entrarà en el món cinematogràfic amb l'adaptació de *La teranyina* per a la gran pantalla (1990) i la creació de la pel·lícula *Havanera*, dirigida per Antoni Verdaguier. Participa també en el guionatge dels telefilms *Estimada Loreto* (1986), *La dama blanca* (1987), *Nines russes* (2003), *Sara* (2003), *Nautes* (2004) i, més recentment, en l'adaptació televisiva de la seva novel·la *Les veus del Pamano* (l'any 2009). També ha redactat guions radiofònics, com *La teranyina* (1988) i *Fins que la mort ens separi* (1989). No entrarem a analitzar la presència musical en el guionatge, que en tot cas és anecdòtica, tot i que en els casos esporàdics on és present la música o algun personatge músic –a *Estació d'enllaç*, per esmentar un exemple, apareixia un professor de piano i la seva alumna–, l'escriptor n'ha assumit completament la iniciativa:

“Sempre ha estat decisió meva. En general, l'interès per la música clàssica no existeix i si algú hi pensa no saben com tocar-ho. O sigui, que tot és iniciativa meva”.<sup>139</sup>

L'any 1999 l'autor publica *El sentit de la ficció. Itinerari privat*, assaig on reflexiona sobre el propi procés creador. Es tracta d'un gènere al qual tornarà

<sup>138</sup> PUJADÓ, Miquel. Op. cit., p. 16.

<sup>139</sup> Correspondència electrònica amb Jaume Cabré, 15 de febrer de 2012.

amb el seu discurs d'ingrés com a membre de la Secció Filològica de l'Institut d'Estudis Catalans, el curs 2001-2002, *Llegia però no movia els llavis. Notes sobre la lectura literària* (editat per aquesta institució l'any 2001) i, uns anys més tard, amb la publicació del seu últim assaig *La matèria de l'esperit* (2005), conjunt de reflexions sobre la lectura literària. Les novel·les *Senyoria* (1991), *L'ombra de l'eunuc* (1996), *Les veus del Pamano* (2004), i *Jo confesso* (2011), així com el recull de contes *Viatge d'hivern* (2000) mereixen un comentari a banda –en el proper apartat– per la música que acompanya les seves pàgines.

Tornant als contes, hem de parlar ara de “L'emigrant”, inclòs al recull *Domèstics i salvatges. Deu contes d'animals*, integrat per deu relats de diversos autors i publicat l'any 2001. El protagonista és un gos que es disposa a marxar de l'indret on sempre ha viscut, fugint per causa de l'amor no correspost d'una gosseta –el menyspreu de la qual no pot suportar–, mentre recorda la procedència originària de la seva saga familiar. Hi trobem una única referència musical, de caire ambiental.

“En fi, que deixo Santa Eulàlia de Ronçana. Abandono el barri de la riera des d'on, no cal ni dir que amb nostàlgia, sentia, assegut dalt d'un dels turons de les rates, els ecos llunyans dels saraus que organitzen de tant en tant al poliesportiu, o la remor apagada dels tres bars musicals més propers que, a l'hora dels gats, m'han fet sentir menys sol, gràcies a una música incerta que se'ls escapa per les escletxes, una música inacabada, llunyana, que ajuda a somniar impossibles, sobretot si t'arriba pels conductes dels ventiladors barrejada amb l'olor del marro del cafè i del tabac consumit amb massa presses”. (p. 51)

No serà l'última vegada que Cabré participi d'un projecte conjunt amb altres autors. *Deu menús per a un concert* (2008) és un llibre amb deu menús pensats a partir de deu fragments musicals que tenen alguna relació amb la cuina, amb textos de Jaume Cabré, Jordi Maluquer i Salvador Garcia-Arbós, els continguts gastronòmics a càrrec de Joan Roca i Fontané –cuiner d'El Celler de Can Roca– i les interpretacions musicals ofertes pel pianista Antoni Besses. Amb “El carro d'aigües” –relat que enceta, a mode de pròleg, aquesta obra que reuneix gastronomia i música–, Cabré torna al joc entre realisme i onirisme dels seus primers contes, en introduir un personatge –una aparició fantasmal– del passat: Modest Furest, el doctor que va descobrir el manantial de Vichy Catalán a Caldes de Malavella. D'altra banda, Cabré barreja món fictici i real

–recurs d'altra banda molt present en la literatura de l'autor– presentant-se com el personatge protagonista del seu propi conte, alhora que explica al doctor Furest que està prenent notes per a fer el pròleg d'un llibre que combina música, gastronomia i fotografia –quan precisament *Deu menús per a un concert* respon a aquestes característiques–. El doctor Furest li suggereix que la tria d'aigües del menú vagi acompanyada de la *Música aquàtica* de Händel –en aquell moment el fil musical del restaurant emet música de Mahler–. I en l'instant en què sona la simfonia *La cacera* de Haydn, l'escriptor creu adient demanar un plat de llebre a la royal. La música, doncs, és el rerefons d'aquest conte, però sense gaires pretensions, perquè el volum ja incorpora un disc compacte per acompanyar els menús que s'hi descriuen, en el qual el pianista Antoni Besses ofereix deu improvisacions –una per a cada menú– a partir de fragments musicals de Bach, Mozart, Beethoven, Rossini, Verdi, Saint-Saëns, Puccini, Mahler i Toldrà.

Finalment, *Baix continu* (2008) és un recull de contes de temàtica musical que Jaume Cabré ha recuperat de volums anteriors i que, per tant, ja tindran el seu corresponent comentari dins els llibres als quals pertanyen.

No podem cloure aquest apartat sense parlar de l'única obra teatral de Jaume Cabré: *Pluja seca. Carta del papa a la reina Maria*, escrita entre els anys 1997 i 1999, i estrenada i publicada el 2001. El relat se situa just a les acaballes del conflicte religiós que va ser conegut amb el nom de gran Cisma d'Occident.<sup>140</sup> Benedicte XIII –Pere de Lluna–, un dels darrers antipapes, acaba

---

<sup>140</sup> El gran Cisma d'Occident (1378-1417) es va produir per la concurrència de diverses circumstàncies, com la instal·lació dels papes a Avinyó, les intervencions del poble romà en l'elecció d'Urbà VI (1378) i el caràcter capritxós i violent del nou papa. Tretze cardenals van impugnar la seva elecció, declarant-la nul·la, i van triar un nou papa, Climent VII, que es va establir a Avinyó. Urbà VI, abandonat, va crear un nou col·legi cardenalici. El món cristià es va dividir: Alemanya, Itàlia, Hongria, Anglaterra i Escandinàvia van reconèixer Urbà VI, instal·lat a Roma, mentre que Climent VII, que es va establir a Avinyó, comptava amb l'adhesió de França, Castella i Escòcia. A la mort d'Urbà VI, els seus cardenals van elegir-ne ràpidament un successor, Bonifaci IX, que va intentar restablir la unitat. D'altra banda, després de la mort de Climent VII, els cardenals d'Avinyó van elegir Benedicte XIII, que no va voler cedir. Mort Bonifaci IX, el van succeir Inocenci VII i Gregori XII. Cansats ja els partidaris d'un i d'altre pontífex, van decidir resoldre definitivament la qüestió en el concili de Pisa (1409), on es va decretar la deposició dels dos papes, el de Roma i el d'Avinyó. Allí mateix els cardenals varen escollir un nou papa, Alexandre V, que en morir va ser substituït per Joan XXIII -que va ser deposat el 1415. Gregori XII va abdicar voluntàriament, mentre que Benedicte XIII, fracassat, es va refugiar a Peníscola, i la unitat va ser restablerta amb l'elecció del papa Martí V el 8 de novembre del 1417. Aquest papa va suavitzar les mesures vexatòries preses per Benedicte XIII respecte als jueus. Benedicte es va tancar a Peníscola (1415) amb alguns cardenals, on va morir sense haver desistit mai de les seves reclamacions, i després d'haver estat

de morir al castell de Peníscola. Però els seus partidaris, que es rebel·len contra l'autoritat papal de Roma, cerquen successor. La crònica dels fets explica que els quatre cardenals que quedaven van escollir el canonge de Terol Gil Sanxis Munyós i Carbon –Climent VIII– per succeir-lo. Cabré respecta aquests fets històrics, començant pels noms d'alguns dels cardenals ordenats per Benet XIII el 27 de novembre de 1422 a fi d'assegurar la seva successió, entre els quals figuren Ximeno Dahe, Domènec Bonafè, Jean Carrier i el nou papa –Gil Sanxis Munyós i Carbon–, però fa algunes aportacions fictícies. A l'obra teatral són sis i no quatre els cardenals que resten a Peníscola.<sup>141</sup> I després del pontificat de Climent VIII –no tan breu com reflecteix l'obra: en realitat va durar dotze anys– encara hi ha un altre antipapa fictici que només exercirà un sol dia abans de ser assassinat: Bernat de Solsona –Berenguer I –. Cabré també exemplifica el tracte vexatori a què l'Església va sotmetre els jueus amb l'empresonament del fictici cardenal convers Bernat de Solsona –que esdevindrà l'últim antipapa–. I reflecteix el suport que va donar Castella a la causa d'Avinyó amb la carta que l'esmentat papa adreça a la reina Maria d'Aragó, esposa de Joan II de Castella, demanant-li protecció, document que esdevindrà fonamental en la trama teatral, i que forma part del títol de l'obra. També estan documentades les cinc vies per a resoldre el cisma que va proposar la Universitat de París –*via compromissi, via cessionis, via concilii, via facti i via iustitiae*–, les quals són esmentades diverses vegades en el text.

En la pugna per la successió, més d'un cardenal es mostra delerós d'obtenir el càrrec de pontífex. Així, el cardenal Jean Carrier –és un fet verídic que Cabré reflecteix a l'obra teatral– rebutja l'elecció de Climent VIII com a successor de Benedicte XIII –es proclamà papa ell mateix amb el nom de Benet XIV i va actuar tot el seu mandat en secret–. I l'últim papa d'Avinyó, Berenguer I, amaga les seves arrels jueves per tal de no ésser destituït:

“I em causa molt de dolor haver silenciats... (...)... els noms dels meus avis i dels meus pares, perquè em fa l'efecte que els estic fent morir per

---

deposat novament en el concili de Constança (1417). Els quatre cardenals que quedaven van escollir per succeir-lo el canonge de Terol Gil Sánchez Muñoz, que va adoptar el nom de Climent VIII i va abdicar l'any 1429.

<sup>141</sup> Si tenim en compte que un dels sis cardenals és un jueu convers –els jueus van ser perseguits per Benedicte XIII– i que un altre és un espia al servei del papa romà, podríem considerar que en certa manera són quatre els cardenals autèntics que escolliran el nou papa de la causa d'Avinyó.



segona vegada negant-los el record, negant-los la història. Crec que no hi ha pitjor mort que aquesta doble mort de l'oblit". (p. 77)

Observem en aquest fet l'ambició i el desig de poder entre la cúria eclesiàstica, fet que ja hem pogut constatar en altres relats de l'autor, especialment a *Fra Junoy o l'agonia dels sons*, però també a *La negociació* o a *Ulls de gemma*, per citar alguns exemples. Unes ànsies de poder que passen per damunt de qualsevol sentit de l'ètica i de la moral humanes en arribar, fins i tot, a l'assassinat. La mateixa manca d'ètica que mostra Marull, professor d'Història, quan destrueix uns documents que demostren l'existència d'aquest últim i desconegut antipapa: la carta que Berenguer I adreça a la reina Maria.<sup>142</sup> Es tracta d'un document clau perquè demostra l'existència d'un últim papa desconegut a Avinyó, un document que persegueixen tant el professor Marull –per eliminar una evidència que destruiria i invalidaria les seves teories sobre el tema– com els estudiosos que cerquen la veritat històrica –l'Anna, professora que està elaborant la tesi doctoral sobre el cisma d'Occident, i el professor Ramis–. Marull no dubta a sacrificar aquesta veritat històrica per poder conservar el seu prestigi professional, i condemna a l'oblit el papa d'Avinyó Berenguer I i la realitat dels fets que varen succeir:

"... la veritat històrica la podem construir els historiadors (...)... és millor que els historiadors fixem els fets (...) Va passar això, i això i això. Perquè ho dic jo. Al final la gent ho acaba acceptant com la veritat històrica. Per costum, perquè no tenen altre remei, pel que sigui. I t'asseguro que la veritat històrica resultant és tan vàlida com la realitat (...) Som déus, els historiadors". (pp. 129-130)

Aquest tema, la preservació de la memòria històrica i la por de l'oblit, és recurrent en la literatura de Jaume Cabré, fins al punt que esdevé el motiu principal a *Les veus del Pamano*, i té un paper rellevant en altres relats com "Jo recordo" o "L'esperança entre les mans", entre d'altres.

*Pluja seca. Carta del papa a la reina Maria* és la primera i l'única obra teatral de Jaume Cabré. La peça s'estructura en dos actes, però en tres moments històrics diferents: el conclave que ha d'escollir el nou papa després de la mort

---

<sup>142</sup> Maria de Castella ( Segòvia 1401 - València 1458 ), infanta de Castella i reina consort d'Aragó (1416-1458). El 12 de juny de 1415 es casà a la catedral de València amb l'infant i futur rei Alfons el Magnànim, comte de Barcelona i rei d'Aragó. Durant les absències del rei a Nàpols, va actuar com a virreina als seus regnes peninsulars.

de Benedicte XIII i el breu mandat de Climent VIII –l’any 1423–, l’únic dia en què Berenguer I exerceix el seu pontificat en el mateix any –i durant el qual escriu la carta a la reina Maria–, i l’època actual. L’escenari és el castell de Peníscola –les seves diverses estances– i el despatx del professor Marull en el Departament d’Història de la Universitat. Les lluites per la successió papal troben la seva correspondència a l’època actual en les intrigues universitàries entre professors historiadors, en un viu paral·lelisme que vol incidir en el conflicte etern entre la recerca de la veritat i la seva manipulació per interessos individuals.

A *Pluja seca* trobem connexions amb altres novel·les i contes de Cabré. De bon començament, la imatge de Berenguer I redactant la seva carta a la reina Maria és comparada amb *El filòsof* de Rembrandt, un quadre que ha estat present en alguns contes de *Viatge d’hivern* i que il·lustrà la portada de la primera edició de *Fra Junoy o l’agonia dels sons*. Més endavant, es fa esment a la possible beatificació de la mare Eudòxia, superiora del monestir de la Ràpita, per suposats miracles que va realitzar. Recordem que en la novel·la *Fra Junoy o l’agonia dels sons* apareix una sor Eudòxia que fa les tasques de portera en l’esmentat monestir. I és per defensar aquesta causa que el pare confessor del monestir –càrrec que va ostentar fra Junoy–, fra Jeroni, acudeix al papa Climent VIII en nom de la superiora de la Ràpita, la mare Elionor. També intervé una monja, la germana Eulàlia, el nom de la qual coincideix amb una de les antigues abadesses del monestir. I cal afegir que l’últim –i fictici– antipapa és en aquest cas un convers, i que quan és empresonat a les masmorres de Peníscola comparteix cel·la amb un altre jueu, Jucef Ravaya. Una nova ocasió on els jueus protagonitzen les narracions de Jaume Cabré, com ja ho han fet a “Jo recordo” o a “Ulls de gemma”, dos dels contes de *Viatge d’hivern*, o a la novel·la *Jo confesso*. D’altra banda, la connexió amb el món universitari ens fa recordar la trama de *L’home de Sau*.

A *Pluja seca* no hi ha música, però sí una orquestració de sons que serveix per ambientar l’escena teatral. Començant pel títol,<sup>143</sup> i continuant amb el toc de campana i el res auster que enceten l’obra, i per la fressa de les ones

---

<sup>143</sup> La pluja seca és una tempesta amb llamps i trons, però sense aigua.

que situa el castell de Peníscola vora el mar. Oracions, responsoris, diversos tocs de campana, trucs a la porta i els atacs de tos de Berenguer I constitueixen la banda sonora de les escenes del segle XV. Només dos cants, el *O Virgo Splendens* del *Llibre Vermell* de Montserrat, i el d'un gall que acompanya la resposta de Bernat de Solsona, futur Berenguer I, quan nega ésser jueu –en clar paral·lelisme amb el gall que va cantar després de les tres negacions de sant Pere–, aporten subtilment una nota musical. Pel que fa referència a les escenes ambientades a l'època actual, només escoltem el soroll del motor d'una moto, el cop que acompanya el gest de tancar un arxivador, algun petard del piromusical que s'està preparant i, unint ambdós moments temporals en un de sol, la tempesta de llamps i trons. Els canvis d'escena venen marcats sovint pels sons de les campanes i d'aquesta pluja seca.

El text teatral es veu enriquit també per la força narrativa de Cabré en algunes acotacions escèniques, que deixen de ser simples indicacions dramàtiques per esdevenir –en alguns casos– veu i pensament dels personatges:

“( S'aparta perquè no li facin fotos. Ho aprofita per obrir la cartera i fer-hi un cop d'ull. Ep. Veu un paper que li crida l'atenció. El torna a deixar dins. Examina la cartera. Mira al seu voltant, estranyat. Ostres, què passa, aquí? Tanca la cartera, una mica neguitejat...)” (pp. 99-100)

Els salts en el temps i en la història és un altre dels elements que ja hem pogut observar en la narrativa de Cabré, com a *La història que en Roc Pons no coneixia*, *L'ombra de l'eunuc*, *Les veus del Pamano* o *Jo confesso*. Això no obstant, Cabré aconsegueix una trama perfectament travada quan va encaixant de manera magistral les peces del seu trencaclosques narratiu. El resultat: un discurs coherent, malgrat la dificultat que suposa projectar un passat històric en l'actualitat de forma paral·lela. Cabré transforma i manipula uns fets reals al servei de la ficció literària, però sempre mantenint el rerefons històric autèntic. I per això mateix l'obra fineix amb la confluència de les dues èpoques, el segle XV i l'actual, i amb la confusió que pateix la historiadora Anna en considerar els personatges històrics que troba com si fossin els actors del piromusical per a turistes que s'està preparant al castell de Peníscola. Tot sota la presència d'una pluja seca que actua de lligam temporal o nexa i que constitueix un recurs efectista per la càrrega intrínseca de llum i de so, d'espectacle, que representa.

Fins aquí els relats de Jaume Cabré on la música té poca presència, o hi és absent. En el següent apartat parlarem de les obres on és rellevant o, fins i tot, protagonista.



## 5.2. EN CLAU MUSICAL: LA MÚSICA COM A FORJA DE LA LITERATURA

### 5.2.1. Les relacions entre música i literatura al llarg de la història

La literatura i la música són segurament les dues manifestacions artístiques que han mantingut una més estreta col·laboració des de l'antiguitat. No parlem només d'una simple retroalimentació estètica, sinó d'una necessitat expressiva i creativa que es serveix de la potencialitat del so i de la paraula per transmetre sentiments o experiències diverses. Perquè la musicalitat d'un poema pot commoure tant com el lirisme d'una composició musical. Ambdues arts es presenten en la cultura occidental intercanviant les seves propostes. Si en la música els elements bàsics estan definits per una melodia, un ritme i una combinació de timbres, en el cas de la literatura aquests elements es presenten de manera més fluctuant i indefinida. Per exemple, la melodia –o corbatura melòdica– de la frase escrita dependrà de la persona que la reciti o que la llegeixi; el ritme literari vindrà determinat per la composició mètrica del poema o pel ritme intern que vulgui atorgar l'escriptor a la seva prosa. D'altra banda, els sentiments que expressen ambdues arts són més objectivables a través de la paraula que a través dels sons o de la subjectivitat i de l'abstracció musicals.

Literatura i música s'han sol·licitat constantment des de la Grècia antiga. De fet, la música en els seus inicis va estar lligada al text fins que no es va independitzar ben entrat el segle XVIII. Ja Plató i Aristòtil, quan tracten de la *poiesis* en les seves anàlisis –és a dir, de la creació artística en general i, en particular, de la lírica, la ditiràmica, la tragèdia– aproximen i fins i tot confonen la consistència sonora d'ambdues arts. Més endavant, durant l'Edat Mitjana, èpica i lírica s'uniran d'alguna manera a la música: en el cant gregorià, el text de caràcter litúrgic i sagrat s'enriqueix amb la melodia austera que eleva l'ànima a la comunió amb Déu; al mateix temps, la cançó popular grava a la memòria dels membres de la comunitat els valors morals, els esdeveniments i les normes que organitzen la seva vida, i la música ajuda a retenir el text. Els primers textos escrits van simular el ritme i l'estil d'aquesta literatura oral de tradició popular, i ho feien utilitzant repeticions, al·literacions, jocs de paraules i sobretot rima. Perquè ritme i rima farien més senzill arxivar la narració en la

memòria. Pensem per exemple en l'èpica *Chanson de Roland*, o en el *Poema de Mío Cid*, que el joglar relatava al poble analfabet ajudant-se d'algun instrument. El ritme, l'entonació, el volum i el to de veu mantenien l'atenció i l'interès de l'auditori. En aquella mateixa època també l'obra dels trobadors ofería un clar exemple dels estrets vincles entre música i poesia. Fórmula textual i fórmula musical es relacionaven de tal manera que alguna nomenclatura podia referir-se simultàniament tant al decurs textual com al musical. Balada, Virelai i Rondó són exemples de formes estructurals –literàries i musicals– que compartien nomenclatura.

A finals del segle XVI, l'aparició de l'òpera representa les més clares relacions entre el que és literari i el que és musical. Dins l'òpera van aparèixer dos corrents: l'òpera *seriosa*, que prenia textos de la mitologia clàssica, i l'òpera *buffa* italiana que bevia de fonts literàries ben diverses, com d'obres de Tirso de Molina (creador del mite de *don Juan* amb l'obra *El burlador de Sevilla*, referència de Mozart pel seu *Don Giovanni*) o de Beaumarchais (en els escrits del qual es van inspirar les òperes *El barber de Sevilla* de Rossini i *Les noces de Fígaro* de Mozart). Anys després, en l'òpera romàntica, apareixerien musicades algunes de les obres literàries de Shakespeare –*Roméu et Juliette* per Gounod, *Macbeth* per Verdi, *Das Liebesverbot* per Wagner–, de Prosper Mérimée –*Carmen* de Bizet–, d'Alejandro Dumas fill –*La traviata* de Verdi, basada en la novel·la *La dama de les camèlies*–, de Víctor Hugo –*Lucrezia Borgia* de Donizetti–... la llista és extensíssima, d'una literatura que ha donat lloc a les obres de grans compositors. Continuant en l'època romàntica, cal parlar de la defensa aferrissada que fa Richard Wagner d'una obra d'art total que englobi no només –i sobretot– literatura i música, sinó també pintura –en el decorat de les representacions operístiques– i dansa.

Ja a començaments del segle XIX apareix el gènere *lied* –o cançó– en el qual s'estableix un nou vincle –gairebé fusió– entre el so musical i el so conceptual del text poètic. Schubert i Schumann utilitzaran els poemes de la lírica romàntica alemanya. Richard Strauss pren com a fonts dels seus famosos *Poemes Simfònics* personatges i descripcions extreïdes de les obres de Cervantes, Shakespeare o Nietzsche. Berlioz i Liszt evoquen, respectivament, escenes literàries del *Faust* de Goethe i dels sonets de Petrarca. Però també la

literatura beu de la font de la música durant el Romanticisme. La música és una art de naturalesa etèria, i això es correspon amb el sentit d'allò inabastable que té l'essència ideològica romàntica.

Més endavant, ja en el segle XX, podríem parlar de l'obra literària de Thomas Mann –un dels escriptors més admirats de Jaume Cabré–, on les al·lusions musicals són constants, i on el sistema dodecafònic de Schönberg es transforma en tot un símbol cultural.<sup>144</sup> La concepció avantguardista del segle XX passava per renovar el llenguatge de les arts, i també aquí literatura i música avancen agafades de la mà. A través d'una capacitat subversiva que es traduïa en la reivindicació de la llibertat de les paraules, la literatura deixava d'estar sotmesa a les lleis de la gramàtica i de les convencions sintàctiques i estètiques; de forma paral·lela, la música fugia de l'harmonia tradicional i del sistema tonal que havia imperat des de l'evolució dels modes grecs.

La voluntat de sonoritat musical és evident també en gran part de la poesia hispanoamericana. Esmentem per exemple *El acoso* del cubà Carpentier i la seva relació amb la tercera simfonia de Beethoven –l'obra transcorre durant els quaranta-sis minuts que dura l'execució de la *Simfonia Heroica* de Beethoven en un teatre de L'Havana–. O les referències que fa Julio Cortázar de personatges musicals reals –com el jazzista Charlie Parker– o ficticis –com la pianista Berthe Trepas a *Rayuela*–. I alguns dels treballs de l'espanyol Jorge Guillén que exigeixen una lectura rítmico-musical que el propi autor interpretarà en enregistraments sonors.

En la segona meitat del segle XX, la música ha buscat la literatura per oferir versions i adaptacions de textos literaris, gairebé sempre a través de cançons. Valgui l'exemple d'*Antaviana*, una obra de teatre musical de la

---

<sup>144</sup> Arran de la publicació de la novel·la *Doktor Faustus* de Thomas Mann, va néixer una gran enemistat entre l'escriptor i Arnold Schönberg. Mann havia consultat Theodor Adorno per informar-se amb rigor sobre la teoria dodecafònica del músic alemany, per tal de poder explicar-la a través del personatge de la seva novel·la, Adrian Leverkühn. Quan la novel·la es va publicar, Schönberg es va irritar pel fet que hi semblava que el dodecafonisme era una invenció de Mann, i no seva. Després d'avenir-se relativament per carta amb el músic, Thomas Mann es va sentir obligat a redactar aquesta nota, que figura en totes les edicions que es van fer de *Doktor Faustus* a partir d'aquell moment: "No sembla pas sobrer d'assabentar el lector que la forma de composició musical exposada al capítol XXII, coneguda amb el nom de sistema dodecafònic o serial, és en realitat la propietat intel·lectual d'un compositor i teòric contemporani, Arnold Schönberg. Jo he transferit aquesta tècnica, en un cert context ideal, a una personalitat musical fictícia, el tràgic heroi de la meua novel·la".



companyia Dagoll Dagom, basada en textos de Pere Calders i amb música i cançons de Jaume Sisa, estrenada l'any 1978 al Teatre Villarroel de Barcelona. *O Mar i cel* (1988), obra de teatre d'Àngel Guimerà portada a escena per la mateixa companyia. Sense oblidar l'adaptació de l'obra de Mercè Rodoreda *Aloma*, representada al TNC per Dagoll Dagom l'any 2008. La música sempre ha preferit el gènere poètic per la seva estètica i brevetat; podríem citar com a exemples els poemes de Màrius Torres musicats pel cantautor Lluís Llach, els de Joan Salvat-Papasseit i Josep Vicenç Foix interpretats per Joan Manuel Serrat, els d'Àngel Guimerà i Salvador Espriu cantats per Marina Rossell, l'homenatge de Maria del Mar Bonet a Joan Vinyoli i Joan Alcover, els recitals de Raimon amb els poemes d'Ausiàs March, Ovidi Montllor i la seva interpretació musical dels versos de Vicent Andrés Estellés, o l'emotiu *Cant de la senyera* de Joan Maragall que les veus de l'Orfeó Català han entonat en tantes ocasions. Fora de les nostres fronteres també es pot observar aquesta simbiosi entre música i poesia. A França, per exemple, a molts poetes actuals els agrada la cançó com a gènere expressiu i accepten que els seus poemes siguin cantats; al Canadà Leonard Cohen ha musicat poemes de Lord Byron, i altres de creació pròpia. Però la música també ha estat utilitzada com ambientació del moviment artístic al qual pertany el text en un acte –per exemple– de lectura en veu alta davant un públic lector. Serveixi d'exemple la interpretació de música flamenca com a complement o introducció a la lectura del *Poema del Cante Jondo* de Federico García Lorca, poema compost com a preàmbul al Primer Festival del Cante Jondo que Lorca va organitzar a Granada juntament amb Manuel de Falla l'any 1922. Amb la unió de dues disciplines artístiques tan íntimament relacionades podem assolir i interpretar molt millor el veritable valor d'una obra literària.

Ja hem vist com alguns compositors se serveixen de textos literaris en les seves obres. També com alguns escriptors incorporen elements musicals en les seves produccions literàries –ja sigui a nivell argumental, per la presència de personatges músics o per la sonoritat de la seva prosa o poesia–. Això demostra que existeix una gran compenetració entre ambdues arts, i el desig d'una comprensió i un compartir mutu. Però paradoxalment aquestes dues arts són molt poc dòcils a l'hora de sotmetre's a un estudi comparatiu dels

mecanismes de què es serveixen. Això no obstant, existeixen diversos estudis sobre les relacions entre música i literatura, que se centren sobretot en les similituds, les divergències i la influència mútua que hi ha entre ambdues expressions artístiques. Com exemple d'aquests treballs podem citar les investigacions de Fubini<sup>145</sup>, Meyer i Sher sobre les obres literàries amb influències musicals i sobre la semanticitat de la música quan no està associada a un text; o els articles d'Abbate<sup>146</sup> dedicats a l'estudi de la relació entre música i poesia i a la capacitat narrativa del sistema musical. Meyer fa referència a la musicalitat continguda en les composicions literàries de determinats escriptors a partir d'elements com l'harmonia, la dissonància o la reiteració de les paraules:

“There seems to be no limit to the multiple allusions made to musical styles and techniques employed by great writers. Indeed, each author seems to realize that it is not the type of music that s/he chooses to employ that is important. Rather it is the realization that such musical elements as harmony, dissonance, tonal repetition and beat are just as important in prose composition as they are in poetry and song”.<sup>147</sup>

Sher al·ludeix al poder estètic d'aquesta prosa musical:

“Verbal music in prose, however, possesses greater aesthetic potential. As a versatile combination of rhetorical, syntactical, and stylistic strategies, it can create plausible literary semblances of actual or fictitious music as well as integrate music like verbal textures unobtrusively into a larger epic context, which is normally sustained by a network of anticipatory and retrospective allusions”.<sup>148</sup>

Alguns autors també han estudiat el paper de la música en determinades novel·les i poesies. És el cas de Joycelynne Loncke quan parla de la importància de la música en la poesia de Baudelaire<sup>149</sup> i de Jean-Jacques

---

<sup>145</sup> FUBINI, Enrico (1994). *Música y lenguaje en la estética contemporánea*. Madrid: Alianza Música.

<sup>146</sup> ABBATE, C. (2002). *Música y literatura. Estudios comparativos y semiológicos*. Madrid: Arco Libros.

<sup>147</sup> MEYER, M. (2002). *Literature and music* (en línia). Amsterdam: Rodopi, p. 6.

<http://books.google.com/books?vid=ISBN9042011815&id=o0xG47jojTAC&pg=PP1&lpg=PP1&ots=31bReLsQ2P&dq=literature+and+music&hl=es&sig=nGy9hheTrWNfaXwxVhVqrFK2Dxg> [consultat: 15-12-2009]

<sup>148</sup> SHER, S.P, i altres (2004). *Essays on literature and music (1967-2004)* (en línia), Amsterdam: Rodopi, p. 188-189.

[http://books.google.com/books?vid=ISBN904201752X&id=Hr\\_FlhQ1b2gC&pg=PP1&lpg=PP1&ots=GVkLWzdUes&dq=literature+and+music&hl=es&sig=JltNlv2\\_M9Hy-P15M3WMPqIGYhU](http://books.google.com/books?vid=ISBN904201752X&id=Hr_FlhQ1b2gC&pg=PP1&lpg=PP1&ots=GVkLWzdUes&dq=literature+and+music&hl=es&sig=JltNlv2_M9Hy-P15M3WMPqIGYhU) [consultat: 17-12 - 2009]

<sup>149</sup> LONCKE, Joycelynne (1975). *Baudelaire et la musique*. París: Nizet.

Nattiez quan ho fa sobre la música de la prosa proustiana.<sup>150</sup> O, en sentit contrari, però potser amb menys freqüència, hi ha autors que analitzen les influències literàries sobre determinades obres musicals –Teófilo Sanz<sup>151</sup> o Francesc Cortès,<sup>152</sup>entre d’altres.

De totes maneres, cal tenir present que la música és un art abstracte, i que el sentiment expressat per la partitura és difícil d’objectivar, per la qual cosa la seva anàlisi i la comparació amb altres manifestacions artístiques –com la literatura– pot admetre múltiples interpretacions subjectives però no per això errònies, sinó perfectament vàlides. El que és innegable és el fort impacte que pot produir la música sobre la *psyche* humana. I si considerem que la ficció literària és capaç d’invocar reaccions emocionals similars, hem de concloure que, usades juntes, aquestes dues formes d’expressió humana, aquestes dues manifestacions artístiques, poden exercir una poderosa influència sobre l’ésser humà i sobre la societat.

### 5.2.2. L’element musical dins l’obra literària de Jaume Cabré

La música, al llarg de la història, sempre ha establert vincles amb altres sectors del coneixement humà com la mitologia, la filosofia, o la teologia. També s’ha inserit en les estructures socioeconòmiques, religioses i polítiques de cada època. Sovint se’ns mostra com un fenomen complex, en el qual podem contemplar el so en el seu vessant físicomatemàtic, o ens podem fixar en les seves funcions lingüística i artística. Ja hem vist alguns exemples de les relacions que ha mantingut la música amb la literatura, el teatre, o el món de la cultura en general a través del temps. Jaume Cabré utilitza aquest art per enriquir els seus relats. La música hi apareix en la melodia del fraseig textual, en la dicció i en el ritme de les paraules, però també es presenta com un fet artístic, a través dels concerts dels intèrprets que protagonitzen bona part de la seva producció literària. La música sovint és en l’argument, en elements

---

<sup>150</sup> NATTIEZ, Jean-Jacques (1984). *Proust musicien*. París: Christian Bourgois. (Trad. al castellà: Buenos Aires, Gormet Musical Ediciones, 2009).

<sup>151</sup> SANZ, Teófilo (1999). *Música y Literatura. La poesía francesa en la obra de Maurice Ravel*, Universidad de Burgos.

<sup>152</sup> CORTÈS, Francesc (1995). “Poesia i música en l’obra de Jacint Verdaguer”. *Revista musical catalana*, núm. 134, pp. 30-34.

primordials per al desenvolupament de la novel·la, en els protagonistes de les seves narracions, o se situa amb rigorosa fidelitat històrica en el rerefons de les històries, i de la societat i de l'època en què es desenvolupen. Per això volem presentar les obres de Jaume Cabré posant especial atenció en l'aspecte musical, en la concepció de la música dins la societat i les èpoques retratades. Només així podem abastar la riquesa de cada novel·la, de cada conte d'aquest autor "ferit de música" que ha volgut atorgar una dimensió musical a gran part de les seves obres. Potser sense pretendre-ho, Jaume Cabré ha viatjat amb elles a gairebé totes les èpoques significatives per a la història de la música, des de l'Edat Mitjana fins al segle XXI, com explicarem a continuació.

El pensament de l'Església medieval és perfectament retratat a la novel·la *Fra Junoy o l'agonia dels sons*, on la música assumeix un paper rellevant. Hi podem observar l'ambivalència del posicionament de l'Església envers l'art –i específicament envers la música– en considerar-lo bellesa eterna i, alhora, bellesa terrenal i sensual. Unes interpretacions que arrenquen en l'època medieval. El protagonista de la novel·la, fra Junoy, estima la música; toca l'orgue amb devoció dins i fora dels oficis religiosos. Però els seus superiors veuran amb recel aquesta passió seva, i el pare Modest explica al bisbe de Feixes:

"... era un frare a mitges, monsenyor, perquè la música l'omplia massa". (*Fra Junoy o l'agonia dels sons*, p. 28)

Fins al punt que l'enviaran a un convent de monges de clausura en qualitat de confessor per allunyar-lo de la seva música estimada. El silenci serà la condemna que haurà de complir. Per entendre aquesta reacció de la cúria eclesiàstica davant el fet musical, observem les paraules amb què s'expressava, l'any 813, el Concili de Tours respecte a la música:

"Todo aquello que ejerza seducción sobre el oído y la vista, y pueda corromper el vigor del espíritu, debe ser puesto a distancia por los sacerdotes de Dios; por regla general, mimando el oído y el ojo, todos los vicios penetran en el alma".<sup>153</sup>

---

<sup>153</sup> Concili de Tours, cita extreta de FUBINI, Enrico (1988). *L'estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial, p. 104.

Per tant, es repudia la música perquè suscita un plaer sensible, i això corromp l'ànima. Però d'altra banda, la música té una utilitat des del punt de vista litúrgic, per la qual cosa se la rehabilitarà a través dels oficis religiosos dins l'església. Veiem ara l'opinió d'un dels principals filòsofs medievals, Sant Agustí. L'Agustí filòsof no mostrarà gran simpatia ni per la música ni pels que la interpretaven; però l'Agustí sensible a l'art, obert a la seducció del so vacil·la davant el següent dilema: acceptar el plaer ambigu de la música o renunciar-hi a favor de la pregària pura sense ornament. Aquest dualisme es mantindrà com una constant al llarg de gairebé tot el pensament medieval: música com a ciència i instrument privilegiat de comunió mística, i música com a objecte de plaer sensible i, per tant, instrument de perdició. Aquesta última valoració negativa de la música és la que provoca el desterrament de fra Junoy. Un altre teòric medieval, Guido d'Arezzo, exemplifica amb el seu raonament la por de l'Església davant la gran potencialitat de la música com a corruptora de l'esperit, quan adverteix del perill que l'exercici de la música, que hauria de ser només un mitjà per ajudar-nos a assolir un fi més elevat, absorbeixi totalment l'activitat i l'energia del músic, de manera que

“...muchos monjes, y ésta es la cosa más peligrosa, abandonan los salmos, las lecturas sagradas, las vigiliias nocturnas y demás obras piadosas”.<sup>154</sup>

És la mateixa por i desconfiança amb què s'enfronten els superiors de fra Junoy en veure'l tan absort per la música. D'altra banda, la majoria de les peces musicals que interpreta pertanyen a organistes del Renaixement, com Palestrina, Janequin o Cabezón, bona part d'ells sacerdots. I és que durant el Renaixement, les esglésies van exercir sovint un important mecenatge, atès que moltes tenien una escola de música sacra per a la formació dels músics. En aquesta època renaixentista comença a disminuir l'interès per la possible rellevància religiosa de la música, al mateix temps que n'augmenta la seva mundanització i que creix l'interès per altres problemes més reals, com el de la composició i la interpretació, sobretot a partir de l'aparició de la polifonia, la qual cosa conduirà a la decadència progressiva de la concepció teologicocosmològica de la música i al naixement, ben al contrari, d'una

---

<sup>154</sup> Cita procedent de les *Regulae Musicae* –regles de música– de Guido d'Arezzo. Dins l'obra de FUBINI, Enrico (1988). *L'estètica musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial, p. 34.

autèntica estètica musical en què, abandonada tota preocupació metafísica, la tasca del teòric esdevindrà musicològica i el debat es desviarà cap als terrenys històric i estètic. A partir d'aleshores, la manera de concebre la música abastarà tant l'obra musical com les relacions entre aquesta i el públic, la tasca del compositor i l'interpret, i les respectives funcions culturals i socials d'ambdós.

El Renaixement donà pas al Barroc, període en què transcorre part de la novel·la *Jo confesso*. El Barroc va ser un ampli període de cent cinquanta anys (entre el 1600 i el 1750) caracteritzat, en l'aspecte politicosocial, pels desordres: monarquies inestables, males collites, ànsies de poder de la noblesa, i pobresa. La música reflecteix aquests desordres. El músic barroc, en el qual el sentiment i el desig d'expressió són més presents que mai segurament a causa de l'abundància de conflictes, representà aquesta realitat plena de contrastos mitjançant els afectes –consonàncies, registres alts i moviments ràpids per a l'alegria, i el contrari per a la tristesa–. També expressà la necessitat d'omplir un buit, el sentiment d'inquietud i la preocupació pel pas dels temps, i ho va fer mitjançant recursos rítmics com l'*ostinato*. La melodia també es nodrí d'aquesta necessitat de moviment a través de la imitació, la repetició, la variació o el contrast. De mica en mica es van deixar de banda els instruments antics com el llaüt i el clavecí i es van substituir per alguns dels nostres instruments actuals. Altres, com el violí, es van perfeccionar molt gràcies a la tasca dels gremis de luthiers, que aconseguiren els instruments de corda més perfectes –acústicament parlant– que mai s'hagin construït. Són famosos els violins, les violes i els violoncels de les famílies Stradivari, Guarneri i Amati, situats entre la segona meitat del segle XVII i el començament del segle XVIII a la ciutat de Cremona. I són extraordinaris, tot i que menys coneguts, els violins Storioni –l'última de les grans famílies de luthiers– un dels quals esdevé el protagonista indiscutible de *Jo confesso*. Aquesta novel·la retrata moltes èpoques, començant per l'Edat Mitjana, a través de la narració del recorregut vital del violí storioni, des de la seva gènesi –abans fins i tot de la seva construcció– fins al segle actual. Però la concepció del violí storioni és un dels moments importants dins el relat. Perquè aquest violí és el fil conductor i l'ànima veritable de la narració. El retrat històric està acompanyat de la reflexió

sobre alguns dels grans temes referits a l'art en general, i a la música en particular, com el de la dimensió històrica i cultural de la música, tema que molts teòrics de les idees estètiques –com Meyer, formalista del segle XX– ja han plantejat amb anterioritat. Un altre estudiós, el gran sociòleg Max Weber, fa un estudi evolutiu del llenguatge musical i conclou que aquest neix en connexió amb un seguit d'esdeveniments que no són únicament musicals; és a dir, que neix amb connexió amb les exigències de comunicació musical d'una determinada societat. A propòsit de les conclusions d'aquest teòric, Theodor Adorno afirma:

“Webern ha situado el desarrollo estético inmanente de esta esfera artística en una correlación inteligible respecto del desarrollo general de la sociedad”.<sup>155</sup>

Per tant, tant per Meyer com per Weber, música i societat regulen mútuament la seva estructura interna. Un altre sociòleg, Sidney Finkelstein, parteix de la premisa que la música expressa no només les emocions i els sentiments, sinó que també les idees i els pensaments dels homes, al mateix temps que reflecteix la societat que l'ha produït. Cal fer esment també a la concepció del teòric anglès George Dyson, que percep la història de la música no com un univers d'obres d'art, sinó com un esdeveniment social d'importància cabdal. Dyson incideix en les relacions que estableix el músic amb la societat que l'envolta, i en les influències que generen sobre el seu art diversos factors geogràfics, econòmics, socials, ambientals, amb el resultat de la modificació contínua de la funció de la música al llarg de la història, i la influència de cada situació històrica sobre el desenvolupament del llenguatge musical. Però mereix atenció especial la figura de Theodor Wiesengrund Adorno. Cap altre musicòleg captà com ell, amb tanta profunditat, els nexes que lliguen, de manera estreta i dialèctica, la música amb el món de la ideologia. Per a Adorno, la relació entre l'art –i entre les arts, la música– i la societat és força complexa, perquè no s'estableix una relació de causa i efecte.

---

<sup>155</sup> HORKHEIMER, M; ADORNO, Th.W.(1966). *Soziologische Exkurse*, trad. ital. *Lezioni di sociologia*, Turín, p. 125. Existeix trad. castellana: *La sociedad. Lecciones de sociología*. Buenos Aires: Proteo, 1969. Dins l'article "Las tradiciones especulativas de la sociología de la música y la estética" d'Antonio Serravezza, <http://ddd.uab.cat/pub/papers/02102862n29/02102862n29p62.pdf> [consultat: 11-06-2012].

"El arte es algo social, sobre todo por su oposición a la sociedad, oposición que adquiere sólo cuando se hace autónomo (...) Lo que aporta a la sociedad no es su comunicación con ella, sino algo más mediato, su resistencia, en la que se reproduce el desarrollo social gracias a su propio desarrollo estético aunque éste no imite a aquél".<sup>156</sup>

Segons Adorno, la música està en la societat i és, per tant, un fet social. Ho observem a *Jo confesso*, on la unió d'esteticisme i barbàrie esdevé una característica definidora de l'art musical durant la Segona Guerra Mundial. A tall d'exemple, recordem com els nazis torturen al compàs de la música de Schubert. I precisament el protagonista de *Jo confesso*, l'Adrià Ardèvol, en una de les seves classes d'Història de les Idees Estètiques a la Universitat de Barcelona planteja la qüestió de quina relació hi ha entre la manifestació artística i el pensament, després d'interpretar la *partita* número u amb el violí:

“—Ara, imagineu-vos que som al mil set-cents vint (...) L'any en què Bach va compondre això que he tocat tan malament.

—I el pensament ha de canviar?

—Com a mínim, tu i jo portaríem perruca.

—Però això no canvia el pensament.

—No el canvia? Homes i dones amb perruques, mitges i talons.

—És que la idea estètica del divuit és diferent de la d'avui.

—Només l'estètica? Al divuit, si no anaves amb perruca, maquillat, amb talons i mitges, no et deixaven entrar als salons. Avui, un home maquillat, amb perruca, mitges i talons, el tanquen a la presó sense fer-li cap pregunta.

—Hi entra la moral?

(...)

—L'estètica, per més que s'hi entossudeixi, no va mai sola.

—No?

—No. Té una gran capacitat d'arrossegar altres formes de pensament”.

(*Jo confesso*, pp. 771-772)

No és l'única novel·la que transcorre durant el Barroc. També ho fan dos contes del recull *Viatge d'hivern*: “L'esperança entre les mans” i “El somni de Gottfried Heinrich”. A “L'esperança entre les mans” el protagonista, Oleguer Gualter, mestre orguener, està reclòs a una presó per un desgraciat incident. El relat ens descriu la professió i el treball d'aquest mestre, a Viena primer —com a

---

<sup>156</sup> ADORNO, T. (2005). *Teoría estética*. Ediciones Akal, dins <http://www.monografias.com/trabajos28/theodor-adorno-sobre-literatura/theodor-adorno-sobre-literatura.shtml> [consultat: 22-08-2011].



aprenent– i al seu propi taller de Leipzig més tard, amb la qual cosa el lector pot fer-se una idea de l'ambient musical de l'època.

“...rememorava Viena, els dos anys viscuts a un Schönbrunn encara en obres, treballant en el magne orgue de la Capella Imperial, el penúltim orgue que mestre Sator va signar abans de rendir-se a la febre que el va destrossar”. (*Viatge d'hivern*, p. 52)

Pel que fa a “El somni de Gottfried Heinrich”, és el propi compositor barroc Johann Sebastian Bach qui protagonitza aquest conte, que és una reflexió sobre quan una obra musical, una composició, es pot considerar música. Assistim als últims dies de la vida d'aquest gran músic, a través d'un entranyable relat que presenta força punts de contacte amb la biografia d'aquest gran compositor. I hi trobem una petita peça musical que Cabré utilitzarà i que farà aparèixer en altres contes per introduir el tema de la música atonal, a què ens referirem més endavant en aquest mateix apartat. La mort de Johann Sebastian Bach és una data de referència que per alguns autors ha marcat la fi del Barroc i el començament del Classicisme.

Just a les acaballes del Classicisme, entrant en els aires de renovació i canvi del Romanticisme, és on Jaume Cabré ambienta una altra de les seves novel·les: *Senyoria*. És en aquesta època quan podrem assistir a la institucionalització de la música instrumental, la fi d'un procés lent i ple de dificultats que s'inicià durant el Renaixement i que no va concloure triomfalment fins al Romanticisme. Així mateix, a finals del Renaixement i començaments del Barroc havia nascut l'autèntic concepte de públic, i el de la música com a instrument emotiu capaç de commoure, de moure els afectes. El progrés tècnic enregistrat pels instruments va fer que la seva interpretació fos més complicada, complexa i especialitzada. L'intèrpret havia de satisfer el seu públic, que sol·licitava cada cop prestacions de més alta qualitat; la figura de l'intèrpret adquirí així una nova dignitat en atorgar-se valor al virtuosisme interpretatiu. El problema que es plantejà aleshores fou el de la relació entre música i paraula. La música havia de limitar-se a acompanyar el text, o intensificar-lo amb l'ornament musical? La música té significat per ella mateixa? Alguns teòrics condemnaren la música en titllar-la d'art immoral, al·legant que no deia res ni a l'esperit ni a la raó. Altres la toleraren en el seu paper d'humil serventa de la poesia. Pensadors com Du Bos s'avançaren a l'esperit del

Romanticisme en definir la música com a llenguatge genuí i privilegiat dels sentiments<sup>157</sup>:

“Del mismo modo que el pintor imita los rasgos y los colores de la naturaleza, el músico imita los tonos, los acentos y los suspiros, las inflexiones de la voz y, en fin, todos aquellos sonidos con cuya ayuda la propia naturaleza expresa sus sentimientos y sus pasiones (...) La música torna las palabras más aptas para conmovernos (...) el placer del oído se convierte en placer del corazón”.<sup>158</sup>

En tot cas, les consideracions musicals dels segles XVII i XVIII defensaven la paraula, la poesia, per damunt de la música –que era incapaç d’adreçar-se a l’intel·lecte–. Per això, mentre s’acceptaven el melodrama o els recitals de poesia acompanyats per la música, que es dirigien a la raó, es rebutjava la música instrumental per considerar-la insignificant des del punt de vista intel·lectual. La música havia de vestir la paraula. I no s’acceptaria si no exercia la funció de tornar commovedor el llenguatge. Autors barrocs com Galilei, Caccini, Peri o Monteverdi<sup>159</sup> defensaven que la música havia de ser la criada fidel de les paraules, i que havia de subratllar el seu valor expressiu i el contingut semàntic. Altres valoraven la supremacia dels valors musicals en detriment de la poesia. Progressivament s’anirà caminant cap a la música pura, instrumental, sense text, però no és fins la segona meitat del segle XVIII que trobarem ja ben delimitades les dues grans línies del pensament musical occidental. Amb Rameau, la música esdevé un llenguatge etern i immutable, el més universal, revelació i encarnació de l’harmonia del cosmos, que ens causa plaer precisament perquè expressa, a través de l’harmonia, el diví ordre universal, la naturalesa pura:

“¡Tantos acordes, tantas melodías bellas, variedad tan infinita; esas expresiones tan hermosas y tan ajustadas, sentimientos producidos de manera tan manifiesta, absolutamente todo deriva de dos o tres

---

<sup>157</sup> Du Bos se centra en la recepció de l’obra d’art, procés en el qual el sentiment juga un paper fonamental. Fins i tot defensa l’existència d’un sisè sentit, inherent al subjecte, que li permet judicar les obres d’art.

<sup>158</sup> DU BOS, J.B. (1745). *Réflexions critiques sur la peinture et la poésie*. París: Jean Mariette, vol. I, pp. 435-438. Dins FUBINI, Enrico (1988). *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza Música, pp. 184-185.

<sup>159</sup> “Musica est ancilla poesiæ” (La música és l’esclava de la poesia), deia Monteverdi. Com en aquella època la major part de la música era vocal, el compositor volia accentuar amb aquesta frase la importància de l’expressivitat dels sentiments en la música.

intervalos dispuestos por terceras, cuyo principio radica en un sonido en exclusiva!"<sup>160</sup>.

Mentre que amb Rousseau i els altres enciclopedistes la música és concebuda com a llenguatge intersubjectiu que parla al cor humà, comunicació de sentiments, que ha variat al llarg de la història per les diferents personalitats individuals i la idiosincrasia de cada col·lectivitat<sup>161</sup>. La música comença a no dependre de la paraula, sinó la paraula de la música. I el text no només manté tota la seva força expressiva, sinó que fins i tot l'augmenta gràcies a la música que l'acompanya. Atès que el segle XVIII va ser el segle de la raó, l'època del coneixement, la filosofia imperant –la Il·lustració– trencà amb l'antic ordre de classes i proposà un nou concepte de llibertat en què l'ésser humà controlava el seu destí a través del coneixement. Fruit d'aquesta filosofia nasqueren la Declaració dels Drets Humans, l'abolició de l'esclavitud, o la Revolució francesa. Els grans pensadors Diderot, D'Alembert o Rousseau, entre d'altres, aplegaren tot el saber de l'època en l'*Enciclopèdia*. Tot i que l'Església confirmà el seu mecenatge musical, el lloc de la música es desplaçà cap a la cultura burgesa, que promovia concerts als salons de les seves cases privades. En aquest escenari Jaume Cabré situa Ferran Sors, excel·lent guitarrista de finals de segle XVIII, en el Classicisme, a les portes del Romanticisme, en una interpretació privada a casa del marquès de Dosrius, precisament acompanyant amb l'instrument l'ària d'una cantant, Marie de l'Aube Desflors –el rossinyol d'Orléans–. Aliens a les polèmiques suscitées pels diferents punts de vista expressats pels teòrics musicals i els filòsofs de l'època, els concerts privats eren una pràctica habitual entre les classes benestants. Convidar les amistats a aquests concerts particulars era una manera de fer ostentació de la riquesa que posseïa la societat aristocràtica, així com d'aparentar una certa cultura i sensibilitat artístiques que moltes vegades brillava per la seva absència.

---

<sup>160</sup> RAMEAU, J.Ph. (1722). *Traité de l'harmonie réduite à son principe naturel*. París, introducció, dins FUBINI, Enrico (1988). *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Madrid: Alianza Música, p. 201.

<sup>161</sup> Per a Rousseau la música vàlida era el cant, la melodia. L'harmonia –simultaneïtat de sons– era antinatural, i impedia gaudir de la música. Harmonia, contrapunt i fuga mai no podien emocionar perquè no es tractava de música veritable. L'autèntica música només podia trobar-se en la melodia, capaç d'imitar les passions i d'expressar sentiments. Rousseau va reflectir aquestes idees en els nombrosos articles sobre la música que va escriure per a l'*Encyclopedie*.

“Al palau del marquès de Dosrius, al carrer Ample, solia reunir-se el rovell de l’ou de la societat borbònica barcelonina: militars, homes de llei, enginyers, funcionaris, comerciants d’upa, polítics autòctons i d’importació, i algun francès que en èpoques tristes havia perdut bous i esqueselles amb els vents de la revolució (...). Tot aquest personal, gent de solidíssima incultura, es reunia per sentir música (escoltar-la hauria suposat un esforç massa patètic) o per badallar al so dels alexandrins (...) imposats pel poeta invitat”. (*Senyoria*, p. 42)

Proporció, harmonia, equilibri, senzillesa i elegància foren les característiques de la nova música. L’acompanyament musical –la trama harmònica– es construï a partir de les melodies dels temes, aconseguint d’aquesta manera que l’acompanyament i melodia estiguessin estretament relacionats.

Pel que fa al segle XIX, segle que també s’enceta a la novel·la *Senyoria*, ja entrant en el període romàntic, va ser una època de grans revolucions i transformacions socials. El lema de la Revolució francesa –llibertat, igualtat i fraternitat– acabà penetrant en el poble, que aconseguí enderrocar l’absolutisme a la majoria de països. La Revolució Industrial va crear un nou tipus de conflicte social entre treballadors i empresaris: la indústria fa créixer el capital d’uns i aboca a la misèria els altres –*La teranyina* és una altra novel·la de Jaume Cabré que retrata aquest moment històric–. Aviat els romàntics reaccionaren contra el respecte per la raó i l’ordre que havia defensat la Il·lustració, i ho van fer experimentant amb noves harmonies, buscant nous matisos, noves sonoritats i noves fonts d’inspiració. Fou l’època de la individualitat de l’ésser humà, sol davant el seu destí. Es perseguí l’expressió dels sentiments sacrificant l’ordre establert i la forma, la melodia es dilatà, es buscà la irregularitat rítmica, l’harmonia s’enriquí. De vegades els temes melòdics se superposaven o cavalcaven al llarg de l’obra com els *leitmotiv*, una mena d’“etiquetes” musicals que es repeteixen en determinats moments de l’obra, cadascuna de les quals s’associa a un personatge, a una acció, o a un element en particular. Precisament el llibre de contes *Viatge d’hivern* està farcit d’aquests *leitmotiv* que es passegen d’una narració a l’altra, apareixent en els indrets i els moments més inesperats: un punt de llibre, o un quadre, en una mena de joc literari que Jaume Cabré planteja per posar a prova l’enginy del lector i per proporcionar unitat al recull de relats. Perquè si *Senyoria* és una

novel·la que podem situar a cavall entre el Classicisme i el Romanticisme, l'ànima de *Viatge d'hivern* pertany plenament a aquest últim període.

Durant el Romanticisme la música, que havia estat considerada l'última entre les arts, ascendeix fins a assolir la categoria de llenguatge privilegiat i absolut. Fins aleshores, en les successives etapes històriques, la música havia hagut de predisposar el creient a l'oració i a la concentració religiosa, havia contribuït a crear un ambient de festa i alegria en celebracions de banquets, casaments o altres diversions, o bé acompanyava un text; és a dir, simbolitzava sempre quelcom accessori i mancat d'essència. És per això que alguns filòsofs no li havien concedit gaire importància. Kant i Rousseau, per esmentar alguns teòrics, defensaven la idea que la música no diu res a la raó, ni té cap contingut intel·lectual, moral o educatiu, sinó que només exerceix la seva influència sobre els sentits. També el Romanticisme accepta que la música és un art asemàntic, en el sentit que no pot dir-nos res del que pot comunicar-se amb el llenguatge comú. Però és precisament aquesta característica la que fa que els romàntics situïn la música per damunt de qualsevol altre mitjà de comunicació. Perquè no té cap necessitat d'expressar el que expressa el llenguatge comú: va molt més enllà, en captar la Idea, l'essència del món, l'Esperit. És la via simbòlica d'accés a veritats inaccessibles. La música, a cavall entre el somni i la realitat, és considerada la més romàntica de totes les arts. L'artista és lliure, ja no està al servei d'un senyor que li imposi els seus gustos i les seves exigències a l'hora de compondre. El poeta Wilhelm Heinrich Wackenroder, a les portes del Romanticisme, definí la música com l'art que concilia i harmonitza allò humà amb allò diví, l'art que resol qualsevol contradicció de l'esperit. És però Hegel qui sistematitzarà la concepció de la música com a expressió de sentiments;

"La música, por ejemplo, que traduce sentimientos profundos y completamente imprecisos –los movimientos del alma, por así decirlo, inateriales, a los que no se puede atribuir ni contenido, ni pensamiento– no tiene necesidad de una base experimental tan amplia como las otras artes".<sup>162</sup>

---

<sup>162</sup> HEGEL, G.W.F. (2001). *Introducción a la estética*. Ed. Península. Cita extreta de l'article "Música, vida, madurez. A partir de Hegel", dins <http://serialismo.blogspot.com.es/2008/09/msica-vida-madurez-partir-de-hegel.html> [consultat: 27-05-2012].

La música pot expressar tant sentiments particulars, subjectius, com el propi sentiment. A través dels sons pot expressar tots els matisos de l'alegria, de la serenitat, d'ansietat, de tristesa, d'inquietud. Un altre filòsof, Schopenhauer, afirma que la música no és, com la resta de les arts, imatge de les idees, sinó imatge de la pròpia voluntat. Per això el seu efecte és més poderós i insinuant que el de les altres arts, perquè mentre aquestes reflecteixen la idea, la música expressa l'essència, perquè és capaç de captar i d'expressar totes les manifestacions de la voluntat i tots els sentiments de l'home amb els seus matisos.<sup>163</sup> En altres paraules, la música és la forma pura del sentiment. I la música predilecta de Schopenhauer –i de tots els romàntics en general– és la instrumental, perquè està lliure de barreges o conceptes que puguin desviar-la cap a altres formes d'expressió. Música i poesia es complementaran i esdevindran font d'inspiració mútua, com succeeix per exemple en el *lied*, una poesia cantada i acompanyada amb piano en què text i música col·laboren per aconseguir la màxima expressivitat. L'últim conte de *Viatge d'hivern*, “Winterreise” –i de fet, tot el llibre– està basat en un cicle de *lieder* de Schubert, compositor que representa l'essència del primer Romanticisme pel seu lirisme, la melodia i la passió continuada en les seves obres.

Convivint amb el Romanticisme, encara dins el segle XIX però penetrant ja en el XX, trobem alguns intents de fugir d'aquest moviment, intents que parteixen de compositors com Gabriel Fauré o Erik Satie. El sector més notable de pensadors d'aquest moment, el segle XX, el constituïren els que posaren l'accent en la forma i l'estructura interna de la música, analitzant-ne les implicacions en el pla de la significació. Per això podríem classificar aquests teòrics com a formalistes. Stravinski, per citar un exemple, encetà una polèmica en afirmar que la música era incapaç d'expressar res,<sup>164</sup> i destacà el valor artesanal de l'obra musical, construïda a partir del sistema harmònic i tonal

---

<sup>163</sup> “La música no es, ni mucho menos, como las restantes artes, imagen de las ideas, sino imagen de la voluntad misma, cuyas ideas son también objetividades. Por ello, el efecto de la música es mucho más poderoso e insinuante que el de las demás artes, ya que éstas nos dan apenas el reflejo, mientras que aquélla expresa la esencia”. (A. Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, II, p. 548. Dins FUBINI, Enrico (1988). *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza Música, p. 272).

<sup>164</sup> “Considero la música, por su esencia, incapaz de expresar cosa alguna: un sentimiento, una actitud, un estado psicológico, un fenómeno de la naturaleza, etc. La expresión no ha sido nunca una propiedad inmanente de la música...” (I. Stravinsky, *Chroniques de ma vie*, París, Denoël et Steele, 1935, vol. II, p. 116. Dins FUBINI, Enrico. *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, p. 347).

gràcies a la capacitat del compositor. Prioritzà així els valors constructius més que no pas els expressius de la música. El musicòleg Boris de Schloezer va ser un dels primers en elevar l'anàlisi musical a un plànol rigorosament lingüístic, anticipant-se a l'estructuralisme. Contemplà la música com una espècie de llenguatge format a base de símbols molt peculiars interdependents.<sup>165</sup> Per tant, comprendre la música no volia dir descobrir-hi un significat més enllà dels propis sons, ni disfrutar d'una sèrie d'agradables sensacions auditives, sinó penetrar en un sistema de múltiples relacions sonores on cada so encaixa perfectament exercint una funció precisa. Lévi-Strauss defensà també aquest punt de vista en afirmar que la música era un llenguatge tancat, un sistema orgànic i autosuficient. La unitat de l'obra es captaria llavors a nivell d'intel·lecte, no a nivell de sensibilitat. Dins la mateixa escola formalista podem situar la filòsofa francesa Susanne Langer, qui explicà que les estructures musicals i les artístiques en general presenten certa similitud amb la nostra vida emotiva.

"Una obra de arte es una forma expresiva creada para nuestra percepción a través de los sentidos o la imaginación y lo que expresa es el sentimiento humano".<sup>166</sup>

Reflecteixen certs models dinàmics fonamentals de la nostra experiència interior. Per tant, la música no expressa sentiments; més aviat els exposa, els exhibeix, reflecteix la morfologia dels nostres sentiments. La música presenta una analogia formal amb el nostre món emocional, que només podrà captar-se a nivell intuïtiu. I és aquí on podem parlar del Debussy del *Llibre de preludis* de Jaume Cabré, que representa aquesta expressió o suggerència del món interior a través de la música:

---

<sup>165</sup> "En la música -afirma Schloezer-, el significado es inmanente al significante, el contenido a la forma, hasta tal punto que, hablando con rigor, la música no tiene sentido alguno sino que es un sentido". (B. de Schloezer, *Introduction à J. S. Bach. Essai d'esthétique musicale*, París, Gallimard, 1947, p. 11. Dins FUBINI, Enrico (1988). *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza Música, p. 354).

<sup>166</sup> LANGER, S. (1966). *Problems of Art*, (*Los problemas del arte. Diez conferencias filosóficas*), Buenos Aires: Infinito, dins <http://www.literalia.es/modules.php?name=News&file=print&sid=971> [consultat: 18-04-2012].

“Tenia dintre seu, clavada indeleblement, la sensació fresca, sincera, que li havia provocat la boira respirada de bon matí. Tot consistia a transformar-ho en sons.

Va respirar profundament: creia que se n’havia sortit a la primera. Rellegí àvidament les sis pàgines escrites i quedà satisfet: era el que volia dir. Aquella era l’única manera que ell coneixia de parlar de la boira davant d’un piano. De la boira o de tot, perquè, al capdavant, l’ordenació dels sons no necessitava referents”. (*Llibre de preludis*, p. 44)

Aquest compositor francès encapçalà l’Impressionisme musical, moviment que continuaren altres músics com Maurice Ravel, Manuel de Falla i Frederic Mompou, tots ells esmentats en el conte *Luvowski o la desraó de Llibre de preludis*. L’Impressionisme musical fugí de les jerarquies tonals, i ho fa important escales, ritmes i instruments d’altres cultures o rebuscant en els orígens occidentals més profunds, com els modes grecs i eclesiàstics. La música impressionista no descriu, sinó que suggereix. En l’Impressionisme la melodia quasi desapareix, es busca l’efecte sonor, la pinzellada sonora –com si es tractés d’una pintura– a partir de noves combinacions tímbriques, de la juxtaposició d’acords sense relació entre si, de l’ús d’escales modals i exòtiques. És una música suggerent més que no pas descriptiva. L’obra del compositor Claude Debussy s’inscriu dins aquest moviment. Si bé en els seus inicis Debussy seguí els corrents romàntics, després va crear una música fluïda, fresca, subjectiva i emocional, en part inspirada en obres de grans poetes francesos com Mallarmé o Baudelaire, i de pintors impressionistes com Manet i Monet. Debussy pretén rehabilitar el poder del so, i ho fa reaccionant contra tota retòrica heretada, contra tota organització formal preexistent a l’obra. Debussy recorre a la bellesa del so per ell mateix, a la destrucció del llenguatge. I intueix una diferent naturalesa del temps, malgrat els vincles que manté el compositor amb el naturalisme. En Debussy trobem la primera temptativa per deixar de concebre la música com un discurs lineal i rectilini, la qual cosa aconsegueix a través del rebuig de les formes preestablertes, la copresència de diverses successions temporals, l’asimetria rítmica i l’atomització de la substància temàtica. Debussy vesteix de seducció el radicalisme i la transgressió de les seves obres, amb una forma lliure i un so dolç i sense violència. La seva música va dirigida a tots els sentits, reflecteix i descriu atmosferes, textures, olors i colors. Qualsevol aspecte musical perd la seva quadratura a favor d’una interpretació nova i personal. En escoltar Debussy es



poden tenir unes sensacions de somni, de vaguetat, d'instabilitat, d'imprecisió, que fan que la seva música sigui suau i intimista. Però el Debussy de *Llibre de preludis* també es planteja, amb el protagonista Luvowski, algunes reflexions sobre la música. Luvowski, personatge de formació racionalista, descobrirà en la música i en l'amor unes emocions noves que, pel camí imprevisit del sentiment i de la desraó el guiaran cap a la plenitud humana. Debussy, amb una mentalitat oberta i fins i tot anunciant la futura música atonal planteja la necessitat d'un nou sistema harmònic:

“... Penseu que les possibilitats de combinació són innumbrables però finites (...) I que, si arraconem de moment l'efecte tímbric pot arribar un dia que un músic repeteixi el meu *Pélleas*... –s'interrompé una mica torbat i es va corregir– o la novena de Schubert”. (*Llibre de preludis*, p. 72)

Continuant en el segle XX, el panorama musical es caracteritza per una gran diversitat d'enfocaments compositius, alguns dels quals mai no han estat ben assimilats pel gran públic. Si fins aleshores la tonalitat i la forma havien estat els eixos constructius, en aquest segle molts compositors prengueren altres paràmetres musicals que mai no havien estat protagonistes per a la composició de les seves obres, com l'element rítmic o l'interval.

El sistema tonal que havia regit l'univers musical fins aleshores serà substituït en la música d'avantguarda per la construcció dodecafònica, que representa la rebel·lió contra el llenguatge tradicional, contra la tonalitat. El resultat és un producte difícil que provocarà la fractura entre la música i el públic. La dificultat que suposa l'acte d'escoltar aquesta música és inherent a la seva estructura, plantejada com a antítesi del concepte d'obra construïda i acabada segons els cànons de l'harmonia tradicional. L'error que cometrà la major part del públic serà el d'intentar copsar i comprendre l'estructura de l'obra, el seu codi, quan el que precisament caracteritza l'obra d'avantguarda és que no ha estat creada basant-se en codis o estructures preexistents. Aquesta nova música haurà d'escoltar-se adoptant una actitud diferent. I Jaume Cabré retrata aquest moment musical i aquesta dificultat de comprensió del públic en algunes de les seves novel·les i dels seus contes. Començant per “El somni de Gottfried Heinrich”, on el fill retardat de J.S.Bach crea una estranya melodia que ja el seu pare –de manera premonitòria– sabrà contemplar com una nova música,

sincera i veritable perquè prové del cor. Aquesta petita melodia serà desenvolupada en una obra més completa per Johann Sebastian Bach i escrita al dictat pel seu deixeble Kaspar Friedrich. Però aquest n'assumirà l'autoria un cop mort el mestre tot i que, com el públic del segle XX, no és capaç de comprendre-la:

“...uns esgarips estranys, dissonants, amb setenes i novenes, sense cap base argumental ni d'estructura, precisament allò que el mestre deia que no s'havia de fer; amb una descurança per les veus, ja que tot eren acords plens. O no, ara, amb el registre més feridor de trompeta, una melodia agra i la seva imitatio fugada, dissonant...Bé, Kaspar es negava a admetre que allò fos cap melodia”. (*Viatge d'hivern*, p. 132)

Més endavant, aquesta mateixa obra –l'autoria sembla ser d'un tal Fischer, només els lectors sabem que és patrimoni de la família Bach– serà descoberta pel protagonista de “Winterreise” i interpretada pel pianista d’”Opus pòstum”, Pere Bros, provocant la mateixa manca de comprensió en el públic que la que havia causat en Kaspar Friedrich segles abans:

“Segona variació: entre els entesos del públic les mirades inquietes ja es multiplicaven i de la tretzena fila de platea se sentí una veu clara, profunda, que deia no sé què ens està tocant, aquest tio, a més dels pebrots”. (*Viatge d'hivern*, p. 27)

Fins i tot el conte “El rastre”, situat a les acaballes del segle XX, fa esment a la peculiaritat de la música del manuscrit de Fischer:

“Però el tal no sé què Fischer dels collons... Hòstia quina cosa més rara i més Fripp. O sigui que la vaig posar cinc vegades i vaig decidir robar un dels cedés perquè era de justícia que jo tingués aquella música que és massa”. (*Viatge d'hivern*, p. 216)

Theodor Wiesengrund Adorno fa una anàlisi filosòfica d'aquesta música contemporània. Descriu una societat completament dominada i inundada per les relacions econòmico-socials; una societat on l'individu està alienat perquè la industrialització i el capitalisme han eliminat l'autonomia i la lliure creativitat fins al punt de degradar l'art en convertir-lo en un producte comercial subjecte a les lleis del mercat.

"Cuanto más la todopoderosa industria cultural usurpa el principio clarificador y lo corrompe en una manipulación de lo humano que favorece la perduración de lo oscuro, tanto más se contrapone el arte a la falsa claridad, opone al omnipotente estilo actual de las luces de

neón configuraciones de esa oscuridad reprimida y ayuda a la clarificación únicamente en cuanto convence de un modo consciente a la claridad del mundo de sus propias tinieblas. "<sup>167</sup>

La música també corre el risc de veure's convertida en mercaderia, en producte per a la massa. Adorno concebeix únicament dos camins possibles per a la música: la recuperació de la música del passat dissociant-la del món modern, i això suposaria l'acceptació del present –un exemple és la música d'Stravinski–; i la rebel·lió, la protesta, la revolució. El sistema dodecafònic, amb la seva rebel·lió contra la tonalitat, contra el llenguatge tradicional, salva la subjectivitat i salva la música de rebaixar-se a producte estandarditzat per a la massa. La dodecafonía –i la música d'avantguarda en general– és una denúncia per si mateixa, destinada a extinguir-se un cop complert el seu objectiu, com explica Jaume Cabré.

"... les avantguardes com a terratrèmol em semblen bé (...) I les avantguardes acaben generant tradició pròpia i deixen de convertir-se en avantguardes. El dodecafonisme i el serialisme trencaven motllos però en fonamentaven de nous amb la seva pròpia doctrina. La intensitat del procés de ruptura avantguardista està relacionat amb la necessària curta vida de cada moviment avantguardista, perquè un cop trencats els plats, ja han fet el fet...".<sup>168</sup>

Arnold Schönberg, considerat l'inventor de la dodecafonía, encarna la crisi i les incerteses en què es trobava la música les primeres dècades del segle XX. És ell qui establí les bases teòriques per a una profunda renovació del llenguatge musical. L'abandonament de l'harmonía tonal representava l'abandonament d'una estructura formal construïda sobre l'ordre que garantia la comprensió de qualsevol obra musical. Eliminat aquest tipus de construcció, Schönberg es trobà davant infinites possibilitats de combinacions sonores, davant la total llibertat, i potser també davant el caos. D'aquí va néixer l'acusació que es va llançar sobre la música de Schönberg, la de ser una música intel·lectualista, artificial i àrida. Dues van ser les interpretacions de la dodecafonía que van ocupar el centre de la polèmica, les defensades per Paul Hindemith i per Anton Webern. Mentre Hindemith veu la dodecafonía com una ruptura violenta, absurda i estèril contra la tradició, Webern la contempla com una ampliació

---

<sup>167</sup> ADORNO, Theodor (2003). *Filosofía de la nueva música*, Ediciones Akal, dins <http://www.epdlp.com/texto.php?id2=2115> [consultat: 30-10-2010].

<sup>168</sup> Correspondència electrònica mantinguda amb Jaume Cabré, 2 de febrer de 2010.

d'un ja deteriorat llenguatge tonal, i no com una ruptura amb aquest. En realitat, el dodecafonisme o dodecafonia es basà en la igualtat d'importància dels dotze sons de l'escala cromàtica. Nascut, en un principi, per posar una mica d'ordre en el sistema atonal que començava a imposar-se en les primeres dècades del segle XX, pot considerar-se un sistema no tonal organitzat que intenta ordenar el caos provocat per la dissolució de la tonalitat. Constituï la innovació més important de la música del segle XX. Els principals músics que conrearen el dodecafonisme, integrants de la Segona Escola de Viena, foren Schönberg, Webern i Berg. Aquest últim té una relació estreta amb una de les novel·les de Jaume Cabré, *L'ombra de l'eunuc* –de fet, tota la novel·la, tota la seva estructura, està basada en una composició d'Alban Berg–.

D'acord amb la tradició crítica encapçalada per Adorno, la història de la música dels últims cent anys es caracteritza per la progressiva dissolució del món tonal i de les estructures formals que expressaven la naturalesa arquitectònica i les tensions d'aquest món. Atonalitat i dodecafonia aparegueren per crear un nou món sonor revolucionari. La dissolució de la tonalitat va ser adoptada per músics com Wagner, Mahler, Schönberg o Berg, entre d'altres, simbolitzant amb aquesta ruptura la crisi de l'home contemporani, com la que pateix Miquel Gensana, protagonista de *L'ombra de l'eunuc*. Aquí hem de relacionar l'esterilitat creativa que suposava ja el tonalisme amb l'esterilitat de Miquel Gensana, incapaç de fer música o de qualsevol altra manifestació artística; un autèntic "eunuc" producte del seu temps. Però la importància de la invenció de la dodecafonia no fou només haver creat un nou llenguatge musical; va estimular la capacitat de reflexió dels filòsofs, dels crítics musicals i dels músics. I de la dodecafonia van néixer les avantguardes, el destí de les quals va ser acabar amb aquesta esterilitat creativa i crear una nova manera de concebre l'art i el llenguatge artístic.

Si amb *L'ombra de l'eunuc* Jaume Cabré dóna protagonisme a la música atonal dodecafònica, amb *El mirall i l'ombra* retrata les poètiques d'avantguarda. Entre la dodecafonia de Schönberg i la música d'avantguarda hi ha un salt tan radical, que avui dia podem considerar la dodecafonia com un sistema musical assimilat ja a la música clàssica i integrat en la tradició occidental. L'autèntica revolució apareixerà més tard amb la irrupció de la

música electrònica, la concreta, l'aleatòria, la intuïtiva, etc. Els músics faran una crida a la consciència individual perquè unifiqui i organitzi lliurement un camp obert de possibilitats de resultats imprevisibles, desmitificant així el món clàssic dels sons i afavorint l'aparició d'una nova i radical reflexió sobre els fonaments de la música. En tot cas, sigui quin sigui el resultat, l'obra musical arrencarà l'oient de la seva passivitat, no el deixarà indiferent, fent-lo solidari amb els nous corrents musicals o fent-lo allunyar de la música en no poder lograr la seva comprensió.

L'avantguarda exigeix l'adopció d'una actitud crítica en tota obra artística –inclosa la musical–. Perquè a l'experimentació sobre el material sonor que caracteritza l'avantguarda musical ha de seguir una reflexió crítica i filosòfica de la investigació duta a terme. L'avantguarda va autoimposar-se la ruptura sistemàtica amb qualsevol nexa lingüístic tradicional, gràcies a la utilització de sorolls, de sons electrònics, d'instruments tradicionals utilitzats fora del seu context, en un gest provocador que escandalitzà bona part de la societat. I aspirà, d'altra banda, a la construcció d'un nou món sonor integrant tots els paràmetres auditius possibles. El compositor John Cage esdevé profeta i mestre d'aquesta música contemporània. En les seves obres trobem la provocació, el gust per l'escàndol, el gest iconoclasta, la ironia, el misticisme, l'irracionalisme, l'atzar, l'experimentació i la manca de jerarquització sonora. El protagonista d' *El mirall i l'ombra*, Joan Calldetenes, no rebutja les noves avantguardes, però dosificades, perquè és conscient de la dificultat de comprensió de les obres musicals d'aquest moviment:

“... el trobo molt difícil aquest Cage”. (*El mirall i l'ombra*, p. 70)

L'avantguarda ha estat el nucli al voltant del qual s'han concentrat els problemes més estimulants per a un teòric de la música. L'aleatorietat, per exemple, ha plantejat nous interrogants sobre el fenomen interpretatiu i sobre la creativitat musical. La música electrònica, per citar un altre exemple, ha generat un seguit de reflexions sobre la natura del so.

Jaume Cabré també dóna cabuda dins les seves obres al jazz i al pop-rock del segle XX. Però ho fa de manera discreta, gairebé testimonial, perquè aquest tipus de música només apareix en tres contes de la seva producció: “Finis

Coronat opus” i “El rastre”, ambdues de *Viatge d’hivern*, i “Dansa negra”, del recull *Toquen a morts*.

Tot i que n’apareixen poques referències dins la seva obra literària –l’excepció és el conte “Dansa negra”, de *Toquen a morts*–, Jaume Cabré explica:

“El jazz m’interessa molt. No en sóc un coneixedor profund, però m’agrada molt. I com més clàssic i intuïtiu, millor. Abans Amstrong que Davis, per entendre’ns. Sense desmerèixer Davis”.<sup>169</sup>

Pel que fa a la música pop-rock, l’autor la fa protagonista dels esmentats relats “Finis Coronat opus” i “El rastre”, ambdós de *Viatge d’hivern*, on el personatge Quiquín de Barna és un gran aficionat de determinats grups i guitarristes.

“... vaig sortir del Ministeri amb moltes ganes de tancar-me dins de l’univers sonor de King Crimson i que us bombin a tots plegats”. (*Viatge d’hivern*, p. 214)

A propòsit d’aquest tipus de música, l’autor escriu:

“...”el pop el conec molt poc. Les referències hi són perquè em fan falta, per exemple amb el personatge de Quiquín. Llavors he de recórrer a la documentació. El meu fill és una font inegotable de coneixement del rock, pop rock, jazz i tutti”.<sup>170</sup>

La música ha estat i seguirà essent objecte de reflexió estètica i filosòfica, perquè es tracta d’una matèria viva i de realitat canviant al llarg de la història. Jaume Cabré ha ambientat els seus relats en diverses èpoques, i en totes elles ha sabut reflectir-ne la concepció musical vigent, dotant així les narracions de força versemblança històrica i mostrant un gran coneixement sobre el món de les idees estètiques en general i de la música en particular.

El següent esquema presenta la correlació de les novel·les i contes de Jaume Cabré que tenen una presència destacada de la música, en les diferents etapes històriques en què estan ambientades o a què fan referència, tot i que algunes obres s’encavalquen en diferents èpoques.

---

<sup>169</sup> Correspondència electrònica amb Jaume Cabré, 15 de febrer de 2012.

<sup>170</sup> *Ibid.*

Cronologia	Etapa musical	Novel·la o conte
ss.V-XV	Edat Mitjana	<b>Fra Junoy o l'agonia dels sons</b> beu de la ideologia estètica de l'Edat Mitjana i es nodreix sobretot de les obres musicals dels mestres orgueners del Renaixement, tot i que se situa en el segle XX.
s.XVI	Renaixement	
1600-1750	Barroc	<p><b>"L'esperança entre les mans"</b> (<i>Viatge d'hivern</i>), protagonitzat per Oleguer Gualter, mestre orguener del Barroc.</p> <p><b>Jo confesso.</b> A finals del Barroc i començaments del Classicisme podem situar el violí que protagonitza la novel·la, construït el 1764 pel luthier Lorenzo Storioni. Violí començat a gestar a l'Edat Mitjana (en la seva forma de llavor que donarà pas a l'arbre que proporcionarà la fusta i matèria primera) i que trobem en mans del protagonista entrat el segle XXI, en un viatge ple de vicissituds per la història. És en el Classicisme que el violinista Jean-Marie Leclair, comprador del violí storioni, és assassinat pel seu nebot, que li roba l'instrument.</p>
1750-1810	Classicisme	<p><b>"El somni de Gottfried Heinrich"</b> (<i>Viatge d'hivern</i>) està situat a cavall entre dues èpoques, en l'any de la mort de J.S.Bach, data que marca el final del Barroc i l'inici del Classicisme.</p>
1810 fins a finals s. XIX	Romanticisme	<p><b>Senyoria</b> neix a les acaballes del Classicisme per entrar en la nova etapa de Romanticisme.</p> <p><b>Viatge d'hivern</b>, tot i que cal situar la major part dels seus relats en el segle XX, respira l'ambient musical romàntic.</p>
1870	Impressionisme	<b>Llibre de preludis</b> , amb el protagonisme de Debussy però la presència de força elements romàntics.
s.XX	Dodecafonisme (atonalisme)	<p><b>L'ombra de l'eunuc.</b> L'obra dodecafònica <i>Concert per a violí i orquestra</i> d'Alban Berg és font d'inspiració de la novel·la.</p> <p><b>"Opus pòstum"</b> i <b>"Winterreise"</b> (<i>Viatge d'hivern</i>) tenen força connexió amb el dodecafonisme pel relleu que hi pren la partitura atonal de K.Fischer, gestada en el conte del mateix volum <b>"El somni de Gottfried Heinrich"</b>.</p>
s.XX	Avantguardes	<b>El mirall i l'ombra</b>
s.XX	Jazz	<b>"Dansa negra" (Toquen a morts)</b>
s.XX	Pop-rock	<b>"Finis Coronat opus"</b> i <b>"El rastre" (Viatge d'hivern)</b>
s.XXI		A <b>Jo confesso</b> segueix el viatge particular del violí protagonista, a l'Alemanya nazi de la segona guerra mundial, o a l'època contemporània en mans de l'Adrià Ardèvol.

Però a l'obra literària de Jaume Cabré la música no és només rerefons ideològic o ambiental, motiu cultural o retrat i testimoni de l'època. Hem de parlar també de músics, de compositors i d'intèrprets que protagonitzen bona part dels seus relats. Així podem trobar-nos amb un Debussy que comparteix estada en un balneari amb els personatges de *Luvowski o la desraó*, narració de *Llibre de preludis*; amb un Franz Schubert que assisteix a un concert on s'interpreten les seves pròpies obres a "Opus pòstum", dins *Viatge d'hivern*; o amb Johann Sebastian Bach en els últims moments de la seva vida, en el conte "El somni de Gottfried Heinrich" del mateix recull. O Ferran Sors, guitarrista espanyol de finals de segle XVIII i començaments del XIX d'importància cabdal en els esdeveniments finals de la novel·la *Senyoria*. No es tracta de compositors triats a l'atzar: l'autor ha manifestat en nombroses ocasions la seva predilecció per Johann Sebastian Bach o per Franz Schubert, sobretot. I la literaturització d'aquests grans músics n'és, sens dubte, el seu homenatge particular. Això pel que fa a compositors reals, perquè són molts els músics ficticis que protagonitzen l'obra de Jaume Cabré de manera més o menys rellevant. I aquí cal esmentar, com a protagonistes dels seus contes i novel·les:

Fra Junoy, a *Fra Junoy o l'agonia dels sons*, que sota el seu hàbit religiós amaga una autèntica ànima de músic, i que es veurà obligat a adoptar un nom fals en un altre relat –Robert Balló, a "Nocturn", dins *Llibre de preludis*.

L'esmentat Robert Balló, que esdevindrà víctima de les maquinacions i les ambicions d'un violinista que li robarà les seves obres al conte "Nocturn", de *Llibre de preludis*. Tot sota la mirada d'un crític i musicòleg anònim que presencià, impotent, el robatori comès pel violinista i compositor Damià Cervera, que usurpa la personalitat de Robert Balló.

Un altre músic protagonista dels relats de Cabré és Daniel Sicart, violinista que deu el seu talent a un violí màgic però maleït; un violí que atorga l'èxit musical, el reconeixement i l'admiració del públic al seu intèrpret, però que porta també la seva desgràcia. El trobarem al conte "Sang de violí", també dins *Llibre de preludis*.

Pere Bros és un pianista que vol abandonar la interpretació musical en el relat "Opus pòstum" de *Viatge d'hivern*. Dins el mateix recull, trobem Oleguer



Gualter, un orguener injustament empresonat després d'un desgraciat accident a "L'esperança entre les mans". Zoltán Wesselényi, pianista retirat i musicòleg, protagonitza una trista història d'amor al conte "Winterreise" que dona nom a l'esmentat volum.

I l'últim gran protagonista de l'obra literària de Jaume Cabré, l'Adrià Ardèvol, violinista i gran humanista que podrem conèixer a *Jo confesso*.

Com a coprotagonistes o, en qualsevol cas, amb un paper destacat per al desenvolupament del relat, trobem la cantant Margherita, la dona a qui Zoltán Wesselényi –protagonista de "Winterreise"– estima. O la violinista Teresa Planella, de *L'ombra de l'eunuc*, de qui s'enamorarà el protagonista Miquel Gensana. Sense oblidar la soprano Marie de l'Aube Desflors, el rossinyol d'Orléans, l'assassinat de la qual precipitarà els esdeveniments a la novel·la *Senyoria*. També cal parlar de Kaspar Friedrich, deixeble de Johann Sebastian Bach, que transcriu una de les partitures del seu mestre, una obra atonal que trobarem interpretada o esmentada en diversos contes de Jaume Cabré i que serveix per introduir un cert debat al voltant del nou sistema compositiu atonal.

I una llarga llista de compositors i intèrprets de diverses èpoques amb presència testimonial, a través de les seves interpretacions concertístiques –a les que assisteixen els corresponents protagonistes dels relats–, en actuacions en directe o transmises radiofònicament. O simplement esmentats en les converses que mantenen alguns personatges.

Menció a banda mereix el compositor Alban Berg, una composició del qual –*Concert per a violí i orquestra*– actua com a inspiració, fil conductor i relat paral·lel d'una novel·la, *L'ombra de l'eunuc*.

La taula següent detalla quins són aquests protagonistes músics, i reflecteix quins són els compositors que tenen presència als diferents contes i novel·les de Jaume Cabré.

Obres	Personatges músics	Compositors o intèrprets que apareixen en actuacions musicals. O les obres dels quals són interpretades pels protagonistes.	Compositors el nom dels quals apareix a les converses dels personatges o en la veu del narrador.
<i>El mirall i l'ombra</i>	En Joan Calldetenes toca una mica el piano. El seu canari es diu Beethoven.	-Calldetenes interpreta al piano Chopin, Debussy, Katxaturian i Mozart. -Escolta per la ràdio Bártok, Beethoven, Cage, Corelli, Coroliano, Guinjoan, Haydn, Lutoslawski, Schumann, Schoenberg; i també interpretacions dels pianistes Pollini i Alfred Brendel, de la soprano Joan Sutherland i de l'orguener Karl Richter.	Beethoven, Carpentier, Mozart, Purcell.
<i>Fra Junoy o l'agonia dels sons</i>	Fra Junoy toca l'orgue al convent de Sant Aniol.	Fra Junoy, condemnat al silenci, en fuig pensant en la música dels mestres –gairebé tots orgueners–: Allegri, Bach, Anselm Burguera, Cabanilles, Cabezón, Casanoves, Fauré, Geminiani, Janequin, Mendelssohn, Monteverdi, Palestrina i Soler.	
<i>Llibre de preludis</i>	<p><b>A Luvowski o la desraó:</b>                      Debussy, compositor i pianista.</p> <p>A “<b>Nocturn</b>” el narrador és musicòleg (no en sabem el nom). L'impostor Damià Cervera és violinista, i l'autèntic Robert Balló (és fra Junoy, que s'ha hagut d'amagar sota una nova identitat) és compositor i toca el piano.</p>	<p>-Debussy interpreta obres seves.                      -Al balneari hi ha una orquestra que interpeta obres de Marinelli.</p>	<p>Bizet, Chabrier, Lalo, Granados, Pedrell, Ravel, Schubert, Sorts, Tàrraga.</p> <p>Alberti, Bach, Bartok, Beethoven, Brahms, Bruguera, Buxtehude, Cabanilles, Casals, Debussy, Franck, Horszowski, Mahler, Mendelssohn, Saint-Saëns, Schönberg, Schubert, Schumann, Soler, Szilágyi, Wagner, Wieniawski, Wolf.</p>

	<p>A "<b>Sang de violí</b>" Daniel Sicart i l'impostor Robert Balló -el Damià Cervera de <i>Nocturn</i>- són violinistes.</p>	<p>-Balló, Pau Casals i Horszowski interpreten dos tríos de Mendelssohn a San Giorgio, Venècia.                  -Al Palau de la Música de Barcelona Pau Cortadellas, solista, interpreta Schubert i un concert de Balló per a piano i orquestra.</p>	<p>Bach                  Alban Berg                  Pau Casals                  Cervelló                  Franck                  Messiaen                  Monteverdi                  Paganini                  Tartini                  Schönberg</p>
<p><b>Senyoria</b></p>	<p>Ferran Sorts, guitarrista del Romanticisme català.                  Marie de l'Aube Desflors, cantant, i el seu pianista Maitre Vidal.                  Mestre Perramon (pare de l'Andreu Perramon) era mestre orguener.                  La senyoreta Clara de Foixà és pianista.</p>	<p>-Marie de l'Aube Desflors, Ferran Sorts i mestre Vidal fan un petit concert a casa del marquès de Dosrius, el mateix lloc on la senyoreta Clara de Foixà interpretarà Beethoven al piano.                  -La Catedral de Barcelona és l'escenari de la interpretació d'un Tedèum.</p>	<p>Beethoven                  Casanoves                  Cherubini                  Gluck                  Haydn                  Leclair                  Martín i Soler                  Mozart                  Salieri</p>
<p><b>L'ombra de l'eunuc</b></p>	<p>Teresa Planella, violinista.                  L'oncle Maurici toca el piano.</p>	<p>-Concert per a violí de Mendelssohn tocat per Stern al Palau de la Música.                  -Trio Rimsky interpreta Brahms, Schubert i Xostakòvitx a Casa Elizalde.                  -Teresa Planella toca Alban Berg amb Daniel Barenboim dirigint la Simfònica de París al Royal Festival Hall de Londres.                  -L'oncle Maurici interpreta al piano Bach, Chopin, Mompou i Mendelssohn.                  -Miquel Gensana escolta Alban Berg, Debussy, Lutoslawski, Mendelssohn, Satie, Schumann, Scriabin.</p>	<p>Bartok                  Bassani                  Berlioz                  Bizet                  Bruch                  Claret                  Art Collemann                  Couperin                  Dvorak                  Elgar                  Magris                  Mahler                  Martinu                  Moravia                  Mozart                  Perlmann                  Saint-Saëns                  Schubert                  Sibelius                  Ferran Sorts                  Strauss                  Txaikovski                  Victòria dels Àngels                  Vieuxtemps                  Wagner                  Webern                  Wieniavski</p>

<b>Viatge d'hivern</b>	A " <b>Opus pòstum</b> " Pere Bros és pianista. I el compositor romàntic Franz Schubert és entre el públic.	Pere Bros interpreta el manuscrit de Karl Friedrich a l'Auditori.	Beethoven, Berio, Brahms, Ligeti, Mahler, Mozart, Schönberg, Wagner.
	A " <b>El somni de Gottfried Heinrich</b> " el protagonista és Johann Sebastian Bach. Cal esmentar el seu deixeble Kaspar Friedrich.	Bach interpreta la composició del seu fill i la desenvolupa.	
	A " <b>Winterreise</b> " Zoltán Wesselényi, pianista i musicòleg; Margherita, cantat; Pere Bros, pianista.		Beethoven, Brahms, Mozart, Schönberg, Schubert, Strauss, Wolf.
	" <b>Finis Coronat opus</b> "		Barber, Deep Purple, Farinelli, Jethro Tull, King Crimson, Lou Reed, Mozart, Pixies, Sibelius, Velvet.
	" <b>El rastre</b> "		Bach, King Crimson, Franck, Jethro Tull, Monteverdi, Schubert, Sibelius, Stones, Vivaldi.
	" <b>Dos minuts</b> "		Dvorak Schubert Verdi
<b>Jo confesso</b>	Adrià Ardèvol toca el violí. El seu amic Bernat Plensa és violinista. La seva dona Tecla era pianista. El compositor i violinista barroc Jean-Maria Leclair té un paper a la novel·la.	Bernat Plensa i Adrià Ardèvol interpreten obres de Bach, Beethoven, Brahms, Enescu, Franck, Leclair, Telemann, Sarasate, Wieniawski.  Jascha Heifetz i l'Orquestra Municipal de Barcelona dirigida per Eduard Toldrà interpreten Bach i Prokófiev.  Els oficials nazis escolten Schubert.	Bach Bruch Bartok Beethoven Brahms Bruckner Buxtehude Gerhard Granados Mendelssohn Monteverdi Prokófiev Schubert Wagner Xostakòvitx S'esmenten violinistes o violoncelistes com: Oistrakh, Massià, Pau Casals, Kremmer, Perlmann, Wieniawski, Enescu, Nardini, Ysaÿe, Viotti, Yehudi Menuhin, Ernst, Leclair, Sarasate, Paganini, Rózsavölgyi, Jascha Heifetz

També són importants els espais on s'interpreten els concerts:

A *El mirall i l'ombra* el protagonista i els seus amics de tertúlia assisteixen a un concert al Palau de la Música de Barcelona. D'altra banda, s'escolta per la ràdio la Saint Martin on the Fields des del Royal Festival Hall interpretant, pel centenari de Beethoven, Coroliano. L'intèrpret és Alfred Brendel.

El protagonista de *Fra Junoy o l'agonia dels sons* toca l'orgue al convent de Sant Aniol de Feixes.

Robert Balló, al conte "Nocturn" de *Llibre de preludis*, estrena una sonata per a piano a l'Ateneu, i també ofereix un concert al Palau de la Música. A "Sang de violí", del mateix volum, el violinista Daniel Sicart fa el seu últim concert al Royal Festival Hall de Londres.

A *Senyoria* se celebren vetllades musicals al palau del marquès de Dosrius de Barcelona.

*L'ombra de l'eunuc* ens mostra el violinista ucraïnès Isaac Stern oferint el *Concert per a violí* de Mendelssohn al Palau de la Música de Barcelona. A Casa Elizalde el Trio Rimsky (d'on forma part Teresa Planella) interpreta Brahms, Schubert i Xostakòvitx. Ara com a solista, la Teresa interpreta el *Concert per a violí* d'Alban Berg al Royal Festival Hall de Londres.

El recull de contes *Viatge d'hivern* també és ric en escenaris musicals. A "Opus pòstum", Pere Bros fa el seu últim concert a l'Auditori. "El testament" fa un retrat del panorama musical del Barroc a Europa a través dels orgues: orgue de la Capella Imperial de Schönburnn a Viena, orgue de l'escola de Sant Tomàs de Leipzig, orgues de la Universitat de Cervera i de la Seu de Manresa... tots els ha construït el protagonista, Oleguer Gualter. A "El rastre", Gidon Kremer i Pere Bros interpreten Franck i Vivaldi a la Universitetets Aula d'Oslo. A la Nasjonalgalleriet de la mateixa ciutat el protagonista escolta un concert d'obres de Bach. A "Winterreise" l'acció té lloc al cementiri dels músics a Viena, el Zentralfriedhof, on estan enterrats Schubert, Brahms, Beethoven, Strauss, Schönberg i Wolf, entre d'altres.

El protagonista de *Jo confesso*, Adrià Ardèvol, fa el primer concert frustrat al Casal del Metge. Després interpreta Franck i Brahms a la sala Debussy de París. Al Palau de la Música de Barcelona Jascha Heifetz i l'Orquestra Municipal de Barcelona dirigida per Eduard Toldrà interpreten Bach i Prokófiev.

Veiem-ho sintetitzat en la següent taula, on se n'expliquen les característiques:

	<b>Escenaris musicals i les seves característiques</b>	<b>Contes i novel·les</b>
Escenaris reals	<b>Palau de la Música catalana.</b> Situat a Barcelona, va ser projectat per l'arquitecte modernista Lluís Domènech i Montaner, i construït entre els anys 1905 i 1908. Molts dels millors solistes i cantants del segle XX hi han actuat, així com grans orquestres i directors.	<b><i>El mirall i l'ombra.</i></b> Hi assisteix en Joan Calldetenes i els seus amics tertulians. <b>"Nocturn"</b> de <b><i>Llibre de preludis.</i></b> El protagonista, Robert Balló, hi ofereix un concert. <b><i>L'ombra de l'eunuc.</i></b> Hi actua el violinista ucraïnès Isaac Stern. <b><i>Jo confesso.</i></b> Jascha Heifetz i l'Orquestra Municipal de Barcelona dirigida per Eduard Toldrà hi interpreten Bach i Prokófiev.
	<b>Royal Festival Hall de Londres.</b> És una sala de concerts, ball i conferències. És la seu de l'Orquestra Filharmònica de Londres i d'importants concerts i recitals de música clàssica.	<b><i>El mirall i l'ombra.</i></b> Joan Calldetenes n'escolta un concert per la ràdio pel centenari de Beethoven. <b>"Sang de violí"</b> de <b><i>Llibre de preludis.</i></b> El violinista Daniel Sicart hi fa el seu últim concert. <b><i>L'ombra de l'eunuc.</i></b> Teresa Planella hi interpreta el <i>Concert per a violí</i> d'Alban Berg.
	<b>Ateneu de Barcelona.</b> Entitat que des de fa més de cent cinquanta anys acompanya la societat i la cultura catalanes amb la voluntat de ser present en el debat intel·lectual i de participar activament en la promoció i el desenvolupament del país. Les seves nombroses sales acullen activitats culturals diverses, entre elles concerts.	<b>"Nocturn"</b> de <b><i>Llibre de preludis.</i></b> Robert Balló hi estrena una sonata per a piano.
	<b>Casa Elizalde de Barcelona.</b> És un centre cultural de l'Ajuntament de Barcelona que ofereix cursos, exposicions d'art i concerts de música.	<b><i>L'ombra de l'eunuc.</i></b> En una interpretació del Trio Rimsky, Miquel Gensana coneix la violinista Teresa Planella.

	<b>Auditori de Barcelona.</b> Inaugurat l'any 1999, està destinat tant a la celebració de concerts musicals com a l'ensenyament i la difusió del coneixement de la música. Hi té la seu l'OBC, l'Escola Superior de Música de Catalunya i el Museu de la Música.	<b>"Opus pòstum"</b> de <i>Viatge d'hivern</i> . Pere Bros hi celebra el seu últim concert.
	<b>Universitetets Aula d'Oslo.</b> Sala de la Universitat. El 1911, la sala va ser decorada amb frescos d'Edvard Munch.	<b>"El rastre"</b> de <i>Viatge d'hivern</i> . Gidon Kremer i Pere Bros hi interpreten Franck i Vivaldi.
	<b>Nasjonalgalleriet d'Oslo.</b> És un museu d'art situat a Oslo, Noruega, on es pot veure <i>El crit</i> (Skrik, 1893) d'Edvard Munch. Fundat el 1880, actualment alberga la major col·lecció d'art noruec i internacional de tot el país.	<b>"El rastre"</b> de <i>Viatge d'hivern</i> . El protagonista hi escolta obres de Bach.
	<b>Casal del Metge de Barcelona.</b> El Casal del Metge és un edifici situat al centre de Barcelona amb més de 80 anys d'història. El lloc, propietat de Mutual Mèdica, té un Auditori amb una capacitat per a 320 persones. Els concerts més habituals solen ser de música de cambra.	<b>Jo confesso.</b> Primer concert frustrat del protagonista, Adrià Ardèvol, que fuig moments abans de sortir a l'escenari.
	<b>Sala Debussy de París.</b> Es tracta d'una de les sales del Conservatori Superior de París.	<b>Jo confesso.</b> Adrià Ardèvol hi interpreta Franck i Brahms.
Escenaris ficticis	<b>Convent de Sant Aniol de Feixes</b>	<b>Fra Junoy o l'agonia dels sons.</b> Fra Junoy hi toca l'orgue.
	<b>Palau del marquès de Dosrius</b>	<b>Senyoria.</b> S'hi celebren vetllades musicals.

Però l'autèntica mestria de Jaume Cabré a l'hora d'introduir l'element musical dins la seva obra literària la trobem en una prosa sonora extraordinària que imita la musicalitat d'una melodia i que trasmet un sentiment poètic que enriqueix el text i arriba a l'ànima del lector. L'escriptor busca un ritme intern a les frases que atorgui una fluïdesa natural però rítmica; cerca també els recursos literaris que proporcionin a les paraules una música poètica, i ho fa utilitzant al·literacions, reiteracions, anàfores... Perquè la paraula és l'instrument musical de Cabré.

### 5.2.3. EL MIRALL I L'OMBRA

#### La dialèctica entre l'Art i l'ésser humà

“Passo hores llegint i no sóc cap crític, escolto música i no sóc cap crític, no sóc escriptor, no sóc músic, què sóc?” (*El mirall i l'ombra*, p. 37)

“Obrí la ploma, la ment en blanc, restà immòbil una estona i a la fi escriví d'esma: *El mirall i l'ombra*, a dalt de tot d'un foli, i en acabat despertà, ves, ja tenim el títol, ara falta la novel·la. I somriugué perquè ja tenia la meitat de la feina feta”. (*El mirall i l'ombra*, p. 73)





És la primera novel·la de Jaume Cabré on hi ha una presència musical clara. La música és una de les obsessions del personatge protagonista, Joan Calldetenes. Es tracta d'un home aparentment apagat, que passa desapercebut, però amb una intensa vida interior. Sensible, metòdic, complidor a la feina –és comptable–, tímid, d'extern apacible, però frustrat en diferents nivells, en l'afectiu sobretot, cosa que el conduirà a l'aïllament absolut. Els seus únics moments de felicitat o satisfacció els aconsegueix amb l'audició i la interpretació musicals, en la lectura, i en la tertúlia literària setmanal que manté amb tres aspirants a creadors literaris. La solitud i la necessitat de comunicació el porten a crear un món literari i un personatge fictici en el qual projecta els seus sentiments, els seus pensaments, les seves insatisfaccions i les seves experiències. Calldetenes anirà abocant cada cop més la seva pròpia realitat en el personatge fictici que ha engendrat. I aquest mecanisme permet al protagonista que surti a l'exterior tot allò que reprimia de forma inconscient. I el personatge fictici, mirall i ombra de Calldetenes, li anirà usurpant la seva realitat fins a la confusió absoluta d'ambdues personalitats. De manera que el personatge de ficció anihila el seu creador. Segons Isidor Cònsul, Calldetenes esdevé víctima de la seva creació literària:

“Diria que Jaume Cabré assaja el tema del doble a partir de la seva admiració per l'obra de Julio Cortázar<sup>171</sup>, tot i que sembla més fidel als models romàntics alemanys (desdoblament entre el personatge real i la seva imatge), que no pas als components fantàstics del doble en el narrador argentí. En la novel·la de Jaume Cabré tot neix de la paranoia del protagonista Joan Calldetenes, creador d'un personatge de ficció que no és altra cosa que el mirall i l'ombra d'ell mateix. Una segona ficció que envaeix la realitat de la primera...”<sup>172</sup>

El motiu del doble és un tòpic recurrent en la literatura fantàstica. Existeix un ampli ventall de possibilitats de dualitat: miralls rejuvenidors, dobles en el

---

<sup>171</sup> A *Rayuela*, novel·la de l'escriptor argentí Julio Cortázar, el protagonista anomena irònicament a un personatge el seu Doppelgänger, per una curiosa simetria que s'estableix entre ells en determinats aspectes de la seva vida. L'autor explica que el tema del doble és una constant que es manifesta en molts moments de la seva obra literària, una constant de l'esperit humà com a projecció de l'inconscient: “Sí, hay en mí una especie de obsesión del doble ¿Viene de la lectura temprana de *Doctor Jekyll and Mister Hyde*, de Stevenson, de *William Wilson*, de Edgar Allan Poe, o toda la literatura alemana que está habitada por el tema del doble?”. (GONZÁLEZ BERMEJO, Ernesto, *Conversaciones con Cortázar*, dins <http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/cortaz4.htm>) [consultat: 01-12-2009].

<sup>172</sup> CÒNSUL, Isidor. “Jaume Cabré. Itinerari i perfil d'un narrador”, art. cit., p. 28.

temps, dobles per divisió, dobles trobats o per multiplicació. El mil·lenari mite del doble neix com expressió de l'anhel de vida eterna. En el Romanticisme encarna la crisi d'identitat del subjecte, un home alienat des de la Revolució industrial. Per contra, en el segle XX la constitució de la identitat canvia, en considerar la figura del doble com a dissociació o desdoblament necessari de l'individu:

“... nel Novecento i racconti de personalità dissociate, pur esprimendo ancora, suo malgrado, la coscienza divisa dell'epoca, parte auspicando la totalità dell'individuo e si risolve (...) in un elogio del dimidiamento come vero modo d'essere, degli opposti punti di vista, e un'inventiva contro l'ottusa interezza”.<sup>173</sup>

Freud considera el tema del doble com un dels sis mecanismes de producció de l'efecte inquietant en la ficció literària. La representació del doble acostuma a fer-se a través de diversos motius, alguns dels quals són el mirall –la imatge que s'hi reflecteix-, el retrat i l'ombra. Podríem afirmar que Jaume Cabré els utilitza tots tres: dos en el títol de l'obra, i el del retrat de manera indirecta en crear un personatge que és pintor. Com aquest personatge no és material –no té component carnal- sinó fictici, més que d'un doble podem parlar d'un desdoblament, on l'esperit del protagonista es divideix en dues parts d'un jo dual. L'esperit de Joan Calldetenes, la seva consciència, alguns aspectes del seu “jo” reprimat o amagat es projecten en aquest pintor literari. Sigmund Freud atribueix el contingut del doble a la repressió de tot allò que correspon a etapes ja superades de l'evolució psicològica:

“La existencia de semejante instancia susceptible de tratar al resto del yo como si fuera un objeto, o sea la posibilidad de que el hombre sea capaz de autoobservación, permite que la vieja representación del “doble” adquiera un nuevo contenido y que se le atribuya una serie de elementos: en primer lugar, todo aquello que la autocrítica considera perteneciente al superado narcisismo de los tiempos primitivos (...) también todas las posibilidades de nuestra existencia que no han hallado realización y que la imaginación no se resigna a abandonar, todas las aspiraciones del yo que no pudieron cumplirse a causa de adversas circunstancias exteriores, así como todas las decisiones volitivas coartadas que han producido la ilusión del libre albedrío”.<sup>174</sup>

---

<sup>173</sup> ALBERTAZZI, S. (1993). *La letteratura fantastica*. Roma-Bari: Editori Laterza, p. 27.

<sup>174</sup> FREUD, S. (1974), “Lo siniestro”, dins *Obras Completas, VII (1916-1924)*. Madrid: Ed. Biblioteca Nueva, p.2494.

El doble assumeix tota la càrrega psicològica que Joan Calldetenes se sent incapaç de suportar. I quan embogeix i es creu que és el seu propi personatge, a través d'ell, de la seva personalitat problemàtica es rebel·la contra tot allò establert, insulta els seus caps a la feina i intenta violentar la companya de qui està enamorat. És una de les quatre variants del tema del doble assenyalades per Freud, aquella en què la persona "... pierde el dominio sobre su propio yo y coloca el yo ajeno en lugar del propio..."<sup>175</sup>

També podem observar una altra constant en el desenvolupament d'aquest motiu del doble. Com afirma Carme Gregori,

"En la literatura fantàstica, la coexistència entre el jo i el doble es resol habitualment amb una declaració d'hostilitat que aboca a intentar desfer-se de l'altre com a salvaguarda de la pròpia identitat. L'intent, però, serà en va la major part de les vegades..."<sup>176</sup>

Recordem com, en efecte, Joan Calldetenes, pres d'una inquietud propera a la follia, vol eliminar la seva creació que poc a poc va usurpant-li i modificant-li la personalitat:

"... i s'adonava sobtat que aquell home que el carregava amb les seves mesquineses no se'l podia treure tan tranquil·lament. El tenia encastat a la pell i se li acudia que l'única manera de desempallegar-se'n fóra matar-lo. Ominosament. Es posà a riure, dret al balcó (...) Jo matar aquell pobre desgraciat? Au, vinga! Matar-lo fóra suïcidar-me". (*El mirall i l'ombra*, pp. 203-204).

La mateixa necessitat de resoldre l'amenaça del doble, de respondre a la usurpació de la identitat, la podem contemplar al conte "O ell, o jo" del recull *Cròniques de la veritat oculta*, de Pere Calders,<sup>177</sup> tot i que en clau paròdica:

"Va ésser fatal, inevitable; tothom ho comprendrà: ens abraonàrem l'un contra l'altre com dues bèsties ferides. L'abraçada de la lluita va posar tan evident la nostra semblança, que la gent que s'ho mirava no va poder creuar apostes".<sup>178</sup>

---

<sup>175</sup> *Ibid.*, p. 2493.

<sup>176</sup> GREGORI, Carme (2006). *Pere Calders: Tòpics i subversions de la tradició fantàstica*. PAM, p. 136.

<sup>177</sup> Molts contes de Pere Calders tenen el doble com a únic element temàtic. Alguns exemples són: "El mirall de l'ànima" i "Nosaltres dos" (*Invasió subtil i altres contes*), "Miratge" (*De teves a meves*), "L'home i l'ofici" (*Cròniques de la veritat oculta*), "L'herència dels retrats i de les ànimes" i "Pista fantasmal" (*El primer arlequí*), "El miracle de l'ànima" (*Un estrany al jardí*), o "Les relacions entre el bé i el mal" (*Contes diversos*).

<sup>178</sup> CALDERS, Pere (1990). *Cròniques de la veritat oculta*. Barcelona: Edicions 62, p. 156.

Com en el tòpic fixat per la tradició, l'experiència del doble té un desenllaç tràgic o dramàtic: Joan Calldetenes pateix una crisi interior embogidora que es tradueix en la realització d'un seguit d'actes delictius que originen el seu tancament en un centre psiquiàtric.

El tema del doble té multitud de manifestacions dins la tradició literària occidental, i ha estat tractat des de perspectives molt diverses. Entre elles podem esmentar les següents:

Duplicitat exacta. A *L'home de sorra* d'E.T.A. Hoffman els dos protagonistes són la mateixa persona. A *L'home duplicat* de José Saramago el protagonista descobreix que a la seva ciutat hi ha un individu exactament igual que ell, però amb qui no manté cap vincle de sang.

Sincronisme. El mateix personatge en dues èpoques o temps diferents, com a *El Otro* de Borges.

Desdoblament. A *Dr. Jekyll i Mr. Hyde* de Robert Louis Stevenson una poció converteix a qui la pren en una versió maligna d'ell mateix.

Dobles complementaris. Els dos bessons de *La casa Usher* d'Edgar Allan Poe; o bé els dobles antagònics –a *El Doble* de Dostoievski el protagonista crea un doble a qui culpar del seu fracàs.

Reduplicació en el reflex. Apareix l'ésser interior i l'exterior al mateix temps, una possessió que posseeix al personatge, com a *L'Horlà* de Guy de Maupassant.

Creació. El monstre Frankenstein, la criatura del *Doctor Frankenstein* de Mary Shelley, és d'alguna manera un desdoblament del seu creador.

Dins aquesta última variant del tema podríem també considerar el pintor fictici creat pel Joan Calldetenes, una creació literària. Però, a diferència del monstre Frankenstein, el pintor de Calldetenes no té representació física. El podem considerar aleshores un cas de desdoblament immaterial, on el pintor esdevé una versió desagradable del seu creador.

Aquest personatge literari que crea el protagonista de la novel·la és en certa manera el seu reflex, ombra o mirall. Moltes de les situacions que li farà viure l'arribaran a confondre de tal manera que dubtarà qui és ell i qui és el personatge. I en els pocs moments de lucidesa estarà tan desconcertat per aquesta confusió vital que l'angoixa el portarà a l'alienació personal i fins i tot a la bogeria. A *El sentit de la ficció* Jaume Cabré parla del creador artístic com

d'algú que pretén no que allò que fa sembli vida, sinó que ho sigui directament. I això és el que aconsegueix en Calldetenes –fins a la paranoia– amb la seva novel·la: el seu personatge esdevé tan real i potent que el propi Calldetenes s'hi identifica fins al punt de confondre realitat i ficció. Talment com si el personatge fictici hagués usurpat la identitat a Calldetenes, que es comporta i actua com el seu personatge literari.

Però aquest procés d'usurpació es va produint progressivament. El primer contacte amb el seu personatge fictici, un pintor mediocre, deixat, fumador empedreït, és més aviat tímid: el presenta a casa, tot just acabat de llevar-se, i ens revela alguns dels seus pensaments. Però Calldetenes resta satisfet per haver pogut encetar la seva creació:

“... i sentí un corrent de simpatia cap aquella criatura desagradable i misteriosa que se li havia ficat a la seva vida sense demanar permís” (p.77)

Ja d'entrada li atribueix certes similituds amb ell: el seu personatge és creador (pintor) com ell (que ara és escriptor), i treballa (pinta) pel Ribes i germans, cap de Calldetenes:

“... en Ribes i germans s'entusiasmava amb aquelles originalitats de postal de ral que es ven a cabassos; fem-lo content”. (p. 90)

Així mateix, el pintor sent respecte i una mica d'angoixa davant la blancor del quadre sense pintar, de la mateixa manera que Calldetenes resta durant tres nits davant el full en blanc abans de poder començar a escriure la novel·la:

“Mentre baixava l'escala per tal d'anar a comprar el tabac anava rumiant la manera d'atacar tanta immensitat blanca...” (p.80)

El protagonista fa sortir a la narració els seus amics tertulians, en Nolasc i en Porres, i fa participar el pintor fictici en la seva tertúlia:

“... i s'indignava i exposava la seva indignació davant mestre Nolasc o mestre Callús...” (p. 82)

Ambdós comparteixen una pintura: el personatge pinta la natura morta de gust dubtós que Calldetenes tan odia, el conill del calendari que hi ha penjat al seu lloc de treball:

“Estava ja acabant l'esborrany de natura morta: de moment un conill mort centrant el quadre, el coll sobresortint de la taula, els ulls mig oberts amb aquella expressió tan dramàtica i múrria del conill espantat.

Volia fer-lo acompanyar d'un parell de taronges, una ceba i potser – encara dubtava– d'un cartutx o de qualsevol distintiu de caça”. (p. 141)

Comparteixen també el canari, el Beethoven, però amb la diferència que el pintor no se l'estima:

“... els pinzells ja estan gastats i al damunt el corcó del tanoca del Beethoven, tot el dia tiit, tiit, que un dia em foradarà les orelles, i a la barra del pub, dret, sol davant el got tancà el puny i pensava que estava esclafant la boleta groga de vellut suau del Beethoven endimoniat, l'única companyia que tinc i encara serveix per incordiar-me...” (p. 168)

En Ricard, company d'estiu de Viladrau de Calldetenes, es converteix en el germà (també invàlid) del pintor:

“En Ricard, sempre igual d'amable, de la cadira a les crosses, l'invàlid de la família...” (p. 142)

Però també hi ha diferències entre Calldetenes i el seu personatge, diferències que poc a poc s'aniran diluint o fins i tot desapareixent quan Calldetenes comenci a adoptar trets de la personalitat del pintor, i faci que el pintor n'adquireixi dels seus.

“D'ençà que freqüentava el pintor, don Joan s'estava tornant malparlat...” (p. 147)

Per exemple, el pintor no sap res de música:

“... va engegar la ràdio per apagar-ne els refilets i no reconeixia l'obra que estaven donant, potser era Mozart, no ho sabia de cert perquè ell de música no n'entenia ni un bri “. (p. 184)

Però més endavant sembla que fins i tot sap tocar el piano:

“...tocava arravatat (...) interrompé la peça, abandonava el mitja cua (...) tenia ganes de tornar al piano...” (p. 183)

I el pintor, que no entén de música, que no ha estat capaç de reconèixer Mozart, reconeix ara la música del compositor polonès Lutoslawski, ni molt menys tan conegut com Mozart, tot i ser un dels músics preferits de Jaume Cabré (de fet, el personatge Luvowski del seu *Llibre de preludis* és un homenatge a Lutoslawski).

“... oïa un gemec de violoncel, això és Lutoslawski, i remarcava que sí, això mateix, que el so provenia de la ràdio (...) les trompetes

emprenyades que se't fiquen al cervell, és Lutoslawski, i aquest esperó l'incità a seguir treballant". (p. 201)

L'esgotament fa efecte en Calldetenes, que a força d'escriure sense descans s'està fent un nus amb tot plegat: ficció i realitat.

"...havia començat un quadre per a ell tot sol (...) i ja en portava ben bé mig centenar de pàgines (...) És un quadre per a mi tot sol, perquè sóc un pintor, un músic, un escriptor vull dir..." (p. 184)

Cada vegada més, el personatge es va apropiant de la vida de Calldetenes (o el Calldetenes s'està transformant en el seu propi personatge). I això porta a la confusió constant del protagonista, que ja no sap què escriu:

"...ara que només es dedicava a pintar, ai a escriure (...) i pensava que tant se li'n donava tot mentre pogués anar escrivint. No: pintant. Ep! No: vull dir, escrivint". (p. 197)

I més endavant:

"Pintava que estava escrivint que pintava. Amb la ploma entre els dits resseguia la tela. (...) no podia aturar-se perquè l'endemà li vindrien a buscar la novel·la els homes d'en Ribes i germans per penjar-la a un menjador..." (p. 204)

Arriba un moment que Calldetenes sembla adonar-se que alguna cosa no va bé, però no sap com sortir-se'n, està atrapat pel seu personatge. A mesura que avança la novel·la podem observar com aquesta confusió va *in crescendo*:

"Don Joan patia una mena d'insuficiència volutiva d'ençà que escrivia i aquesta insuficiència es manifestava en la incapacitat manifesta de desfer allò que ja estava dat i beneït i escrit..." (p. 176)

"...estava lligat de peus i mans al seu pintor, al seu?, a mi, estic lligat, bé, no ho sé, ja ho repassaré més endavant que m'estic fent un embolic". (p. 202)

"S'empastifà el front de pintura. De pintura? De tinta. De tinta, sí. Veritablement tenia un embull al cap. (...) el que em cal és acabar amb aquest home al més aviat possible, que si no, se'm menjarà" (p. 203)

La situació és insostenible. No sap com desempallegar-se'n, i pensa a matar-lo, però se sent tan emmirallat en ell que pensa:

"Matar-lo seria suïcidar-me". (p. 204)



Coneixem el final de la novel·la, és a dir, el final de Calldetenes, pels fets que relata el seu cap, el senyor Ribes. Explica com el seu empleat ha tornat a la feina fumant com un tren (com el pintor), dient Paulina (nom de la companya del pintor) a la seva companya de feina Marta, i com ha començat a tacar les parets amb pintura, mentre deia: “He aconseguit la pintura absoluta” (p. 204) i altres incoherències com “Jo sóc una novel·la” (p. 210).

En Joan Calldetenes ha travessat uns límits que van més enllà del seu control. El resultat és el seu ingrés en un centre psiquiàtric, des d'on vol aclarir al lector de la seva novel·la algunes qüestions:

“Jo no existeixo: o millor dit, don Joan vull dir, el pintor, no existeix. Només existeixo jo, que en sóc l'autor”. (p. 215)

Però tornem al personatge. En la vida de Joan Calldetenes l'art –musical i literari sobretot– té un paper força important. Viu al carrer del Bruc, on es troba el Conservatori Municipal de Música de Barcelona, prop d'on també va viure Cabré. De l'avi i el pare ha heretat la casa i el piano. Té el seu propi afinador, el senyor Carrera, que ve un cop l'any a posar l'instrument a punt, i amb qui conversa sobre temes literaris, pictòrics o artístics en general. Això, quan no està treballant perquè quan s'hi posa, l'afinador vol silenci absolut. La vessant humorística de Cabré es posa de relleu quan descriu la perplexitat i la desesperació del canari Beethoven davant la insistència d'una mateixa nota del piano, tocada una i altra vegada durant la tasca del senyor Carrera. Descriu l'ocell bellugant-se inquiet, tancant i obrint els ulls nerviós, com si fos capaç d'emetre un judici musical del que està escoltant...

“... i es desfogà amb un refilet desesperat, de concurs, on hi vomitava la tensió acumulada en pocs minuts”. (p.15)

Don Joan té una vida interior tan plena que per ser feliç no necessita res més que els seus llibres i la seva música:

“... amb els seus llibres de sempre (...) els seus discos i la seva gramola, Telefunken, moble inclòs, una meravella, un devesall de música en llauna, i allò, sense el corsec de la tensió de les relacions, quasi era la felicitat”. (p.20)

La seva vida amorosa és inexistent: s'enamora de dones que són personatges literaris de les seves lectures (Emma Bovary, Odette de Crècy, Albertine...) <sup>179</sup> perquè la seva timidesa impedeix que pugui acostar-se a cap dona real. Li agrada la senyora Ventura perquè té una veu harmoniosa, i considera incitant la Marta, companya de feina, perquè calla. Els intents de la mare vídua per casar el seu fill convidant noies de bona família a casa són més aviat un inconvenient per a Calldetenes, perquè el distreuen de la seva afició, la lectura:

“... callat davant la tassa de cafè, esperant que aquella gent marxés per poder tornar a la lectura interrompuda del torbador Baudelaire que havia adquirit d'amagat en un llibreter de vell a preu d'escàndol”. (p. 20)

Les nits dels dissabtes va al Zurich per parlar de literatura amb Nolasc, Callús i Porres, escriptors aficionats. Nolasc ha publicat un llibre, *Poemes sense paraules*,

“...un llibre agosarat on junt al metre clàssic convivia la més punyent novetat estilística; sonets conviuen amb disbarats tipogràfics, segons que deia la solapa que ell mateix havia confegit...” (p. 32)

Sembla que es tracta de sonets avantguardistes, pel trencament de la mètrica i el protagonisme de la tipografia i dels nous recursos distorsionadors dels sistemes convencionals de l'expressió artística. Els avantguardistes cercaven la renovació de les arts, i per aconseguir-ho desplegaven recursos que trenquessin o distorsionessin els sistemes més acceptats d'expressió artística. Jaume Cabré aprofita les converses dels tertulians del Zurich per reflexionar sobre el debat narratiu que tenia lloc a la literatura catalana en l'època de la redacció d'aquesta novel·la, entre els novel·listes tradicionals i els novel·listes transgressors que defensaven la transformació del codi expressiu a través de l'exploració de noves tècniques narratives. L'autor impel·leix el seu personatge protagonista a posicionar-se amb els primers, els tradicionals, quan

---

<sup>179</sup> Es refereix a Emma Bovary, el personatge de *Madame Bovary* de Gustave Flaubert, Albertina Simonet d' *A la recerca del temps perdut* de Marcel Proust, i a Odette de Crècy, també de la novel·la anterior. Marcel Proust incorpora nombroses referències musicals a les seves novel·les. Aquest escriptor va sentir una gran passió per la música. Encara que no tocava cap instrument, havia après per tradició familiar a llegir partitures i a fer-ne comentaris tècnics. En moltes de les seves cartes i al llarg de la seva obra, ens parla dels seus compositors preferits: Rameau, Mozart, Beethoven, Schumann, Wagner, Franck, Debussy, Gounod, Ravel, Fauré, etc. A *La recerca del temps perdut*, atorga un paper preponderant a la música, de la qual n'enalteix el poder emocional. En aquesta novel·la, una frase d'una sonata d'un compositor fictici, Vinteuil, arriba a exercir un paper rellevant en la descripció dels amors de Swann i Odette, els personatges centrals. L'amor de Swann i Odette està associat a aquesta frase de la Sonata de Vinteuil, que es converteix en l'himne de la seva passió.

Calldetenes llegeix un llibre escrit amb aquestes noves tendències que ni entén ni li agraden:

“I per imperatius del deure s’acabava totes les novel·les que havia començat malgrat la perplexitat que moltes li produïen, aquest jovent que es creu tan original, els grecs ja ho han fet tot i aquests galifardeus et vénen a passejar l’ou de Colom amb arrogància; però don Joan llegia perquè així podia despotricar amb més seguretat però a voltes rebentava, és indignant! (...) per a ell tot això eren xominades de mal gust...” (pp. 55-56)

“... i per un moment tancà el llibre i calculà les planes que li faltaven, horrorós, més de la meitat, això és un via-crucis més cruent que l’històric, sector renovat, adventista-stalinista, triscataclàs!, era inevitable, el tic de la lectura, don Joan pensaria una estona en estil pedant-renovador, pedo-renovo-il·luminat...” (p.59)

Per diluir la indignació que li causa la lectura d’aquest llibre, Calldetenes s’asseu al piano i repassa una sonata de Mozart. I el discurs avantguardista s’extrapola al món musical quan Calldetenes es planteja què passaria si toqués la sonata de Mozart a la manera de la novel·la que està llegint:

“...i se li va ocórrer fer virgueries musicals a la manera de la novel·la plom, un altre capítol, els músics d’avui, quina cara! Qualsevol es diu músic amb quatre gargots i dues taques de color mal pensat ja han embrutat la tela, quin rostre!, i ja et diuen que has fet una sonata! Ai uix!, jo no podria tocar malament perquè això no és més que tocar malament, desenganyem-nos...” (p. 59)

En canvi, accepta algunes de les propostes musicals avantguardistes que escolta a través de la ràdio, una mica interessat per aquell llenguatge musical, atonal, que sona diferent:

“...ves per on que de Schumann passen a Schoenberg<sup>180</sup>, vaja, (...) i Schoenberg exigia més atenció (...) i no sabia dir si allò que sentia li agradava però ho seguia amb atenció, em compraré les partitures però

---

<sup>180</sup> Schoenberg, escrit també Schönberg, va ser l’inventor del dodecafonisme, sistema musical que fugia de la tonalitat per donar pas a una música basada en l’atonalisme, on cap nota esdevé més important que les altres. El resultat sonor és sovint dissonant i estrany a l’oïda. Schönberg es va abocar a una investigació radical sobre l’essència de la música per modificar els seus pressupòsits a partir de l’experiència de músics com Richard Wagner. Admirador de les dissonàncies i del cromatisme wagnerians, va fer avançar aquesta admiració cap a una tendència que els postromàntics en general no es van atrevir a realitzar: la atonalitat. A partir de la seva obsessió per les dissonàncies va desenvolupar el mètode dodecafònic, que consistia en la composició a partir de les dotze notes de l’escala cromàtica. Les primeres estrenes de Schönberg van provocar una gran polèmica. La seva música s’apartava del sistema tonal major-menor, i esdevenia atonal. De totes maneres, era conscient que, encara que revolucionària, la seva música no podia tenir pretensions d’eternitat. Schönberg estava acceptant de bell antuvi l’aprofundiment posterior en la seva tècnica dodecafònica i altres respostes a la seva música.

això ha de ser caralladament difícil, i la resta era inversemblant (...) I Schoenberg el reclamava amb una dissonància deliciosa que es mantenia per uns segons". (pp. 67-68)

Això no obstant, adopta una actitud una mica conservadora:

"Schoenberg acabava i donava pas a l'orquestra de Filadèlfia que volia donar Cage i això no li va semblar bé a don Joan perquè opinava que als que ho sentim se'ns ha de dosificar la mercaderia; ara hi hauria anat pintat un clàssic o millor una mica de retrospecció, el renaixement més rudimentari. Però no: John Cage". (p.69)

Així, al mateix temps que la literatura d'avantguarda trencava amb la mètrica dels versos i amb l'estrofa, amb la sintaxi i amb els punts de vista narratius tradicionals buscant la renovació radical en la forma i el contingut, desordenant els paràmetres creatius, també la música es va fer ressò d'aquests canvis. I podríem parlar del Schönberg que apareix a *El mirall i l'ombra* com el compositor que, amb el seu mètode dodecafònic, va revolucionar la música de l'època.<sup>181</sup> Pel que fa a John Cage,<sup>182</sup> l'altre compositor d'avantguarda la música del qual escolta Calldetenes per la ràdio, va ser alumne de Schönberg. Per això a Joan Calldetenes li sembla massa per a la seva oïda escoltar Schönberg i Cage consecutivament.

Aleshores, com és que a *El mirall i l'ombra* es rebutgen les avantguardes literàries i en canvi s'accepten les musicals, representades per Schönberg i per Cage en el text? De fet, no podem considerar Schönberg com el típic avantguardista revolucionari, almenys biogràficament parlant. Era conservador, monàrquic i profundament religiós. Es va formar musicalment com a romàntic tardà. I malgrat les reticències del públic, malgrat el fet revolucionari o rupturista de la seva música, és pot dir que la música de Schönberg és més aviat la vessant clàssica de l'avantguarda, és la base a partir de la qual es

---

<sup>181</sup> Una època marcada per l'acceleració de la revolució industrial i tecnològica, que va establir nous canvis ideològics i en què l'hegemonia musical de la tradició romàntica alemanya s'estava començant a qüestionar.

<sup>182</sup> Les seves primeres composicions es van basar principalment en l'ús del dodecafonisme. Però el seu gran mèrit consisteix a haver creat el piano preparat, un piano tradicional que es transforma en un instrument de percussió en introduir-li diferents objectes entre les cordes. Utilitzà també sons electrònics obtinguts amb oscil·ladors de freqüència, i compongué obres on l'atzar tenia un gran protagonisme. Algunes d'elles provocaren la incomprensió i l'hostilitat del públic, d'altres músics i de part de la crítica. Deixà escrites també una sèrie de reflexions sobre el sentit últim de la música, l'interpret i el públic. Aquest conjunt de reflexions, juntament amb la seva obra compositiva, han esdevingut una de les apostes estètiques més agosarades del segle XX.

desenvoluparan els seus descendents que són la música concreta, serial, electroacústica, etc. Com quelcom establert dins la pròpia avantguarda. El que és innegable és la gran magnitud de la influència de Schönberg en la música del segle XX.

Per tant, tornant a *El mirall i l'ombra*, estem davant una qüestió referida a l'acte de la creació artística, una qüestió que planteja Cabré a través del seu personatge, Calldetenes. L'art pictòric d'avantguarda també és objecte de consideració dins la novel·la, si bé de manera pràcticament anecdòtica. El personatge fictici creat pel protagonista de la narració és un pintor que s'autodefineix com a surrealista (“...jo sóc essencialment surrealista, dictaminava a la tertúlia...” p. 107), i fa un intent de rebel·lió –frustrat– contra els cànons clàssics:

“... la primera i darrera vegada que es va sortir dels cànons establerts per en Ribes i germans per poc no li enclastra el quadre per corbata, ¿tu creus que això pot anar a qualsevol menjador de casa decent, un cavall amb set potes?, eh?, i se'n va haver de tornar amb el quadre sota les cames, vull dir, i havia decidit penjar-lo –l'únic quadre que tenia penjat– presidint l'estudi donat que era d'alguna manera el símbol del seu intent de rebel·lió pictòrica...” (p. 90)

L'autor es podria estar posicionant públicament en el tema de les avantguardes, perquè malgrat que no podem parlar d'una identificació entre l'escriptor i el seu personatge, sí que podem parlar d'un abocament de pensaments o reflexions de Cabré en Calldetenes. Es tracta del rebuig a determinades creacions literàries avantguardistes, però es tracta també de la tolerància i fins i tot de l'interès davant la música avantguardista de Schönberg. Precisament deu anys després de la redacció d'*El mirall i l'ombra*, Jaume Cabré afirmava: “No m'agrada la novel·la experimental de fa deu anys”.<sup>183</sup> És l'escriptor mateix qui aclareix el seu punt de vista:

“En general, tot el que sacseja és positiu. Per tant, les avantguardes com a terratrèmol em semblen bé. El que no m'agrada és aquell autor que amaga una veritable incapacitat (o una falta d'idees o de sentit

---

<sup>183</sup> “Jaume Cabré o el perseguidor de mons”. Suplement del *Diari de Girona*. Dins BROCH, Àlex (1989). “El Llibre de preludis i el cicle de Feixes en l'obra narrativa de Jaume Cabré”, *Revista de Catalunya*, núm. 26, p. 126.

d'artesanía) en una pretesa avantguarda trencadora. I les avantguardes acaben generant tradició pròpia i deixen de convertir-se en avantguardes. El dodecafonisme i el serialisme trencaven motllos però en fonamentaven de nous amb la seva pròpia doctrina. La intensitat del procés de ruptura avantguardista està relacionat amb la necessària curta vida de cada moviment avantguardista, perquè un cop trencats els plats, ja han fet el fet; quan s'imiten a ells mateixos comencen a perdre interès. I retorna l'art que sorgeix de l'entranya, del fons de l'ànima. Per a mi les avantguardes, sotmeses a programes, són més unes creacions intel·lectuals, basades en criteris i posicions prèvies que no artefactes sorgits de la inefable necessitat interior de crear. Això no és ni bo ni dolent; és així. Val a dir que, sense les avantguardes, l'art ara no seria com és".<sup>184</sup>

Observem així que, per a l'autor, les avantguardes han de partir d'una intenció innovadora i creativa alhora, tal com defensa un dels principals pensadors estètics dels Estats Units, George Santayan, que en una època va militar entre els avantguardistes:

“Si el arte se convierte en una breve interrupción de la práctica racional, no ha de extrañarnos que el artista sea un mendigo o, como mucho, un niño prodigio. Las alas del genio únicamente le sirven para sus escapadas, y le permiten sortear el peligroso filo de la locura y de los abismos místicos. No obstante, un obrero así no merece el nombre de artista o maestro, pues ha revolucionado las convenciones sólo para destrozalas, no para crear otras nuevas más armónicas con la naturaleza”.<sup>185</sup>

De fet, Jaume Cabré utilitzarà el concepte de música atonal en contes escrits posteriorment: la partitura atonal que crea un fill de Bach a “El somni de Gottfried Heinrich” es convertirà en motiu recurrent que apareixerà en altres contes del recull *Viatge d'hivern* (“Opus pòstum”, “Finis Coronat Opus”, “El rastre” i “Winterreise”).

Tornem a les aficions i els costums de Calldetenes. Podríem afirmar que la seva gran obsessió, junt amb la literatura, és la música. Començant pel nom del seu canari, Beethoven, segurament en homenatge al compositor. Ludwig van Beethoven va néixer l'any 1770, i en la novel·la es fa referència a la celebració del seu bicentenari, perquè precisament en la dècada dels setanta es va redactar *El mirall i l'ombra*. És per això que el protagonista de la novel·la

---

<sup>184</sup> Correspondència electrònica amb Jaume Cabré, 2 de febrer de 2010.

<sup>185</sup> SANTAYAN, George (2008). *La razón en el arte y otros escritos de estética*. Madrid: Ed. Verbum, p. 144.

pot escoltar a la ràdio algunes de les nombroses composicions musicals de Beethoven, amb motiu de l'efemèride:<sup>186</sup>

“I es veu que a la ràdio també se sumaven a la mena d'homenatge que mitja humanitat –l'altra mitja no està per brocs– dedicava a un músic sord i mort i tot eren sonates per a piano –d'aquesta encara me'n sortiria, però que bé que ho fa aquest bèstia!– concerts rodons i definitius, llamps i trons i calamarsa. I don Joan navegava. Certament Beethoven, l'altre,<sup>187</sup> feia de bon navegar”. (p. 135)

La música té el poder d'evocar-li records i sensacions, així com de provocar sentiments:

“... per un moment tingué la desagradable sensació que els de la ràdio li escorcollaven l'ànima i se sentí despullat”. (p. 44)

Però també dedica el seu temps a la interpretació al piano, i amb això i la lectura literària ja en té prou per ser feliç. Veiem-ho en els següents exemples:

“... i es disposà a atacar el piano recomposat amb el Debussy més senzill que coneixia”. (p. 25)

“Don Joan s'alçava de la butaca, encetava una cosa ben senzilla i sorollosa al piano, simplement per esbravar-se, com ara un Chopin (...) Amb deu minuts n'hi havia prou per sentir-se nou, escriure *La catarsi del piano*, assaig, per Joan Calldetenes...” (p. 147)

“... i abans de tornar-se a entotsolar feia una repassadeta alegre a les tecles, sóc l'home més feliç del món”. (p. 148)

Els coneixements musicals de Calldetenes –i per tant, els de Jaume Cabré– són vastos i inqüestionables. Per això es pot permetre de posar sobrenoms que defineixen la personalitat d'alguns dels compositors i intèrprets que anomena. Com quan es pregunta:

“ Schumann el foll era feliç?”(p. 64)

Intentem explicar el significat d'aquest sobrenom que inventa Calldetenes. Schumann va patir crisis, depressions, des de la seva joventut, però es van accentuar durant l'edat adulta i fins a la seva mort. Arribava fins i tot a escoltar

---

<sup>186</sup> A tall d'exemple, llegim els titulars d'un dels diaris que va fer ressò d'aquesta celebració: “*Segundo centenario de Beethoven. Hoy, cuando se cumplen doscientos años de su nacimiento, rinde el mundo homenaje al artista más representativo en la historia de la música. ABC ofrece en este número muy amplio y variado recuerdo del hombre y su obra*”. *Diari ABC*, 16 de desembre de 1970. Dins <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1970/12/16/001.html> [consultat: 05-08-2012].

<sup>187</sup> Quan diu *Beethoven, l'altre* es refereix al compositor Ludwig van Beethoven, per diferenciar-lo del canari de Calldetenes, que porta el mateix nom.

veus i a experimentar al·lucinacions. Aquest declivi psíquic, alguns historiadors el van relacionar amb el desastrós tractament a base de mercuri que prenia per alleujar la sífilis que patia.<sup>188</sup> Però Schumann ja havia mostrat un desequilibri mental abans d'estar malalt, i la teoria més acceptada avui dia és que patia una malaltia maniacodepressiva. En els períodes de lucidesa componia de manera admirable. Angoixat per l'epidèmia de còlera que hi havia a la ciutat, es va llançar al riu per suïcidar-se. El van rescatar a temps, però la seva ment ja s'havia perdut per sempre. Els seus últims dies els va passar a un sanatori privat a Eendenich, Alemanya.

Un altre exemple de sobrenom el trobem quan, a mitja tarda, Calldetenes s'adona que és dissabte i que, per tant, cal que vagi al Zurich, a la tertúlia, justament

“...després d'haver desfogat els dits amb Katxaturian l'alegre...” (p. 78)

Alegre, en efecte, perquè la producció d'aquest músic soviètic d'origen armeni es caracteritza per un inconfusible ímpetu rítmic, i per una orquestració plena de color, melodiosa, sensual i lírica.<sup>189</sup>

Els intèrprets tampoc no es lliuren dels sobrenoms, com és el cas del pianista Maurizio Pollini:

“... s'aplicà a seguir el darrer temps que li ofería Mauricio el rigorós i s'imaginà ell al mitja cua imitant tant de savoir-faire damunt les tecles”.  
(p. 137)

Els qui coneixen Maurizio Pollini el defineixen com un pianista concret, estudiós, analític, detallista, d'emocions controlades i de poderosa concentració. És tan caut i rigorós que quan pot estudia els manuscrits i les fonts originals, ja que considera que les edicions actuals no sempre són fiables. Així que el nom el retrata.

Cabré també demostra ser un excel·lent coneixedor de compositors de diverses èpoques i d'intèrprets actuals. Durant la novel·la, observem un

---

<sup>188</sup> En aquella època el tractament amb mercuri en aquesta malaltia era habitual; també Schubert en va rebre pel mateix motiu.

<sup>189</sup> Aram katxaturian ha compost nombroses danses, marxes, fanfàrries, bandes sonores, i és autor de l'himne nacional de l'Armènia soviètica. Però la seva fama es deu sobretot als seus ballets, com *Gayaneh* (1942), on s'inclou la cèlebre *Dansa del sabre*.



Calldetenes que escolta i/o interpreta compositors tan dispars com Beethoven, Debussy, Mozart, Corelli, Rakhmaninov, Schumann, Schönberg, John Cage, Bartok, Guinjoan, Katxaturian, Coroliano, Haydn, Chopin i Purcell; i anomena els intèrprets Karl Richter –director d’orquestra, organista i clavicembalista alemany–, Joan Sutherland –soprano australiana–, Alfred Brendel –pianista austríac– i el ja esmentat Maurizio Pollini –pianista italià.

També apareixen referències al món de les partitures, de les editorials musicals:

“... per si trobava l’endimoniada partitura dels prèludes de Debussy, book one, de Swarsenski...” (p. 71)

l demostra venir d’una persona avesada a la música, i que per tant coneix el repertori musical occidental bàsic, el següent comentari de Calldetenes:

“... en commemoraven la mort –Beethoven morí en primavera– i per això radiaven la cinquena, llàstima, massa sabuda...” (p. 44)

### **El procés de creació artística**

Però per què Joan Calldetenes ha decidit escriure una novel·la? Arriba un moment en què el personatge reflexiona sobre la pròpia existència, i s’adona que la seva actitud davant la vida és passiva, que simplement frueix amb les creacions dels altres, siguin músics o escriptors. Però que ell mai no ha estat capaç de crear res:

“ Passo hores llegint i no sóc cap crític, escolto música i no sóc cap crític, no sóc escriptor, no sóc músic, què sóc? Per uns moments restà anonadat davant aquella pregunta desagradable i inesperada”. (p. 37)

l és aleshores quan decideix realitzar el seu primer acte de creació artística: la redacció d’una novel·la. l també en aquest moment de creació literària l’acompanya la música:

“... i agafà un grapat de folis, se’ls posà al davant, quin goig quan la taula està ordenada, vés que bé, sonata per a violí i piano de Beethoven, l’altre, millor auguri per començar no el puc demanar. Obrí la ploma, la ment en blanc, restà immòbil una estona i a la fi escriví d’esma: *El mirall i l’ombra*, a dalt de tot d’un foli, i en acabat despertà, ves, ja tenim el títol,

ara falta la novel·la. I somriuré perquè ja tenia la meitat de la feina feta”. (p. 73)

Però els començaments són difícils, no sap com iniciar el relat, què escriure-hi. I, finalment, sempre amb la companyia de la música de fons, en comença la redacció:

“... a la tercera nit, a quarts de dotze, amb un quartet per a piano i corda de Schumann com a companyia, començà a esgarrapar paper sense pensar-s’hi més”. (p. 73)

L’acte de creació de Joan Calldetenes s’inicia realment quan és capaç de prendre decisions sobre els pensaments i sentiments que atorgarà al seu personatge, sobre les seves accions, sobre les seves paraules i la manera d’expressar-se.

“...mentre es capbussava en un mar d’interrogants sentia una escalforeta deliciosa perquè a còpia d’hores se li anaven resolent tot sols.  
Potser que això sigui la felicitat”. (p. 83)

És aleshores quan Calldetenes perd l’angúnia interna i la desorientació inicial que li impedia avançar en el procés creatiu. Va adquirint confiança en ell mateix i en el seu personatge, però fins al punt que aquest esdevé tan real, tan versemblant, que acaba anul·lant el seu propi creador. Calldetenes ja no és capaç de distingir els límits entre realitat i ficció.

Però la frase que millor reflecteix l’acte de creació literària que ha realitzat en escriure la novel·la és la següent:

“Això que he batejat *El mirall i l’ombra* –encara no sé per què– aquest drama imprecís que és i no és i que m’aboca al record i m’hi tanca, no és la meua vida però sí que és l’estat que he trobat dintre meu”. (p. 215)

En aquesta frase, Calldetenes ha fet seu el pensament del pintor Caspar David Friedrich (1774-1840) segons el qual el pintor no ha de pintar només el que veu fora, sinó també el que veu dins d’ell mateix. Que si no és capaç de veure res en ell, que deixi de pintar el que veu al seu davant.

"Die Aufgabe der Maler von Landschaften ist nicht eine getreue Darstellung der Luft, Wasser, Felsen und Bäume, aber ist seine Seele und Gefühle, die reflektiert werden müssen."<sup>190</sup>

Podem aplicar el mateix a la creació literària i a la composició musical. Perquè tots tres actes –el pictòric, el literari i el musical– donen com a resultat una obra d'art. Escriptors, compositors, pintors... tots parteixen d'un impuls artístic, d'un desig creatiu. De la mateixa manera que el pintor transforma en bellesa i sentiment allò que és obvi o que té dins seu, de la mateixa manera que el compositor mobilitza emocions i el seu interior en el procés compositiu, l'escriptor que amb voluntat d'estil crea un món de personatges i d'accions des d'un bocí íntim i personal de la seva ànima està creant una obra artística. I si el text literari, la composició musical o el quadre penetren en el lector, en l'oient, en el visitant de pinacoteques sense deixar-los indiferents, és que són obres d'art.

Jaume Cabré explica, parlant del creador literari:

"Sap que l'art, d'alguna manera, és un <com si fos> que s'emmiralla en allò que <és>: la persona. I el resultat final que pretén el creador, com he sentit dir a Ramon Pla i Arxé, no és que allò que fa sembli vida, sinó que ho sigui directament".<sup>191</sup>

I referint-se a ell mateix:

"...durant l'època d'elaboració d'una novel·la, més que redactar-la, l'estic vivint".<sup>192</sup>

No puc deixar d'estar d'acord amb aquells qui han vist en *El mirall i l'ombra* una reflexió sobre el procés creatiu, una novel·la on Cabré, potser sense voler-ho, ens desvetlla part de la seva filosofia pel que fa a l'elaboració de l'obra artística que és el text literari. I també hi podem trobar altres trets de la seva escriptura, d'ell mateix, i dels seus gustos i les seves aficions. Per exemple, en un detall poc significant: Cabré bateja els seus personatges cap al final de la redacció de les seves novel·les, i a *El mirall i l'ombra* fa que Joan Calldetenes deixi el nom del seu personatge principal per més endavant. De fet, ni tan sols li posa nom.

---

<sup>190</sup> "La tasca del pintor de paisatges no és la fidel representació de l'aire, l'aigua, les pedres i els arbres, sinó que és la seva ànima i els seus sentiments el que ha de reflectir". "Caspar David Friedrich", dins [www.slideshare.net/pimares/caspar-david-friedrich-3792842](http://www.slideshare.net/pimares/caspar-david-friedrich-3792842) [consultat: 19-12-2011].

<sup>191</sup> CABRÉ, Jaume. *El sentit de la ficció. Itinerari privat*, p. 49.

<sup>192</sup> *Ibid.*, p. 85

L'anomena Joan –com ell– quan la confusió d'identitat entre creador i personatge fictici ja és un fet. I així, referint-se a la seva criatura literària, en Calldetenes es planteja:

“Caldrà batejar-la. Noms? Repassà fragments del santoral però no es decidí; de moment el deixem innominat, ja em vagarà de concretar-ho”.  
(p. 83)

Però hi ha altres punts de coincidència importants entre Cabré i Calldetenes, com l'afició de l'escriptor per la lectura, la música, i naturalment l'escriptura, aficions que trasllada al seu personatge en forma d'obsessions:

“Sóc un home tímid, introvertit, visc sol amb companyia aigualida, la Paquita i el Ludwig van, la gent de la feina (...) Obsessions: llegir, música i ara escriure”. (p. 155)

També cal parlar de l'interès de Jaume Cabré pels ocells. A *Matadepera*, explica Marta Nadal,<sup>193</sup> residència de l'autor, hi havia arribat a tenir una desena de gàbies amb ocells diversos: mandarins negres i blancs, canaris grocs i taronges, cadeneres, verdums... Precisament amb el vol d'un verdum sobre la llosa de l'Oriol Fontelles, l'autor crea una imatge amarada de poesia a la novel·la *Les veus del Pamano*. Cabré també té un conte infantil on el protagonista és un altre ocell, el *Blauet*. I, a la novel·la que estem comentant, apareix un canari, Ludwig van Beethoven.

Cabré comparteix amb Calldetenes alguna lectura primerenca. El personatge parla de “Salgari, aliment espiritual d'infantesa solitària...” (p. 178), una de les lectures juvenils de l'autor.

Però la gran passió de Jaume Cabré és, sense cap mena de dubte, la música. I el relat és ple d'al·lusions i de reflexions musicals, a través de l'obsessió que té el protagonista per la música. D'una banda, apareix sempre que en Calldetenes seu a la butaca de pensar mentre escolta les composicions musicals que emeten per la ràdio. I forneix judicis sobre els compositors i els intèrprets. En serien alguns exemples:

“... i el concerto grosso acabava i a la ràdio se succeïa el silenci i don Joan obrí els ulls de pam quan sentí l'anunci de la peça següent, la serenata nocturna de Mozart, precisament hi estava pensant, de Corelli a Mozart, dos

---

<sup>193</sup> NADAL, Marta. “Jaume Cabré”, art. cit, p. 14.

records que, no sabia per què, anaven units en aquelles dues peces agradables...” (p. 44)

“... i una sonata monòtona i dolça de Guinjoan el va distreure del seu somni tendre...” (p. 73)

“Emetien canela fina: La Saint Martin on the Fields des del Royal Festival Hall. Don Joan parà d’escriure, deixà la ploma damunt el paper i atenia al programa: centenari de Beethoven, l’altre. Liàstima, la Saint Martin eixint-se dels barrocs no era la Saint Martin. Però el programa, Coroliano, obertura, concert número u per a piano i amb Alfred Brendel, psè, i després la tercera; emissió en directe, els anglesos fan les coses ben fetes. S’imaginava a Londres, London, Laron, al Royal, alternant amb europeus cultes i el melic se li arronsava”. (p. 119)

“... i Brendel, Alfred, l’estava ajudant a trobar-se bé a la butaca de pensar, estan perfectament coordinats, no em puc queixar, i el final del concert va ser tan matemàtic i precís, tan tallat ran de nota que don Joan va fer el moviment d’alçar-se com si de la butaca de pensar estant calgués aplaudir els músics de Londres. No es va estar de dir molt bé, xiquets, has guanyat, Brendel. Anunciaven el descans, don Joan tornava a navegar amb una cortina de guitarra que matava els minuts de descans”. (p. 123)

“ Don Joan havia deixat d’escriure però no s’alçava perquè volia acabar d’escoltar allò, fastuosa Joan Sutherland, si el món tingués la teva veu com canviarien les coses!” (p. 149)

D’altra banda, Cabré –a través de Calldetenes– fa una reflexió sobre la necessitat d’un silenci respectuós per substituir els aplaudiments habituals que acompanyen l’intèrpret després de la seva actuació. A *El sentit de la ficció* exposa:

“De la mateixa manera que opino que després de cada lectura cal una estona de silenci, de consciència, també penso que els aplaudiments entusiastes que l’auditori dedica a l’intèrpret i a la música que ens acaba d’oferir, són un pur acte de covardia. Amb aquests aplaudiments, l’oient trasbalsat conjura les emocions i les veritats adquirides durant l’actuació. Les conjura i se les espolsa del damunt, per incòmodes, a cops d’aplaudiments. Més alleujat, despresa la brillantor dels ulls, llavors l’auditor pot mirar els seus col·legues de filera i pot intercanviar frases poc perilloses sobre la magnífica interpretació que acaben de sentir. I si convé, hi pot afegir alguna dosi de tecnicisme que en faci el comentari més vistós. Sempre he pensat que el veritable homenatge que es pot fer al compositor, a la seva música i al seu intèrpret, és el silenci respectuós”.<sup>194</sup>

---

<sup>194</sup> CABRÉ, Jaume. *El sentit de la ficció. Itinerari privat*, p.30.

També Calldetenes critica el ritual dels concerts (el director emocionat que es doblega fins a la cintura, assenyala l'orquestra, els mestres saluden, el públic dempeus, el director portant la mà al cor), que el públic ho aplaudeixi tot, que hi hagi pocs crítics valents. Per això ell no va gaire a concerts, prefereix escoltar-los per la ràdio:

“... i no acabava d'acceptar aquesta distinció entre les arts, la música, la seva estimada, sempre en mans de pingüins de cua llarga i coll congestionat (...) aplaudiments a priori malgrat la sospita d'un rave, aplaudiments al final (...) i si anava malament, aplaudiments freds, però aplaudiments al capdavant i tothom content...” (p. 85)

I com en totes les novel·les de Cabré, la música és present sobretot a les frases, en la sonoritat dels mots:

“...els vidres de la tribuna tremolen de fred i se sent trepidar lleument el trespol...” (p. 41)

“... flaire del tabac barrejada amb l'olor de salvatgina i userda, de grèvol moll i molsa gerda...” (p. 50)

A propòsit d'aquesta virtut del llenguatge el teòric i pensador estètic nord-americà George Santayan explica:

“La eufonía y las leyes fonéticas son principios que gobiernan el lenguaje sin remitir a su significado. En ellas el lenguaje todavía es una especie de música. La literatura se mueve entre los extremos de la música y la denotación”.<sup>195</sup>

Però també trobem la música en les referències explícites que acompanyen el dia a dia tant de Calldetenes com del seu pintor, algunes de les quals exposem a continuació:

“...amb el silenci que només trencaven a fora el cant insistent de la cigala i a dins la seva respiració que pareixia un bleix desafinat”. (p. 68)

“... ja dormia amb una respiració compassada que algun observador eixerit hauria classificat com d'accent en quarta”. (p. 101)

“Solia baixar l'escala cantant la mateixa tonadeta i imprimint un ritme cadenciós a la davallada”. (p. 103)

---

<sup>195</sup> SANTAYAN, George (2008). *La razón en el arte y otros escritos de estética*. Madrid: Verbum, p. 49.

“... cantussava la internacional i la barrejava amb un fox-trot après en èpoques dolces i li semblava d’allò més avinent; el pintor en seguia el ritme...” (p. 130)

“Es féu la pregunta amb melodies diverses, en tons variats...” (p. 157)

“... i desconnectà l’aparell de ràdio que feia un solo de no-emissió...” (p. 170)

Cabré és un amant de la música clàssica i, en alguna ocasió, ha manifestat que el cansen, per monòtones, la majoria de les manifestacions del pop i del rock.<sup>196</sup> A la novel·la apareix aquest mateix rebuig a través dels pensaments del pintor:

“... i oblidar aquella música horrorosa de fifty and blues xim pom, tot sona igual, aquest jovent que només sap fer l’enze...” (p. 81)

“... el jove (...) anava cap a la màquina de discos i sense pensar-s’hi escollia de ben segur que serà un xim, plam, plas and xim, però es va errar de mig a mig perquè es tractava del gloriós Escobar i mentre esperava la salsitxa va haver d’aguantar els gemecs a què hom tenia dret per un duro...” (p. 104)

“Vet aquí que no es decidia i decidí decidir-se i entrà a un pub, pab, llumetes fosques, música de fons, Haydn? Carpentier? Purcell? No, pink floid<sup>197</sup> ...” (p. 168)

Malgrat els diversos punts de contacte que trobem a la novel·la entre autor i personatge, seria excessiu afirmar que Cabré ha volgut vehicular a partir del seu protagonista les seves aficions i la seva ideologia. Però sí que podem dir que algunes de les seves preocupacions, dels seus gustos i dels seus posicionaments es reflecteixen en la novel·la. A la resta de la seva narrativa, però, trobem la recreació d’una realitat exterior a través de personatges i de situacions molt allunyats de l’entorn immediat de l’autor. Per la qual cosa no podem afirmar que l’obra de Cabré es caracteritzi per ser una mirada interior a la seva experiència autobiogràfica: Cabré construeix mons literaris plenament autosuficients.

---

<sup>196</sup> PUJADÓ, Miquel. Op. cit., p. 18.

<sup>197</sup> En aquesta última citació, notem que el nom del grup britànic de rock Pink Floyd està escrit en minúscula, com menysvalorant-lo al costat dels noms dels grans compositors de la música clàssica.

#### 5.2.4. FRA JUNOY O L'AGONIA DELS SONS

##### La penitència del silenci

“Escolta enfebrit el plany embogidor de la cigala i dóna gràcies al cel quan bufa el llevant perquè fa tremolar les fulles esquifides dels quatre arbres de l’hort i allò és una petita melodia seca que el conhorta. I si és el llamp i el tro, fra Junoy surt a l’hort on es perd pel camí de darrere el monestir a entomar la pluja càlida i a deixar-se penetrar per aquells sons sants”. (*Fra Junoy o l’agonia dels sons*, pp. 34-35)





Amb *Fra Junoy o l'agonia dels sons* ens trobem davant una de les tres novel·les –les altres dues són *La teranyina* i la novel·la curta *Luvowski o la desraó*– que formen l'anomenat cicle de Feixes de Jaume Cabré. Totes tres comparteixen ubicació espacial –la ciutat de Feixes i voltants–, època històrica –principis del segle XX– i alguns personatges vinculats a la família Rigau, especialment l'Adela Turmeda, que en cadascuna de les tres narracions apareix amb major o menor protagonisme.

Si en el cicle de Feixes, seguint la cronologia dels fets, *La teranyina* ocupa el primer lloc, *Fra Junoy o l'agonia dels sons*, el segon i *Luvowski o la desraó*, el darrer, la redacció de les novel·les no segueix el mateix ordre. La nena Adela de *La teranyina* –la després sor Clara de *Fra Junoy...*– ja comença a prendre forma al brevíssim i molt anterior conte “Balneari”<sup>198</sup> de *Toquen a morts*, recull escrit entre 1974 i 1976. Aquest conte és la llavor del que serà la tercera novel·la del cicle, *Luvowski o la desraó*, redactada entre 1977 i 1983, inclosa a *Llibre de preludis*, on Adela Turmeda es recupera de la seva etapa conventual com a exnovícia en un balneari. Mentre Jaume Cabré escrivia *Fra Junoy o l'agonia dels sons* (1979-1983), va fer un parèntesi de dos anys per crear *La teranyina* (1980-1981, 1983). L'escriptor explica que va ser el desig de desenvolupar un personatge que apareixia de manera secundària a *Fra Junoy o l'agonia dels sons*, el senyor Rigau, allò que el va portar a l'elaboració d'aquesta novel·la:

“Una frase de *Fra Junoy*, on apareixia un personatge que després va esdevenir el Senyor Rigau de *La teranyina*, em va cridar l'atenció. Llavors, vaig seguir aquell personatge, vaig veure què feia i on anava, vaig conèixer casa seva i la seva família. Vaig passar-me dos anys dins d'aquest parèntesi i, en tancar-lo, vaig tornar a *Fra Junoy*”.<sup>199</sup>

En els inicis de la redacció de *Fra Junoy o l'agonia dels sons*, Jaume Cabré havia creat un personatge protagonista de ruda aparença però d'esperit inquiet. L'escriptor hi mantenia però una certa distància que no sabia com reduir. I va aconseguir apropar-s'hi donant-li una passió que ell mateix posseïa: la passió per la música. Va haver de començar la novel·la de nou per presentar la realitat del món amb la visió d'un músic, per tal de donar-li una dimensió més musical. I

---

<sup>198</sup> Podem llegir la transcripció d'aquest conte a la pàgina 38 d'aquesta tesi.

<sup>199</sup> PUJADÓ, Miquel. Op. cit., p. 15.

aquesta decisió arrossegaria les altres obres que estava redactant en aquell moment. Així, per exemple, a partir d'aquest nou punt de vista més musical, a *Luvowski o la desraó* un dels personatges principals seria un compositor, Claude Debussy.

“... si a *Luvowski o la desraó* hi apareix Debussy com a personatge, i l'ambient del relat gira entorn dels *Nocturns* de Debussy, això és a causa de *Fra Junoy*: en la primera versió que n'havia fet, ni apareixia Debussy ni hi havia cap referència musical. Fou després de *Fra Junoy* que el vaig reescriure tot donant-li aquesta dimensió musical”.<sup>200</sup>

De fet, en les obres de Cabré sempre plana la música –i l'art en general– i les seves relacions amb l'ésser humà. Però a *Fra Junoy o l'agonia dels sons* el protagonisme de la música és especial, força important per primera vegada. Com l'autor mateix reconeix:

“... el moment en què entra la música com un element dramàtic plenament incorporat a la meua obra és quan em trobava en el procés d'elaboració de *Fra Junoy o l'agonia dels sons*.”<sup>201</sup>

Veiem breument quin és l'argument de l'obra. Fra Junoy és un home bo, honest, comprensiu, senzill i tolerant; la seva gran riquesa interior és la música, un delictes als ulls de la jerarquia eclesiàstica, que no permet cap tipus de delictes si no és envers Déu. Per aquest motiu és enviat en qualitat de confessor al monestir de La Ràpita, un convent de monges de clausura on la música està totalment prohibida. Allí haurà d'expiar la seva culpa: la seva penitència serà el silenci. L'actitud de fra Junoy i la seva llibertat de criteri en oposar-se a la rigidesa de les normes del monestir i a la intransigència de la mare superiora suposen un element desestabilitzador per a l'ordre conventual i per a la cúria eclesiàstica del bisbat. Per això fra Junoy és acusat de corrupció i fins i tot d'heretgia, i és jutjat. Malgrat tot, fra Junoy viu allunyat del poder i dels seus interessos, absent del judici que el condemna i absorbit en la música que el salva. Perquè la música que porta dins l'ajuda a superar el dolor davant tal injustícia, és el seu consol, és la seva companyia espiritual, i ningú no la hi pot prendre. I quan pren consciència d'aquest fet se sent lliure.

---

<sup>200</sup> *Ibíd.*

<sup>201</sup> *Ibíd.*, p. 14.

I així, per la inquietud i la sensibilitat artístiques que li atorga Cabré, fra Junoy esdevé una persona capaç de descobrir i d'estimar la música de l'univers i dels homes. I aquest do el fa únic:

“El seu entusiasme per Palestrina –que disposava els sons–, el goig d'escoltar el xerric del pebrot quan s'escaliva, l'acolliment dels gemecs dels desorientats al confessorari... Tot plegat era una barreja que no tothom podia assimilar.” (p.39)

És precisament aquesta riquesa la que pretenen arrabassar-li. El seu superior –el pare Modest– considera que fra Junoy, organista de l'església, dedica massa hores a la música, i que aquesta ocupació omple de gaudi la seva vida i l'acosta al plaer terrenal, la qual cosa el fa ser un frare incomplet. Perquè la música no el distregui de Déu, perquè visqui la pobresa que ha de mostrar tot religiós, el pare Modest decideix enviar fra Junoy al monestir de clausura per ser el confessor de les monges:

“Vaig decidir trametre al monestir més pobre del vostre bisbat el frare més ric del meu convent, monsenyor.” (pp. 28, 29)

No ens ha d'estranyar aquesta actitud de reserva i desconfiança del pare Modest –i de l'Església a través d' ell– envers les manifestacions musicals dins el culte religiós. Sant Agustí i Sant Tomàs d'Aquino, filòsofs catòlics de l'Edat Mitjana, compartiren l'ambivalència tradicional de l'Església envers l'Art. En desconfiaven pels seus poders sensuals que podien crear addicció, per l'èmfasi que feien de la bellesa terrenal i perquè l'associaven a la cultura pagana. Però els atreia al mateix temps la seva capacitat de representar la bellesa eterna i la seva excel·lència intrínseca. Sant Agustí, figura cabdal en la filosofia de la música, i el primer en elaborar una teoria de la percepció musical, es preguntava –a propòsit de l'art musical– si era lícit o no gaudir de la bellesa sensible. Segons ell la bellesa inferior era un reflex de la bellesa de Déu, i cal remuntar a aquesta última, tot i que no rebutja el plaer sensible de la bellesa inferior. Però si l'home es deixa emportar per la bellesa sensible, es condemnarà:

“... la belleza y los números en los que ésta se plasma dentro de la música pueden ser, pues, tanto instrumento de condenación como

instrumento de elevación y ascesis; dependerá de la actitud que el alma tome en relación con aquellos”.<sup>202</sup>

Durant molts anys la música de les celebracions litúrgiques tenia com a única raó de ser la de lloar Déu d'una manera més completa, mística, bella, acabada i perfecta que el simple fet de resar parlant. Observem per exemple com, per a la comunitat de La Ràpita, el cant té un paper secundari:

“... mare Irene estic contenta de poder resar bo i cantant; que no, filla, pensí que si de cas està cantant mentre resa, perquè el cant per a nosaltres és inferior a l'oració perquè som pobres; i el cant mai no és una finalitat en ell mateix.” (p.70)

Però durant el Renaixement es va començar a valorar l'art per l'art, sense necessitat de tenir una funció concreta. En canvi, en l'àmbit cristià calia entendre l'audició de la música de manera purament espiritual, i no en termes estètics o emocionals. Existia el perill que en lloc d'utilitzar-se per promoure el culte a Déu i donar més esplendor a la cerimònia, servís per distreure el fidel interferint en la seva devoció. Les exhibicions virtuoses de fra Junoy a l'orgue li surten de l'ànima, i amb elles enalteix Déu, però els seus superiors consideren que distreuen l'oient i que allunyen el frare del sacrifici i de l'oració. Per tant decideixen prohibir a fra Junoy que segueixi tocant l'orgue. I en enviar-lo a un monestir de monges de clausura el condemnen no només a l'absència de música, sinó al cruel càstig del silenci constant. Per a un home que viu a través dels sentits, aquesta negació sensorial és una condemna, és la mort en vida, i fra Junoy cerca qualsevol estímul auditiu, per petit que sigui, en la mare natura:

“Escolta enfebrit el plany embogidor de la cigala i dóna gràcies al cel quan bufa el llevat perquè fa tremolar les fulles esquifides dels quatre arbres de l'hort i allò és una petita melodia seca que el conhorta. I si és el llamp i el tro, fra Junoy surt a l'hort on es perd pel camí de darrere el monestir a entomar la pluja càlida i a deixar-se penetrar per aquells sons sants.” (pp. 34-35)

Comparem aquesta descripció amb la percepció eixorca, estèril, desqualificant, mancada de música i de sensibilitat que mostra l' Abadessa Dorotea –antítesi de fra Junoy– sobre la mateixa imatge:

---

<sup>202</sup> GUTIÉRREZ, Luisa y GUTIÉRREZ, Nieves. "Un acercamiento a la música en el ocaso de la Antigüedad, Agustín de Hipona", dins [www.homines.com](http://www.homines.com). [consultat: 14-04-2011]

“Tot just se senten aquells insectes impertinents que fan més aspre el paisatge (...) Bufa un vent amenaçador que quan s’escola pels forats de l’edifici produeix gemecs no gens agradables. Hi ha un silenci humà exemplar, que contrasta amb el desbordament de les forces de la naturalesa”. (p. 93)

I silenci absolut és el que fra Junoy troba a La Ràpita. Començant pel paisatge que l’envolta i per la seva ubicació, darrere un turó esquerp ple de pedrots i amb una minsa vegetació, on s’arriba després d’haver recorregut “molts revolts de silenci gris” (p. 33). Un paisatge mort on no hi ha ni ocells, i on l’únic so audible és la petita campaneta que convoca la congregació. L’interior també és escandalosament auster; la monotonia de les parets enguixades, buides d’ornaments i d’imatges, només és interrompuda pel rés monòdic, pla i desafinat de les monges que ni tant sols l’acústica natural de l’indret –“parets sense eco” (p.128)– no pot fer ressonar. Un escenari depriment i obsessiu que fra Junoy arribarà a odiar i a considerar la seva pròpia presó. Jaume Cabré utilitza aquest silenci no només per crear l’atmosfera característica i pròpia dels convents de clausura, indrets de pau i tranquil·litat. Amb el silenci –omnipresent en la novel·la– transmet pors, sentiments, soledat, paraules... Perquè, com explica l’escriptor i pensador anglès Aldous Huxley,

"After silence, that comes closest to expressing the inexpressible is music".<sup>203</sup>

El silenci és font d’expressió: dona èmfasi a un pensament que roman flotant, genera tensió, pot ser aclaparador, reflexiu, prudent, captar l’atenció amb una intenció prefixada, crear expectatives, o interrompre. El silenci es converteix en una pausa carregada d’intenció. Cabré li atorga un valor dramàtic quan li fa generar un moment d’incertesa o de tensió:

“...anguniejat pel minut llarg de silenci que observava Sa Il·lustríssima...”. (p.25)

Al·ludeix contínuament a la soledat:

“Si no fos el xerric de les estrelles i la seva pròpia alenada, fra Junoy no sentí cap mena de fressa torbadora”. (p.81)

---

<sup>203</sup> HUXLEY, Aldous, *Music at Night and Other Essays* (1931), dins LLORT, Victoria (2005). *Palabras de música: breve antología de pensamientos musicales*. Barcelona: Tizona, p. 99.

Expressa molt més que les paraules, com a l'última missa que oficia fra Junoy al monestir:

“Durant l'Elevació les mans li tremolaven exageradament i a l'àngelus cregué no haver sentit la resposta comunitària i aquell silenci era una acusació”. (p.210)

I esdevé un tema fonamental en el convent, no només un recurs literari. Perquè com diu la mare Irene, mestra de novícies i postulants,

“... el silenci constant és el gran regal que Déu ofereix a la monja de clausura”. (p. 70)

Però el frare haurà de patir quelcom encara pitjor que “l'ofec de les tenalles del silenci estèril” (p. 39): la salmòdia desafinada de la comunitat de monges. Per a un home amb cor i oïda de músic resulta massa esfereïdor:

“... les mans al cap, les llàgrimes als ulls per aquell contacte desagradable i, en el fons, perquè Déu no podia estar gaire complagut amb aquella samfaina acústica”. (pp. 39-40)

Malgrat tot, fra Junoy no renuncia a la música, de la qual ha estat tan cruelment apartat, perquè la porta dins. I davant aquest silenci marcat amb les empremtes de l'absència musical, abstraient-se del que l'envolta, cerca en la seva ànima sensible i en el seu cor pur els sons excelsos que tantes vegades han lliscat entre els seus dits d'organista i que han omplert de joia la seva oïda i el seu esperit, i això el conhorta:

“... i ara, a La Ràpita, quan el silenci afeixugava, tancava els ulls i repetia mentalment el seu Bach i Cabanilles, Cabezón i Janequin fins a l'extenuació; i això era un petit consol, pobre frare maleït al qual havien castrat l'oïda...”. (p.35)

Fixem-nos amb el paral·lelisme d'aquesta escolta interior amb la coneguda imatge del compositor nord-americà Charles Ives, assegut al porxo davant de casa, contemplant les muntanyes i escoltant "la seva pròpia simfonia". Per escoltar aquesta simfonia, per escoltar la Natura es requereix el silenci de l'oïda, un silenci en què es veurà immersit fra Junoy en ingressar al monestir de La Ràpita. El silenci de l'oïda és, segons el compositor John Cage, el silenci de l'escolta dirigida.

"Això és el que dic silenci, és a dir un estat lliure d'intenció, perquè –per exemple– sempre tenim sons, i per tant no disposem de cap silenci

en el món. L'anomenem silenci quan no trobem una connexió directa amb les intencions que produeixen els sons".<sup>204</sup>

L'escolta que Cage propugna té una certa analogia amb una antiga doctrina que afirmava que el model per a la creació de l'univers estava basat en l'ús de les proporcions musicals. Segons aquesta creença, els cossos celestes produïen sons que en combinar-se formaven l'anomenada "música de les esferes".<sup>205</sup> Com en aquesta teoria, John Cage defensa l'existència d'un món plenament sonor, i atribueix a l'ésser humà la capacitat d'una escolta que és capaç de descobrir aquesta harmonia sonora del món, i de trobar la música en l'ànima i en la memòria de qui, com fra Junoy, l'estima. Per això no és d'estranyar que el frare sigui capaç d'escoltar "el xerric de les estrelles" (p. 81), o la lluna creixent, "sorollosa i potent" (p. 205).

### **Un edifici religiós i literari perfectament estructurat**

En les novel·les de Jaume Cabré res no és disposat a l'atzar. A *Fra Junoy o l'agonia dels sons* els fets són presentats, per posar un exemple, amb un *tempo* pausat que es correspon amb la tranquil·litat i la pau de la vida monàstica. L'estructura de la novel·la és un altre exemple d'aquesta disposició planificada, on s'alterna la presentació cronològica dels fets amb la reconstrucció de la història a partir del desenllaç, la qual cosa ens permet conèixer de bon començament que fra Junoy ha estat jutjat pel que va succeir durant la seva tasca de confessor en el monestir de La Ràpita, fets que anirem coneixent al llarg de la narració. Dividida en set parts, cadascuna d'elles –tret de les dues últimes– s'organitza en tres capítols que responen a un triple eix espacial i temàtic: Feixes i el seu bisbat –des d'on es mouen els fils, s'investiguen els esdeveniments i les persones implicades–, el monestir de La Ràpita –on es descriu la vida monacal i els fets que hi succeïren– i el judici de fra Junoy al bisbat de Feixes. Els dos primers capítols de cadascuna de les parts estan relacionats temporalment, mentre que el judici explicat en els capítols tercers és posterior. Les cinc primeres parts representen un temps

---

<sup>204</sup> "John Cage talks to Roger Smalley and David Sylvester", entrevista a la B. B. C., desembre de 1966, publicada al programa de concert del dilluns 22 de maig de 1972 en el Royal Albert Hall a Londres.

<sup>205</sup> La teoria de la música de les esferes va ser acceptada durant molts segles. Li van donar suport grans pensadors i científics: des de Pitàgores al segle VI aC fins a Kepler al segle XVII dC.



passat respecte al moment de la trama en què se situa el lector. A la sisena part ja no existeix aquesta estructura en tres capítols: aquests són sis i exposen els fets de manera lineal, des de la fugida de fra Junoy de La Ràpita fins a la seva arribada i detenció a Feixes, on se'l jutja. És el desenllaç de la novel·la. La setena i última part funciona a mode d'apèndix o reflexió i explica com ha evolucionat amb el pas del temps –han passat deu anys– el monestir i els personatges de la novel·la després del judici a fra Junoy.

Cadascuna de les set parts del relat comença amb dues citacions bíbliques, i tots i cadascun dels capítols ho fan amb un fragment de les meditacions del Llibre dels Costums del Monestir de La Ràpita de l'Ordre del Císter de l'Observança Estricta en la Pobresa Absoluta. Llibre que, d'altra banda, Cabré introdueix just a la meitat de la narració, entre la tercera i la quarta part, que explica la història del monestir però també –i sobretot– el llegat que es transmet d'unes monges a altres al llarg de generacions, i que parla dels costums, les regles i els manaments que han de regir la vida monàstica. En situar-lo just a la meitat del llibre, l'escriptor vol atorgar-li el paper d'eix ideològic al voltant del qual girarà tota la novel·la. Perquè la novel·la és precisament la narració d'un conflicte ideològic entre dues persones –fra Junoy i l'Abadessa Dorotea– que tenen dues maneres totalment diferents i oposades d'interpretar la vida religiosa. El conflicte va creixent en intensitat a mesura que avança el relat, i esclata a partir de la falta moral o pecat comès per dues novícies. *Fra Junoy o l'agonia dels sons* incorpora també, a més de les citacions bíbliques i de les meditacions del Llibre de Costums, elements tan diversos com poden ser les cartes i els dietaris, però sense caure en l'artificiositat, sinó formant un tot cohesionat i unitari. Presentem a continuació un esquema de l'estructura de la novel·la:

<b>Advertiment preliminar</b>			
	<b>Capítol 1</b>	<b>Capítol 2</b>	<b>Capítol 3</b>
	<b>Escenari: bisbat de Feixes</b>	<b>Escenari: monestir de La Ràpita</b>	<b>Judici</b>
<b>PRIMERA PART</b>	<b>Fragment del Llibre dels Costums</b>	<b>Fragment del Llibre dels Costums</b>	<b>Fragment del Llibre dels Costums</b>
<b>Citacions bíbliques:</b>  Rm.13,1  1Tm.3,1...	Es parla del problema de fra Junoy en el monestir de La Ràpita. El bisbe demana explicacions al superior del frare.	Arribada de fra Junoy a La Ràpita.	Lectura del testimoni de la mare Abadessa.
<b>SEGONA PART</b>	<b>Fragment del Llibre dels Costums</b>	<b>Fragment del Llibre dels Costums</b>	<b>Fragment del Llibre dels Costums</b>
<b>Citacions bíbliques:</b>  Ac.8,18  Ac.8,3	Presentació de la família Rigau de Feixes.	Arribada de l'Adela Rigau a La Ràpita i descripció de la vida monàstica durant el seu postulantat. Coneixem altres membres de la comunitat i es mostren les primeres discrepàncies entre fra Junoy i l'Abadessa.	Lectura del testimoni de la mare Abadessa.
<b>TERCERA PART</b>	<b>Fragment del Llibre dels Costums</b>	<b>Fragment del Llibre dels Costums</b>	<b>Fragment del Llibre dels Costums</b>
<b>Citacions bíbliques:</b>  Rm.7,6  Ac.19,19	Investigacions del bisbat sobre els implicats en la trama, a càrrec de mossèn Rubinats.	Discrepàncies entre la mare Irene i l'Abadessa Dorotea. Confessions de sor Irene, les dues postulants i sor Margarida amb fra Junoy.	Lectura del testimoni de la mare Abadessa.
<b>Llibre dels Costums</b>			
<b>QUARTA PART</b>	<b>Fragment del Llibre dels Costums</b>	<b>Fragment del Llibre dels Costums</b>	<b>Fragment del Llibre dels Costums</b>
<b>Citacions bíbliques:</b>  1C.5,2  2Tm.4,14	Enfrontament entre el bisbe i el senyor Rigau pels diners que aquest últim vol recuperar.	Forta discussió entre fra Junoy i l'Abadessa.	Lectura del testimoni de la mare Abadessa.

<b>CINQUENA PART</b>	<b>Fragment del Llibre dels Costums</b>		<b>Fragment del Llibre dels Costums</b>		<b>Fragment del Llibre dels Costums</b>	
<b>Citacions bíbliques:</b>  Rm.16,17...  Ac.13,9...	Arriba a Feixes la notícia de la fugida de fra Junoy.		L'Adela (sor Clara) marxa de La Ràpita.		L'Abadessa relata l'última missa de fra Junoy a La Ràpita. Continua el judici (que ja no es limita a la lectura del testimoni de la mare Abadessa).	
<b>SISENA PART</b>	<b>Fragment del Llibre dels Costums</b>	<b>Fragment del Llibre dels Costums</b>	<b>Fragment del Llibre dels Costums</b>	<b>Fragment del Llibre dels Costums</b>	<b>Fragment del Llibre dels Costums</b>	<b>Fragment del Llibre dels Costums</b>
<b>Citacions bíbliques:</b>  1Tm.6,3  Ac.23,2	<b>Cap. 1</b>  Fugida de fra Junoy i arribada a Feixes.	<b>Cap. 2</b>  El senyor Rigau es nega a ajudar fra Junoy.	<b>Cap. 3</b>  Fra Junoy arriba al convent de Sant Aniol.	<b>Cap. 4</b>  Fra Junoy es retroba amb la música. Conversa amb el seu superior.	<b>Cap. 5</b>  Fra Junoy tancat a la cel·la. Escolta la veu del diable –o de la consciència– que el tempta, però es manté fidel als seus principis.	<b>Cap. 6</b>  Judici.  Parlament final de fra Junoy.  Sentència.
<b>SETENA PART</b>	<b>Fragment del Llibre dels Costums</b>					
<b>Citacions bíbliques:-</b> Ac.26,5  2Tm.4,6...	Reflexió final: evolució dels personatges i del monestir després del judici a fra Junoy.					

Observem com la religiositat impregna tota l'estructura de l'obra, no només l'argument. I de fet, el relat comença amb un escrit del nou bisbe de Feixes que ens adverteix que ens trobem davant un text eclesiàsticament prohibit perquè és –diu– un manuscrit ple de falsedats.

No és l'única novel·la de Jaume Cabré on apareix l'element religiós. A *Les veus del Pamano* l'oncle d'Elisenda Vilabré –mossèn August Vilabré– és un sacerdot ben relacionat, i el fill de la mestra protagonista Tina Bros –l'Arnau – ingressa al monestir de Montserrat. En aquesta mateixa novel·la Cabré pica l'ullet al lector en parlar de la mare Venància –monja del col·legi de primària d'Elisenda

Vilabru – fent al·lusió a la seva estada al mateix monestir de La Ràpita de *Fra Junoy o l'agonia dels sons*:

“... ella era la veu de l'exigència a les teresianes. El seu pas, fugisser però profitós pel monestir de La Ràpita en temps de l'abadessa Dorotea, li havia esmolat el sentit del deure...”<sup>206</sup>

També apareix el fet religiós a l'obra de teatre *Pluja seca*, on es recreen els últims dies del Cisma d'Occident, després de la mort del Papa Lluna, quan els cardenals es disputen el tron successor; a “La negociació”, conte del recull *Viatge d'hivern*, monsenyor Gaus és un prelat de la Cúria Vaticana que trafica amb obres d'art... i a *Fra Junoy o l'agonia dels sons* es parla d'un sacerdot, mossèn Llupià, que comparteix el mateix interès –o negoci– artístic de l'esmentat monsenyor Gaus de “La negociació”:

“Les males llengües havien arribat a insinuar que un canonge artrític, mossèn Llupià, tenia interessos en el bordell més pròsper del Vallès, cosa que explicava l'assiduitat amb què el paralític prevere adquiria quadres de firma en els darrers anys.” (p.163)

Cal esmentar també que Fèlix Ardèvol, pare del protagonista de *Jo confesso*, és seminarista durant la seva joventut, tot i que després penja els hàbits.

Tret de fra Junoy, la major part dels personatges que pertanyen al món eclesiàstic cerquen el reconeixement públic i la riquesa material, en un clar intent per part de l'escriptor de mostrar la vessant de l'Església com a instrument de poder. És el cas del bisbe Maurici, que té els ulls posats en Roma, i que pateix perquè l'afer de fra Junoy no deixi cap taca ni al bisbat ni en el seu currículum personal. Per aconseguir els seus propòsits i les seves ambicions fa i desfà sense cap mena d'escrúpols:

“Perquè fóra difícil d'explicar on havia anat a parar l'import de la venda de dos solars cèntrics amb part del qual s'havien pagat les reformes del seminari. I fóra difícil que compregués que a Palau ningú no podia denunciar cap irregularitat perquè la filigrana de monsenyor Maurici estava molt ben entramada i cadascú, prevere, canonge, arxiprest, era on era per gràcia de monsenyor, que en un cas havia fet el sord a calúmnies, en un altre havia oblidat paternalment expedients difícils d'explicar i en altres havia acceptat, com a preu, la més humil incondicionalitat de l'afavorit”. (p.162)

---

<sup>206</sup> CABRÉ, Jaume (2008). *Les veus del Pamano*. Barcelona: Proa, p. 34.

Cabré sap molt bé que la influència de l'Església pot anar més enllà de la jurisdicció espiritual,

“... perquè tenir engrapada una persona per l'ànima era tenir-la engrapada pel cor i l'enteniment”. (p.159)

I aquest tema apareix de forma recurrent en alguns dels seus escrits. L'escriptor, a propòsit d'això, ha explicat que coneix capellans i monges que són bellíssimes persones, però declara que l'indigna l'Església com a institució convertida en eina de poder.<sup>207</sup> I fra Junoy serà el personatge que s'enfrontarà a aquesta estructura de poder eclesiàstic que intenta destruir-lo perquè no accepta les normes estèrils i la inflexibilitat de l'abadessa de La Ràpita, perquè representa un escull per les ambicions del bisbe Maurici, perquè és feliç, i perquè la música l'omple massa. Fra Junoy encarna la lluita individual contra la intransigència i la intolerància d'aquells que se situen a les capes altes del poder eclesiàstic, d'aquells que aparentant defensar la moral cristiana no fan sinó reinterpretar-la i instrumentalitzar-la en benefici propi. El bisbe Maurici pateix perquè l'inoportú judici de fra Junoy –en presència d'un enviat del nunci, monsenyor Carducci– no condicioni negativament l'ansiada promoció al cardenalat. La mare abadessa el considera un frare disgregador, un emissari del diable, i el responsable de les crisis vocacionals del convent; i l'acusa d'haver trencat el secret de confessió, de temptar les monges amb proposicions de vida còmoda, de difondre idees contràries a l'esperit de l'Orde, i de no haver volgut entrar mai en la severitat de la Regla.

La confrontació és inevitable entre aquestes persones que tenen una concepció tan diferent de la vida i de la religió. Fra Junoy viu a través dels sentits: estima la música i frueix amb els sons de la natura. La mare Dorotea en canvi, parla de “la banalitat de la poesia” (p. 46). Ella defensa la repressió total dels sentits a través d'una vida de penitència basada en el silenci absolut, l'aliment frugal i el martiri del cos. Ell considera que la pobresa extrema de La Ràpita és estèril i que la penitència que s'hi duu a terme és exagerada. Critica l'ús del cilici – nociu per al cos– i proposa que a l'hort no s'hi facin clots inútils, sinó que s'hi

---

<sup>207</sup> Jaume Cabré. Trobada amb estudiants de la UOC (segona part) –vídeo– Barcelona, octubre 2008 (31'52") <http://www.youtube.com/watch?v=fnTzfje03A0> [consultat: 3-01-2010]

plantin aliments que proporcionin una salut més forta a la comunitat de monges. I defensa que es fomentin les lectures espirituals a la biblioteca, perquè no serveix per a res ser pobre si també s'empobreix l'esperit:

“... aquell grapat de penitents bé podien estar convertint-se en una comunitat d'orgulloses conreadores del sacrifici.” (p.86)

Les postures oposades de fra Junoy i de la mare Dorotea no fan sinó il·lustrar la disputa que hi va haver entre els partidaris d'una vida ascètica on la pobresa havia de ser absoluta, i els que interpretaven aquesta vivència de la pobresa de manera menys radical. Hem de situar l'inici del conflicte a començaments del segle XIII, quan aparegueren les ordres mendicants. El problema sorgia de la interpretació del testament de Sant Francesc d'Assís. Els seus seguidors més fidels optaven per viure l'evangeli *sine glossa*, és a dir, sense comentaris que el desvirtuessin. I de la mateixa manera volien viure la pobresa. En canvi, els conventuals pretenien suavitzar la manera de viure-la. Mentre els primers, que es fonamentaven en la pobresa viscuda per Crist i els apòstols, concloïen que només es podia fer ús de les coses, els segons creien que es podien tenir propietats individuals i també comunitàries. Els Papes volien conciliar postures, perquè no només era un problema d'interpretació, sinó també un motiu per heretgies i divisions de caire polític. Nicolau III, amb la butlla “Exiit qui seminat” de 1279, determinava que la interpretació de la regla franciscana sobre la pobresa havia d'inspirar-se en la postura dels “espirituals”, és a dir, en la vivència radical de la pobresa com a ús, només, de les coses, però reservant a la Santa Seu el domini dels béns en ús entre els frares franciscans menors.

La lluita entre aquestes diverses postures provocà revoltes i donà peu a tendències herètiques. Per això l'any 1317 el Papa Joan XXII publicà la butlla “Quorundam exigit”, en contra dels espirituals, decretant que era competència dels Superiors determinar els detalls de l'observança de la pobresa. S'hi rebel·laren els qui creien que la interpretació més rígida de la Regla significava la plena expressió dels pensaments que Crist havia inspirat a Francesc d'Assís, prescindint de la Santa Seu. I per això, de nou el Papa Joan XXII, amb la constitució “Cum inter”, va reformular el que havia dit Nicolau III i condemnà la

doctrina dels espirituals, per deixar tancat el llarg debat sobre si la pobresa de Crist i dels apòstols havia estat absoluta.<sup>208</sup>.

El concepte de despullament material i de pobresa espiritual defensat per Dorotea l'usen autors d'espiritualitat com ara Santa Teresa d'Àvila o Sant Francesc de Sales. Per Santa Teresa, el despullament total porta a la pregària i a la contemplació, una pobresa perfecta portada fins l'abandonament, per la qual cosa cal desentendre's de la recerca de la pròpia satisfacció i oblidar-se d'un mateix des de l'humilitat.

“Y como él no ha de forzar nuestra voluntad, toma lo que le damos, mas no se da a sí del todo hasta que nos damos del todo” (*Camino*, 28,12)

Sant Francesc de Sales no és menys radical i proposà, a les religioses que fundà, el despullament de totes les coses de cara a la santedat. Ho veu com un homenatge a l'Espòs que és despullat a la Creu (*Aviso*, 46).

Així doncs, les monges de La Ràpita són víctimes de la mare Dorotea, perquè és la Superiora –així ho va decidir el Papa Joan XXII– qui decideix com es viurà la pobresa. I fra Junoy té tot el dret a desesperar-se, perquè per sobre del segle que li ha tocat viure, hi ha un sentit comú en la vida que els religiosos han de saber trobar seguint l'exemple de la pobresa viscuda per Crist i els apòstols.

El xoc entre ambdós personatges farà trontollar les parets del monestir i, de retruc –com explica Cabré a la novel·la– les del bisbat de Feixes.

---

<sup>208</sup> La novel·la *El nom de la rosa* d'Umberto Eco, publicada el 1980, parla de tot això. Transcorre l'any 1327, sota el papat de Joan XXII. El franciscà Guillem de Baskerville i el seu deixeble, el novici benedictí Adso de Melk, arriben a una abadia benedictina. Guillem ha d'organitzar una reunió entre els delegats del Papa i els líders de l'orde franciscà, on es discutirà sobre la suposada heretgia de la doctrina de la pobresa apostòlica, promoguda per una branca de l'orde franciscà: els espirituals. La celebració i l'èxit d'aquesta reunió es veuen amenaçats per una sèrie d'assassinats. Guillem i Adso intenten resoldre el misteri i descobreixen que, en realitat, les morts giren al voltant de l'existència d'un llibre enverinat, un llibre que es creia perdut: el segon llibre de la *Poètica* d'Aristòtil. Se suposa –i la novel·la així ho assenyalava– que aquest llibre tractava sobre la comèdia i la poesia iàmica. I per això causa la mort de diversos monjos: perquè la seva lectura provoca el riure. En aquest cas, el bibliotecari cec Jorge de Burgos actua, en reprimir i castigar el sentiment joiós del riure –enverina les pàgines del llibre i, per tant, tothom qui el llegeix–, com els superiors de fra Junoy, que el condemnen al silenci perquè no accepten que el frare gaudeixi amb la bellesa de la música. L'abadessa Dorotea, el monjo Jorge de Burgos –d'*El nom de la rosa*– i els superiors de fra Junoy combregarien sens dubte amb la branca dels espirituals.

## El batec d'un univers sonor

Les imatges poètiques són constants en la novel·la. I s'adrecen a tots els sentits, com en la següent descripció d'un dia de pluja, que podem gaudir amb l'oïda, l'olfacte i el tacte:

“... era bonic sentir, des de la flaire de fusta bona del despatx, l'espetic furiós del ruixat contra la pedra dura”. (p.21)

Però la prosa de Jaume Cabré es caracteritza sobretot per la sonoritat i la melodia inherents a les paraules i a les imatges que vol retratar. Perquè, com afirma el filòsof nord-americà George Santayan,

“La armonía sonora de la palabra —o eufonía— hace que el instrumento cuente tanto como el significado”.<sup>209</sup>

D'altra banda, un home tan receptiu i sensible com fra Junoy és capaç de descobrir la música de l'univers en qualsevol racó, ja sigui en els petits sons que s'escolten pel monestir, com

“... la fusta grinyoladissa dels bancs...” (p.128)

o en la delicadesa de la natura:

“De lluny estant el mussol reafirma la seva presència amb un xiulet peremptori que fa emmudir momentàniament la xerradissa dels grills, els quals tot seguit reprenen el seu diàleg etern amb les estrelles”. (p.126)

Fins i tot sap trobar el so en el silenci:

“Fra Junoy escoltà meravellat el silenci de la lluna minvant. Sabia amb certesa que la lluna quan minva calla, que va mig adormida; i si de cas cantusseja, tènue, una melodia trista en to menor. I en canvi, la lluna creixent és sorollosa i potent”. (p.205)

Jaume Cabré aconsegueix fer parlar el monestir en els dies de pluja:

“... sentir el monestir regalimant i la fressa del ruixat a les pedretes del claustre...” (p.123)

Un monestir, d'altra banda, que els mots semblen voler descriure amb duresa i amplitud sonora:

---

<sup>209</sup> SANTAYAN, George (1993). *Interpretaciones de poesía y religión*, Madrid: Ed. Cátedra, p. 205.



“... apartat de l’alè de l’home, enfonyat vora les timbes i els espadats que ranegen al Portal de l’Infern...” (p.34)

L’escriptor fa sonar el silenci de la nit:

“A fora, l’òliba s’afanya i mil insectes es belluguen en plena eufòria nocturna”. (p.126)

O, al contrari, sap apagar qualsevol so per crear una imatge de buidor, fredor i silenci:

“Llavors el fred esmolat de la nit rapitencia silencia les bestioles i fa esgarrifar-se les monges que s’apressen pel claustre i omple de gelabror les parets nues de la capella”. (p.126)

I utilitza l’al·literació per crear una prosa potent i sonora, com en els casos següents:

“Però era capaç de guarir la febre de sor Cristina o d’estroncar el flux rebel de mare Eulàlia, que després fóra abadessa, a qui el càrrec feixuc d’ecònoma havia desorientat la fisiologia”. (p.76)

“...feréstega creu abacial feta de fusta...” (p.116)

L’escriptor en descriure els personatges també ho fa a través del seu so, fixant-se en les seves veus. Així, quan sor Clara coneix fra Junoy, en diu:

“Que el sacerdot del monestir tenia una veu ben feta i semblava, a través del reixat, una bona persona”. (p.69)

La veu de la mare abadessa descriu una personalitat forta i freda:

“...veu tirant a greu, melodiosa i segura...” (p.73)

“... monja tibada d’hàbit blanc i gel a la veu...” (p.209)

La del secretari del bisbe, mossèn Rubinats, deixa entreveure un caràcter metòdic i mancat d’emocions:

“... la veu sense inflexions, segura, quasi metàl·lica...” (p.43)

“... la veu sense relleu de mossèn Rubinats...” (p.90)

El bisbe té poder i l’ostenta també quan s’expressa:

“Sentí la veu del bisbe, pesant com el plom...” (p.26)

En canvi la veu del pare Modest, un humil sacerdot dins la jerarquia eclesiàstica, mostra la prudència i la manca d’arrogància que el caracteritzen:

“... aquell to de veu tan mesurat que feia oblidar el cos massa ple, tirant a rodó”. (p.25)

L'autor, a través de la veu, fins i tot ens indica la procedència del seu propietari, com és el cas de sor Margarida,

“... amb el seu deix de Vall-de-roures...” (p.123)

Observem així com Jaume Cabré crea amb la seva prosa no només un món d'imatges, d'esdeveniments i de personatges, sinó tot un univers sonor que fa fluir contínuament amb exquisida delicadesa poètica.

Però on la música té una presència constant és a l'interior de fra Junoy. El frare havia estat el deixeble predilecte de l'ancià pare Anselm Burguera, que li va donar lliçons d'orgue al convent de Sant Aniol de Feixes. Quan el mestre morí, fra Junoy entrà al convent com a organista de capella. Des d'aleshores passa hores i hores a l'orgue, perquè la música l'omple i li dóna la felicitat. Ja hem vist com per allunyar-lo d'aquesta passió que –segons el seu superior, el pare Modest– l'acosta als plaers terrenals, és obligat a viure en abstinència musical a La Ràpita, on observa amb desesperació que ni tan sols hi ha un mal harmòniom de pedal. Sor Margarida, la monja més gran, sàvia i comprensiva del convent, li aconsella que faci una escapada a la primera rectoria que trobi, que si hi tenen orgue podrà desemmandrir els dits. Però a l'església del poble més proper, Caleit, no hi ha orgue. Aleshores sor Margarida li parla d'un tal Pasqual que fa flabiols, un petit instrument rudimentari i limitat que serà l'únic que podrà fer sonar el frare. Malgrat tot, fra Junoy porta la música a dins, interioritzada, i en els moments més desesperats del seu silenciós desterrament es lliura al confort dels sons, i cerca en la memòria i en el cor les melodies que li alimenten l'ànima. En alguns moments però, les fortes discussions i les discrepàncies amb la mare abadessa, un esperit inflexible i immobilista que imposa una dura i incomprensible penitència a la comunitat de monges, impacten en el cor pur i sensible de fra Junoy. L'absoluta falta de tolerància i d'afecte humà amb què regeix el convent provoquen en el frare una tristor tan profunda que ni tan sols no és capaç de trobar el consol en la música que tantes altres vegades l'ha alliberat:

“Maldà per reproduir mentalment el *Oh, Jesús, no em feu plorar*, però l'esperit alterat encara per la mirada de l'Abadessa no arrencava el vol. Desistí d'oïr Bach absolutament decebut i es va sentir més sol que la una”. (p.86)

Fins que arriba un moment que fra Junoy no pot suportar més la situació. La mort inútil d'una de les novícies per un excés –consentit i esperonat– de penitència corporal és la gota que fa vessar el vas:

“Odiava aquella monja enfaristolada i odiava el monestir (...) Va voler enterrar-se en un preludi de Bach però tenia rovellat el clavicèmbal de l'ànima i només sentia els seus sospirs humiliats, i un urc estrany de ganes de no defallir, de plantar cara, que li començava a rosegat l'entranya”. (p.171)

Abandonat pels seus superiors, “...entre pedres i dones estèrils per fer ell sol la penitència que a tots els calia...” (p.224), repudiat per la mare abadessa i rebutjat per la comunitat de monges –cegament obedients i fidels a la seva superiora–, fra Junoy decideix demanar el relleu i expressar el que pensa en el sermó de la santa missa. I durant la celebració condemna el rigor excessiu, que cal substituir per l'amor i la comprensió, i descriu la gran equivocació en què viu la congregació de La Ràpita en considerar la penitència una finalitat de vida. Les seves paraules esdevenen gairebé un sacrilegi per a l'Abadessa Dorotea, que escriu al bisbat notificant els fets. I fra Junoy és apartat preventivament del seu càrrec de confessor i reclòs dins les parets del monestir, en espera de judici.

Fins que, com un lladre, decideix fugir en la foscor i el silenci de la nit.

“Els grills estaven entusiasmats amb el seu guirigall, però de sobte se'n desdeien: una fressa inhabitual, somorta, de la banda de les cel·les d'entrada, els deturà. Una ombra fosca es despenjava amb esforç d'una finestra estreta i queia com un sac de trumfes damunt l'empedrat del pati exterior”. (p. 217)

Es veu obligat a robar per vestir-se decentment, i això li fa plorar l'ànima:

“Com va poder, esdernegat com mai, s'allunyava de la masia pobra amb el botí a les mans i les llàgrimes al cor”. (p. 223)

Però la fugida de fra Junoy també representa el seu retrobament amb la música. Després de ser maltractat pel senyor Rigau, a qui demana ajut, torna al convent de sant Aniol, on el seu estimat instrument l'espera ja fa quatre anys,

“... i en veure el teclat polit de l’orgue gran no va poder resistir més i s’apropà a l’harmòniom maleint la desgràcia de no comptar amb un bon manxaire i s’assegué mig transfigurat. Per les seves mans rebels, que estranyaven les tecles, començà a sortir amb entrebancs un motet del pare Casanoves que li feia recordar la seva joventut...” (p. 241)

I així el troben, tocant emocionat l’harmòniom. No intenta escapar perquè, aliè al que passa al seu voltant, centra tota la seva atenció en gaudir de cadascuna de les notes que encara ressonen dins l’església. Cabré descriu poèticament aquesta ansietat melòdica del frare:

“Quan sentí la pressió d’una mà de ferro sobre el muscle, aturà la música i escoltava, immòbil i amb golafreria, les escorrialles dels ecos de les darreres notes abans que s’infiltrassin a les parets i es perdessin per sempre més en una agonia dolorosa”. (p. 242)

I comença el judici. Els intents per part de fra Junoy de convèncer el pare Modest de la necessitat i la bondat de la música han estat infructuosos. La posició del superior segueix essent la de considerar-la una distracció, quelcom que ha apartat el frare de Déu. Però fra Junoy segueix defensant-ne la bellesa i com aquesta ajuda el creient en la recepció espiritual,<sup>210</sup> i en un últim acte de rebel·lia declara:

“La música és de Déu. Si no, és que Déu no existeix (...) Si em preneu les mans, pare, em queda l’oïda”. (p. 243)

I això és precisament el que ha fet primer durant la seva estada a La Ràpita, també en la seva fugida i finalment durant el judici: relegar a un segon terme tot el que l’envolta i submergir-se i abstraure’s en la música que porta dins i que tant estima. Els músics les melodies dels quals sempre l’acompanyen són sobretot organistes, com ell mateix. Escolta interiorment Fauré:<sup>211</sup>

“S’estigué una bella estona amb el rostre cobert per les mans repassant agònicament el *Rèquiem* de Fauré, so a so, compàs a compàs i revivint alhora aquells records d’una altra felicitat”. (p. 237)

---

<sup>210</sup> Segurament fra Junoy viu en plena aplicació del *motu proprio* de Pius X titulat “Inter pastoralis officii sollicitudines” de l’any 1903. En ell, el Papa posa fre al pensament i a la praxi dels qui cercaven formes expressives i participatives de la litúrgia no només a nivell espiritual: el cant gregorià és considerat l’única música de la paraula sagrada. En les primeres dècades del segle XX –en què es situa la novel·la– això era el que es respirava. I qualsevol religiós que tingués un esperit avançat en la línia dels teòlegs i pastoralistes dels anys 1940 a 1950 –com fra Junoy–, on ja es començaven a posar els fonaments del que seria el Concili Vaticà II, és fàcil pensar que se sentís impulsat a refugiar-se en una música alliberada del segrest en què la tenia l’autoritat eclesiàstica.

<sup>211</sup> Compositor, pedagog i organista de l’església parisenc de La Madeleine (Pamiers 1845-París 1924).

O Antonio de Cabezón,<sup>212</sup> conegut com “el Bach espanyol” per les seves composicions per a teclat:

“Fra Junoy havia estat escoltant amb atenció, fent esforços perquè un ricercare de Cabezón no se li fiqués al cervell i li impedís de seguir les paraules de l’Abadessa”. (p. 178)

I Juan Cabanilles<sup>213</sup> i el pare Soler,<sup>214</sup> que l’acompanyen en la fugida de La Ràpita:

“... i caminà encara un parell d’hores buscant adelerat un motiu de Cabanilles o de Soler que l’ajudés a passar la por”. (p. 221)

Altres organistes la música dels quals deleix fra Junoy són el pare Casanoves<sup>215</sup> i Palestrina.<sup>216</sup>

“Per les seves mans rebels, que estranyaven les tecles, començà a sortir amb entrebancs un motet del pare Casanoves, que li feia recordar la seva joventut...” (p. 241)

Observem que molts dels músics que acabem d’esmentar són religiosos. També ho són Janequin,<sup>217</sup>

“... fra Junoy cercà el mocador de la butxaca i se’l passà pel front mentre un contrapunt inoblidable d’aquella cançó de Janequin que sempre havia enyorat, se li instal·lava dins del cap”. (p.211)

o Allegri,<sup>218</sup>

“... la monodia de mossèn Rubinats el va portar, contra la seva voluntat, al *Miserere* d’Allegri (...). A poc a poc les reflexions de la mare Dorotea anaven quedant com a teló de fons, que desapareixia quan la veu soprano arribava a aquell increïble do natural, resum de la fe en l’home –en la dona capaç d’arribar-hi– que fra Junoy servava en el fons del cor”. (p. 91)

---

<sup>212</sup> Organista i compositor del Renaixement espanyol (Burgos 1510-Madrid 1566).

<sup>213</sup> Sacerdot i organista de la catedral de València (Algemesí 1644-València 1712).

<sup>214</sup> Antonio Soler (Olot 1729-San Lorenzo del Escorial 1783). Va començar els seus estudis de música i orgue a l’Escolania de Montserrat, i va ingressar com a monjo a l’orde religiosa de Sant Jeroni. Va ser primer organista del monestir de San Lorenzo del Escorial.

<sup>215</sup> Narcís Casanoves (Sabadell 1747-Esparraguera 1799), compositor i monjo de Montserrat, i organista del monestir.

<sup>216</sup> Giovanni Pierluigi da Palestrina (Palestrina 1525-Roma 1594). Organista de la catedral de la seva ciutat natal, va ser mestre de cor de la Cappella Giulia del Vaticà, i mestre de capella a San Juan de Letrán i a Santa Maria la Maggiore.

<sup>217</sup> Compositor francès del Renaixement (1485-1558), sacerdot, mestre de capella i compositor del rei.

<sup>218</sup> Sacerdot, cantant de la Capella Papal i compositor italià (Roma 1582-1652). La seva musicalització del salm “Miserere Mei, Deus” encara avui s’interpreta a la Capella Sixtina per Setmana Santa. Escrita per a dos cors, és un dels millors exemples de l’estil polifònic del Renaixement.

Com es pot censurar aleshores el deler que sent fra Junoy per la música si sempre han existit homes de Déu que han dedicat la seva vida a la vocació religiosa però al mateix temps a la composició i a la interpretació musicals? El fet que Jaume Cabré hagi triat aquests compositors i alhora sacerdots com a models musicals de fra Junoy sembla obeir a la intenció de mostrar la injustícia i la contradicció que representa la condemna del frare, víctima del poder, dels interessos, de la manipulació i de la intolerància de la cúria eclesiàstica.

Els altres compositors que fra Junoy esmenta i porta al cor són Mendelssohn,<sup>219</sup> Monteverdi<sup>220</sup> i, sobretot, Bach:

“...estava absort en el deliciós segon moviment d’un trio de Mendelssohn que havia sentit un cop al convent en èpoques de glòria del pare Burguera i que havia reproduït pobrament en versió per a orgue. No era el seu Monteverdi ni el seu Janequin ni el seu Bach, però inexorablement li havia retornat, com un glop, d’algun racó imprecís de la memòria”. (p. 43)

I diem “sobretot Bach” perquè aquest compositor és omnipresent dins l’obra de Jaume Cabré. Fins i tot protagonitza un conte de *Viatge d’hivern* –“El somni de Gottfried Heinrich”–, que explica els últims moments de la seva vida. I el costum familiar de Cabré de cantar corals de Bach amb els seus pares i germans s’encarna en el nostre frare:

“...vagava per l’hort rumiant corals de Geminiani<sup>221</sup> o de Bach mentre feia veure que arreglava un brot rebel...” (p. 120)

Durant el judici, fra Junoy continua fidel als seus ideals: per a ell el mal és l’absència de música, perquè la música és de Déu. Fra Junoy beu de la ideologia de Plató: la continguda en l’expressió “kalos kai agathos”, “la bellesa i el bé”, entenent també per “bé” la veritat, la llibertat i la justícia. Es tracta de la coincidència platònica de Veritat, Bé i Bellesa. Segons Plató l’home posseït d’amor se sent atret al principi per un cos bonic: aquest és el primer grau d’amor. El segon grau consisteix en l’enamorament de les ànimes belles, dels sentiments, de les accions belles. I per fi, el tercer grau és la ciència d’allò que

---

<sup>219</sup> Compositor, director d’orquestra i pianista romàntic (Hamburg 1809-Leipzig 1847).

<sup>220</sup> Compositor italià (Cremona 1567-Venècia 1643), i la figura més important de la transició entre la música del Renaixement i la del Barroc. Una òpera seva –*Orfeo, favola in música*– ha estat considerada la primera òpera de la història.

<sup>221</sup> Francesco Geminiani (Lucca 1687-Dublín 1762). Compositor i violinista italià de l’època barroca, alumne de Corelli i d’Scarlatti.

és bell.<sup>222</sup> Les últimes pàgines d' *El Banquet* es refereixen a com l'amor s'eleva cap a la contemplació de la bellesa suma, que el filòsof identifica amb Déu. És ben sabut que l'herència del món grec clàssic va tenir una gran vigència en els primers segles del cristianisme. Bellesa, Veritat, Bé esdevenien termes units i intercanviables, i així ho va veure l'humanisme occidental elaborat des d'aquesta tradició. Per això l'experiència estètica –tal com defensa fra Junoy referint-se a la música– pot ser un camí cap a l'experiència religiosa. Així ho van interpretar els reformadors alemanys i centreeuropeus, que van entendre que la música tenia una gran importància per als actes religiosos de la nova Església; per això, i amb la intenció de crear un sentiment comunitari entre els fidels, els protestants van tendir cap a una música coral, no polifònica, amb text en llengua vulgar que podia ser cantada per tot el poble. I així ho entén també fra Junoy, que té l'esperit revisionista –des de la seva humilitat– d'aquests grans reformistes de l'Església. Per fra Junoy, la música és la bellesa, és el bé, és la veritat, el camí de comunió amb Déu, un camí alternatiu al fariseisme de determinades posicions eclesiàstiques, que consideren la música un plaer terrenal que allunya el creient de Déu. Coincideix amb les afirmacions que havien fet segles abans els reformadors Italo Calvino i Martí Luter, defensors de la música com a vehicle poderós per a l'expressió devota del poble de Déu, a la qual consideraven una gran benedicció i un gran al·licient per a la vida cristiana, i que havia de ser estimada i valorada per l'Església per ser un do rebut de la mà de Déu:

“Todas las artes proceden de Dios y deben ser consideradas como invenciones divinas”.<sup>223</sup>

“Després de la teologia, li dono a la música el lloc i l'honor més alt. La música és l'art dels profetes, l'únic art que pot calmar les agitacions de l'ànima, és un dels regals més magnífics i agradables que Déu ens ha donat”.<sup>224</sup>

---

<sup>222</sup> "Home afortunat aquell a qui li és atorgat contemplar la ciència del que és bell", escriu Plató (dins *Diàlegs: Fedó o la immortalitat de l'ànima. El banquet o de l'amor. Gòrgies o de la retòrica*. Madrid: Espasa Calpe, 1982, p. 167).

<sup>223</sup> Italo Calvino, dins Kuyper, Abraham, "El calvinismo y las artes", exposició realitzada a la Universitat de Princeton l'any 1898 per aquest teòleg, Primer Ministre d'Holanda i fundador de la Universitat Lliure d'Amsterdam, [www.altisimo.net/maestros/cosmovision/Kuyper05.htm](http://www.altisimo.net/maestros/cosmovision/Kuyper05.htm) [consultat: 16-02-2012].

<sup>224</sup> Martí Luter, pres d'arxiu personal.

Les acusacions contra fra Junoy són greus, la defensa és inexistent o ineficaç; per això, abatut i abocat a una injusta condemna, es desentén del que considera un acte teatral innecessari –ja d'entrada té perdut el judici– i es nega a prendre-hi part, almenys en cos i ànima:

“...tots es disposaven a continuar escoltant, tret de fra Junoy, que, la cara entre les mans, assistia interessadíssim a una fuga inexplicable dels tres instruments camí del finale”. (p. 49)

D'altra banda, gairebé tots els personatges de la novel·la prenen posició d'una manera o altra per la música i/o l'art, encara que sigui a través de petits detalls. Si haguéssim d'establir dos bàndols, un de personatges amables i honestos i un altre dels qui segueixen el camí que els imposa la seva ambició personal i que són contraris a fra Junoy, podríem afirmar que els primers estimen la música i que els segons la rebutgen o la ignoren. Sor Clara, per exemple, que demana a fra Junoy que la tregui del convent, ha ingressat al monestir acompanyada de silenci i de foscor, en un símil amb el que serà la seva nova vida al convent. Però quan marxa ho fa amb la música que l'Orde del Císter de l'Estricta Observança en la Pobresa Absoluta té prohibida:

“Passà pel costat de la mare Dorotea mirant endavant, petita venjança, i se li acudí de cantussejar qualsevol melodia de les que tenia perdudes a la memòria des de feia tres anys”. (p. 201)

Sor Margarida, la monja més anciana del convent –té cent tretze anys quan fra Junoy s'estrena de confessor–, peculiar i simpàtica, es retira dels actes comunitaris el dia que deixa de tocar la campana, que és quan mor l'anterior abadessa, la mare Martina. És l'autèntica ànima de La Ràpita, una dona prudent i pràctica que endevina el deler de fra Junoy per la música sense que ell mai no n'hi hagi parlat. És ella qui li proposa que busqui un orgue en alguna rectoria propera al monestir, i qui li parla del constructor de flabiols.

Una altra monja, sor Irene –la mestra de novícies i postulants– també mostra el desig d'una certa flexibilitat envers el rigor conventual i l'austeritat de l'edifici amb la introducció d'alguna manifestació artística, per petita que sigui .

“El color blanc brut de les parets del corredor començava a marejar-la i pensà que fóra convenient alegrar aquella monotonia de portes i finestres anèmiques –tanta por tenia La Ràpita del món, que no feia



finestres humanes?– amb alguna pintura o qualsevol detall que trenqués el cansament de vint anys veient el mateix”. (p. 115)

Sor Irene no s'avé gaire amb l'Abadessa, però acata les seves decisions. Precisament el seu intent d'humanitzar el rigor farà que sor Dorotea la destitueixi del seu càrrec: esdevindrà un altre personatge caigut –com fra Junoy– en desgràcia.

Anem al segon bloc de personatges. Del pare Modest no podem dir que actuï amb mala fe, però en prohibir la música a fra Junoy passa a formar part del grup de personatges que Cabré presenta com a antagonistes, indiferents a l'art i a la música, capficats en els seus designis particulars. I la seva decisió d'enviar-lo al monestir de clausura esdevindrà l'origen del conflicte que finirà amb el judici del frare.

Mossèn Rubinats és un simple instrument del bisbe Maurici. Molt metòdic, però en absolut dotat del més mínim sentit artístic. Fins i tot es mostra desorientat davant el tipus de llenguatge amb què s'expressa un company de seminari, mossèn Roureda, perquè és incapaç de captar els matisos o l'humor continguts en les seves paraules. Llegeix i rellegeix la carta del seu amic buscant dades objectives, amb eficiència però amb una manca de sensibilitat que el fa ésser un personatge fred.

“Com s'ho podia fer per traslladar aquella diarrea gràfica al llenguatge precís d'un informe tècnic?” (p. 103)

En la carta, mossèn Roureda li parla amb profunda emoció d'un tetramorf bellíssim que es troba en un capitell del claustre de La Ràpita. El descriu amb tot luxe de detalls, el considera una filigrana, una meravella, la joia del monestir. Quan mossèn Rubinats acut a La Ràpita en qualitat d'inquisidor per escoltar l'informe de l'Abadessa respecte als fets que s'han esdevingut i a la implicació de fra Junoy en ells, demana visitar el claustre per presenciar el famós tetramorf que tant ha enaltit el seu company Roureda. Ja hem vist, però, que mossèn Rubinats no és capaç de copsar la bellesa de l'art:

“Quan abandonava La Ràpita una mica desil·lusionat perquè no acabava de copsar l'entusiasme del capsigrany de Roureda per aquell pam quadrat de dibuixos estranys, el sol ja tenyia de roig les parets grises de la murada”. (p. 211)

El cas de la mare Abadessa és més greu, perquè ella sí que sap gaudir de l'art –almenys n'ha estat capaç en el passat– però el rebutja de manera oberta i punyent. En la seva joventut es lliurava al món sensorial, i l'estimava:

“De jove –sang, anhels, sentiments al vent– es deixà influir pels poetes i els pintors que cantaven la placidesa d'aquell racó de món i les tortures del cor, i va provar, diuen que amb fortuna, l'ofici de poetessa”. (p. 74)

Però un desengany amorós la porta a prescindir del món i ingressa a l'orde de clausura –d'on aviat esdevé superiora–, amb una clara finalitat de lliurar-se al rigor i a la pobresa absoluta. Ara per a ella qualsevol manifestació artística no és sinó el reflex d'una

“...estètica buida, vanitosa, banal...” (p. 46)

Pel que fa referència al bisbe Maurici, la seva única relació amb l'art és la possessió d'obres valuoses que li dicta la seva ambició personal. Els tres vitralls gòtics que llueixen al seu despatx són el pagament d'un favor consistent a no investigar certs negocis indecorosos de mossèn Llupià, conservador del Museu Episcopal. I el seu interès en la construcció de l'orgue de la Basílica del Sant Esperit –que ha suposat una important despesa econòmica al bisbat– no respon a una inclinació per la música, sinó al desig de fer ostentació del poder i de la riquesa del bisbat.

“No és que es delís per la música, monsenyor Maurici, però en tot el bisbat no hi havia ni un sol orgue d'aquesta categoria, ni el de Sant Aniol; i Vic i Solsona ja li passaven les mans per la cara. I en l'adquisició de l'orgue l'espavilat conservador del museu diocesà havia tingut una participació activíssima baratant objectes que en bona llei no s'haurien d'haver mogut mai de la casa, però monsenyor va tancar els ulls, que abans era l'orgue que segons quins escrúpols administratius”. (p. 190)

I podem incloure també dins aquest segon grup de personatges el senyor Rigau, que es nega a ajudar fra Junoy quan aquest el visita a casa seva just després de la fugida. El senyor Rigau vol recuperar els diners que va dipositar a La Ràpita quan la seva neboda hi va ingressar, ara que n'ha sortit, i això el fa enfrontar-se amb l'Abadessa i amb el bisbe. El seu únic interès en aquest món és l'econòmic, i la seva descripció –“... cor sec en un cos eixorc...” (p.183)– retrata el seu distanciament de qualsevol acte creatiu o artístic que requereixi certa sensibilitat.

## Coda

La setena i última part del llibre esdevé gairebé un apèndix. Com en la resta de la novel·la, s'enceta amb dues citacions bíbliques. La primera podria ben bé posar-se en boca del bisbe Maurici, fent referència a la falsedat amb què viu la moral cristiana en aparentar una honradesa i una honestedat que no practica. O podria referir-se a l'Abadessa Dorotea, a qui el fanatisme i la intransigència condueixen a una exagerada i inútil penitència:

“...sabeu que he viscut segons la secta més rigorosa de la nostra religió: com a fariseu<sup>225</sup>(Ac. 26,5)”. (p.258)

Les paraules de la segona cita bíblica, en canvi, podrien ser pronunciades per fra Junoy, que malgrat el seu patiment en ser allunyat de la música que tant estima, i malgrat les greus i desmesurades acusacions que el condemnen segueix creient en Déu i en la justícia, convençut que el judici de Déu no té res a veure amb el de l'home:

“Perquè jo estic a punt d'ésser vessat en libació, i ha arribat l'hora de la meva partença. He lliurat un bon combat, he acabat la cursa, he conservat la fe. I ara tinc reservada la corona de la justícia que aquell dia em donarà en premi el Senyor, jutge just, i no sols a mi, sinó també a tots aquells que hauran estimat la seva manifestació. (2Tm. 4,6...)”. (p. 258)

Aquestes paraules són la condemna de l'Església com a poder que manipula i que traspasa la dimensió espiritual de la doctrina cristiana, i és alhora el triomf de les ànimes petites i senzilles –personificades en fra Junoy– que, conscients de les febleses humanes, mostren amb comprensió i tolerància una gran confiança en l'home i en la justícia divina.

Fra Junoy és conscient dels pecats de tot ésser humà, però també dels pecats de l'Església. Davant els que l'estan jutjant fa un acte de fe que és alhora una declaració de principis, i que deixa molt mal parada la institució eclesiàstica. Aquestes són les últimes paraules del frare en el judici i en la novel·la:

“Crec en la Santa Mare Església per més que de vegades és un mur que s'interposa entre l'home i Déu –estossecs i culs inquietats a la sala–. Crec en Déu, crec en la Trinitat, crec en la Resurrecció de la carn. I sí,

---

<sup>225</sup> Els fariseus eren una secta de jueus els membres de la qual afectaven rigor i austeritat. També es diu de l'home hipòcrita, especialment el que vol aparentar una pietat que no té.

no crec en el diable. El dimoni és una comoditat que ens hem empescat per entendre Déu, potser per allò del contrast. I posats a no creure – alçava la veu en veure que el jutge anava a interrompre'l–, no crec ni en vosaltres. No crec en el paper que esteu fent ni en el paper de víctima que em toca jugar. Només crec en el vostre poder, que és immens, que fa i desfà si més no a la terra. I com que tot poder només ho és si s'exerceix, i perdoneu la tautologia amagada en aquesta afirmació, vosaltres no doneu l'abast. I també crec en la solitud i en la misèria del cor humà. I crec en Déu Pare Totpoderós, creador del cel i de la terra i de la música, però això ja no ho entendreu". (p.254)

Les últimes pàgines de la novel·la testimonien la decadència de La Ràpita. Han passat deu anys des del judici a fra Junoy i Feixes té nou bisbe, perquè el bisbe Maurici ha estat nomenat cardenal. L'obstinació del senyor Rigau per recuperar els diners donats al convent quan hi va ingressar la seva neboda –sor Clara– ha obligat el monestir a vendre terrenys, i per això La Ràpita encara és més pobre. L'edifici ha d'anar tancant sales, i ja hi han passat deu pares confessors que no han arribat a estar-s'hi ni un any sencer. No hi ha hagut noves vocacions des de l'escàndol, i només queden dotze monges. Per aprofundir en la pobresa de la vida monacal ja no canten a Vespres, l'únic ofici en què es permetia cantar.

No hi ha vencedors ni vençuts, tot i que la decadència del monestir i la crisi de vocacions semblen culpar l'Abadessa Dorotea i la seva obcecació. De fra Junoy, no sabem què se n'ha fet,<sup>226</sup> tot i que podem intuir que segueix vivint la bellesa de la música amb profunda i espiritual sensibilitat. Doncs *Fra Junoy o l'agonia dels sons* és, entre altres coses, l'enaltiment d'aquest excels art.

---

<sup>226</sup> Tot i que es torna a fer present en el conte "Nocturn" de *Llibre de preludis* (ho veurem en el comentari d'aquest llibre).



### **5.2.5. LLIBRE DE PRELUDIS**

#### **La passió per la música**

“... mai no he considerat la música com una via de coneixement. Si de cas, no sé si m’explicaré, la música m’ha servit per respirar”. (*Llibre de preludis*, p. 75)



*Llibre de preludis* és un volum de narracions constituït pel relat breu *Luvowski o la desraó*, tres contes –“Nocturn”, “Sang de violí” i “Tota l’aigua del cel”– i un “Postludi” on l’autor explica el procés cronològic d’elaboració de les històries que el conformen, així com el seu lligam amb el cicle de Feixes –fins aleshores integrat per les novel·les *La teranyina* i *Fra Junoy o l’agonia dels sons*–.

*Luvowski o la desraó*, l’origen del qual és un dels trenta-cinc *Contes corrents* del segon llibre de narracions de Jaume Cabré –el conte “Balneari” de *Toquen a morts* (1977)– va aparèixer publicat en una primera versió al *Diario de Terrassa* en forma de fulletó setmanal durant l’últim trimestre del 1983. Manté amb les altres dues novel·les del cicle de Feixes un rerefons comú que és la ciutat de Feixes –si bé en aquest relat hi apareix molt de fons, de manera sobreentesa– i, sobretot, el personatge d’Adela, que sense arribar a adquirir el grau de protagonista va guanyant pes i presència al llarg de cadascun dels relats. Adela Turmeda apareix a *La teranyina* en la seva estada prèvia al convent, com a membre de la poderosa família dels Rigau de Feixes; a *Fra Junoy o l’agonia dels sons* entra com a novícia –sor Clara– al convent de La Ràpita; i a *Luvowski o la desraó* es recupera de la seva experiència conventual en un balneari, lluny del monestir. Podem afirmar que aquest tercer relat –el primer sobre aquest personatge de Feixes, però el darrer a publicar-se– és alhora origen i cloenda del cicle de Feixes, fins aleshores conformat per *La teranyina* i *Fra Junoy o l’agonia dels sons*. De bon començament, a *Luvowski o la desraó* se’ns marca aquest lligam de les tres novel·les a través de la jove:

“Adela Turmeda era la criatura més exquisida que podia donar de si una ciutat com Feixes, seu de bisbes ferrenys i fabricants impulsius, de gent enriquida per les guerres europees o socarrimada pel ressentiment. La versió oficial és que d’ençà que havia acabat la minsa instrucció primària que li havien brodat unes monges de prestigi, una tragèdia familiar d’efectes contundents<sup>227</sup> li va fer agafar por de la vida i desitjar la pau conventual (...). Però vet aquí que els revessos de la vida de clausura la van decidir, després d’un seguit de drames,<sup>228</sup> a abandonar la idea sublim i renuncià a la santedat. Tampoc no ho van entendre, els parents, i per evitar l’escàndol, l’oncle Rigau la va facturar amb una

---

<sup>227</sup> Es refereix a l’assassinat del pare, Anselm Turmeda, a *La teranyina*.

<sup>228</sup> La fallida experiència com a novícia –sor Clara– al monestir de La Ràpita de la novel·la *Fra Junoy o l’agonia dels sons*.



recomanació especial i sense temps de desfer les maletes cap a aquell balneari<sup>229</sup> a prendre embranzida amb vista a la nova vida". (p. 27)

La resta dels contes de *Llibre de preludis*, redactats durant l'elaboració d'aquestes tres novel·les de Feixes, tot i mantenir-se al marge del cicle tenen, per a l'autor,

"... un cert aire familiar que m'ha impel·lit a publicar les històries conjuntament. D'una manera implícita, si més no, hi ha l'esperit dels llibres de Feixes".<sup>230</sup>

Dels contes del recull, cal explicar que "Sang de violí" havia estat ja publicat l'any 1981 dins el volum *Lovecraft, Lovecraft!*, del col·lectiu Ofèlia Dracs, del qual Jaume Cabré formà part. Per la seva banda "Nocturn" (1984), el conte que precedeix "Sang de violí" a *Llibre de preludis*, és el darrer en ésser escrit, tot i que els fets que s'hi relaten són anteriors.

A diferència de *Luvowski o la desraó* i dels dos primers contes de *Llibre de preludis* –"Nocturn" i "Sang de violí"–, a "Tota l'aigua del cel" (1982) no trobem cap presència musical. Escrit durant la redacció de *Fra Junoy o l'agonia dels sons*, comparteix amb aquesta novel·la el tema conventual. El "Postludi" final (1984) tanca el recull.

## LUVOWSKI O LA DESRAÓ

*Llibre de preludis* s'inicia amb el fragment d'una partitura. Es tracta d'un fragment de *Brouillards*, la primera peça musical del segon llibre de preludis que va compondre Claude Debussy. El compositor esdevindrà un dels protagonistes a *Luvowski o la desraó*. Aquest personatge, afegit en la versió definitiva de la novel·la –en la primera versió no hi era– aporta la presència musical que caracteritza el volum. Ja hem explicat anteriorment que a partir de la decisió de Jaume Cabré d'atorgar a fra Junoy –protagonista de *Fra Junoy o l'agonia dels sons*– la seva pròpia passió per la música, l'escriptor va voler contemplar les altres novel·les que estava escrivint en aquell moment des d'un punt de vista més musical. I d'aquí la incorporació del compositor Claude

---

<sup>229</sup> És el balneari on es desenvolupa la trama de *Luvowski o la desraó*.

<sup>230</sup> CABRÉ, Jaume. *Llibre de preludis*, p. 153.

Debussy a *Luvowski o la desraó*. El títol del volum fa referència precisament als seus preludis.

La narració comença reproduint íntegrament les cinc línies del conte “Balneari” de *Toquen a morts* (1977), un conte que ens presenta els qui anys després seran els protagonistes de la novel·la *Luvowski o la desraó*: una novícia que ha penjat els hàbits –que esdevindrà l’Adela– i un aprenent de vampir –que s’anomenarà Luvowski–; un conte que es convertirà en motiu constructor del cicle de Feixes, i que ja hem transcrit anteriorment:

“Un balneari és l’únic lloc on poden trobar-se amb naturalitat un estudiant de vampir i una novícia que recupera la salut trencada pel rigor del convent. Poden, fins i tot, lligar-hi una amistat franca a partir de converses banals. I poden, tanmateix, esdevenir-s’hi fets extraordinaris...”<sup>231</sup>

*Luvowski o la desraó* parteix del moment en què sor Clara de *Fra Junoy o l’agonia dels sons* –l’Adela Turmeda de *La teranyina*– es recupera en un balneari de la seva anterior vida al monestir de La Ràpita. Allí coincideix, entre d’altres, amb el compositor Claude Debussy i amb un jove polonès anomenat Witold Luvowski que cerca –a través del vampirisme– el camí cap a la veritat i la comprensió del món.<sup>232</sup> Però Luvowski descobrirà noves vies cap a la veritat: l’Amor –que sent per Adela– i la Música –que observa en Debussy–. La tria d’una sola opció i, per tant, el rebuig de les altres, la impossibilitat de poder-les abastar totes, és l’origen de la seva desraó: dubta entre l’amor per Adela i els dictats vampírics del seu Mestre i es pregunta, després de l’audició de la música de Debussy, si poden existir diverses veritats en lloc d’una de sola.

De fet, la novel·la comença amb dues cites d’un dels autors més admirats per Cabré: Thomas Mann. Un autor que, com ell, va començar a forjar la seva afició per la música de ben jove i dins l’ambient familiar. Tant l’escriptor com la

---

<sup>231</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>232</sup> L’aprenent de vampir Luvowski és un personatge molt allunyat de les truculentes històries de vampirs sorgides en el segle XVIII. No és tampoc l’amant cruel i fatal retratat als relats de començaments del segle XIX; el podem descriure més aviat com un ésser refinat, culte, melancòlic i amant de la soledat, molt proper al vampir dels romàntics i molt allunyat del licantrop de la llegenda popular serbocroata. Vegeu l’obra de Mario Praz (1999) *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*. Barcelona: El Acanalado, que desenvolupa el tema del vampirisme.

seva família eren melòmans: tots tocaven algun instrument o cantaven. "No sóc un home visual, sinó un músic desplaçat a la literatura", va escriure el premi Nobel el 1947. Jaume Cabré i Thomas Mann figuren entre els autors que semblen redactar els llibres talment com si estiguessin component una partitura musical al ritme inaudible d'un metrònom interior. A propòsit d'aquesta característica, Mann afirmava:

“La música siempre ha ejercido un influjo notable sobre el estilo de mi obra. Los escritores suelen ser en realidad otra cosa, pintores o ilustradores frustrados, escultores o arquitectos. En lo que a mí respecta, debo incluirme entre los músicos que han engrosado las filas de los escritores. Desde siempre, la novela ha sido para mí una sinfonía, una obra de contrapunto, un entramado de temas en el que las ideas desempeñan el papel de motivos musicales”.<sup>233</sup>

L'autor va basar el seu personatge de *Mort a Venècia* en el compositor Gustav Mahler, i es va inspirar en un altre compositor, Schönberg, per crear a Leverkühn, el músic protagonista de *Doctor Faustus*, que apareix a la novel·la com l'inventor de la música atonal.

Tornant a les cites que enceten *Luvowski o la desraó*, la primera presagia que a les pàgines que segueixen no hi faltará l'element musical:

“La música és l'ambigüïtat erigida en sistema.” (Adrian Leverkühn a *Doctor Faustus*, de Thomas Mann).

*Doctor Faustus* és la història d'un pacte diabòlic i contra natura on un músic –Adrian Leverkühn, prodigi de la música del segle XX– ven la seva ànima al diable per poder superar-se en el seu art. L'element sobrenatural apareix també a *Luvowski o la desraó*, on el protagonista segueix els dictats del vampirisme, fins al punt que podem relacionar aquest relat amb la narrativa gòtica o de terror farcida de personatges fascinants, estranys i estrangers, noies en perill o la presència de vampirs que exploraren el Romanticisme i el Decadentisme. *Luvowski o la desraó* se serveix d'aquests elements, inspiradors de sentiments angoixants: amor malaltís, soledat, presència de l'element sobrenatural sota una atmosfera de misteri i d'emocions desbocades. A través de l'evasió de la realitat quotidiana exalta l'heroisme individual i dramàtic del protagonista,

---

<sup>233</sup> Thomas Mann: "Introducción a *La montaña mágica*". Conferència dictada als estudiants de la Universitat de Princeton el 10 de maig de 1939. A *Adamar*, núm. 25, dins <http://adamar.org/ivepoca/node/36> [consultat: 11-09-2012]

obligat a escollir entre diferent camins, i explora les zones més extremes de la sensibilitat i de l'inconscient.

La segona cita pertany a una altra novel·la de mateix escriptor:

“... ell portava en si les possibilitats per a mil formes de viure, juntament amb l'íntim coneixement que en el fons no eren més que impossibilitats.” (*Tónio Kröger*, de Thomas Mann).

En aquesta obra, Mann ens presenta el procés de desenvolupament i evolució d'un artista, Tónio Kröger, des de la seva infància i adolescència fins a la seva maduresa. L'oposició entre el món nòrdic del pare i el meridional de la mare es manifesta ja en el nom del protagonista: Kröger és el burgès, espiritual, mentre que Tónio representa el món de la mare, de la sensualitat i de l'artista. El text pren una posició una mica determinista respecte a l'ésser humà: són els orígens de Tónio els que determinen la seva vida, i ell no té la capacitat per controlar-la, tant se val el que faci, la seva situació no canviarà, d'aquí la cita que enceta la novel·la. Les “possibilitats per a mil formes de vida” a què fa esment Tónio Kröger marquen un cert paral·lelisme amb el que experimenta Luvowski quan descobreix que pot haver-hi més d'un camí cap a la veritat –no només el vampirisme, sinó també l'amor i la música, per exemple–. I, com Kröger –que s'adona que aquestes múltiples possibilitats com a formes de vida “en el fons no eren més que impossibilitats” – Luvowski ha d'acceptar que només pot triar un únic camí –escollirà el del vampirisme–. A *Tónio Kröger* es desenvolupa de forma magistral un dels grans temes de Thomas Mann: el conflicte entre l'art i la vida, entre la dignitat burgesa i l'alliberament dels instints. El mateix dilema amb què es trobarà Luvowski i que l'abocarà a una decisió final en certa manera tràgica.

Adela, per la seva banda, experimentarà el despertar dels seus sentiments amorosos, que fins aleshores, en el rigor del convent, havien estat reprimits. Els altres personatges secundaris que conformaran el grup d'hostes del balneari són Maria Franch –neboda del propietari i rival d'Adela en l'amor de Luvowski–, el senyor Carner –director de la institució–, el general Neulats –heroi de la darrera carlinada–, un comerciant de vins, un jugador que sempre perd, un escriptor realista, Debussy i la seva esposa, i altres dames que acompanyen els seus marits o que gaudeixen del repòs i de la calma del

recinte. Sense oblidar els músics que amenitzen algunes vetllades acompanyant el ball.

El recurs de barrejar personatges reals amb d'altres ficticis en un balneari ja havia estat utilitzat anteriorment en la literatura catalana. Tornem a recordar –n'hem fet referència a les pàgines 36 i 84 d'aquesta tesi– com en el seu llibre *Històries secretes d'un balneari*, Joan Perucho hi havia fet transitar personatges tan variats com Joan de Serrallonga, Bram Stoker o Leonardo da Vinci; i que a *Luvowski o la desraó*, el protagonista de la novel·la afirma haver llegit “l'obra completa del molt honorable Onofre de Dip” (p. 38), que és un personatge de les *Històries naturals* de Joan Perucho. Cal entendre aquestes referències com un homenatge de Jaume Cabré a l'escriptor, l'obra del qual és un referent obligat pel que fa a la literatura fantàstica en la dècada dels setanta. I, per si ens quedava algun dubte, observem un nou reconeixement a Perucho a *Llibre de preludis*: en el conte “Sang de violí” se'ns parla d'un tal Giovanni Peruccio, autor d'un llibre misteriós, “...jutge fosc, violinista excepcional...” (p. 129), al·ludint a l'època en què Joan Perucho va exercir com a jutge. I és que Cabré juga molt amb la intertextualitat i a fer clucades d'ull al lector experimentat.

Pel que es refereix a Debussy, la seva presència en un balneari és perfectament plausible pel delicat estat de salut que va haver d'afrontar els últims anys de la seva vida. Malalt de càncer des del 1909, i deprimat per la guerra que havia esclatat el 1914, el compositor va continuar treballant amb gran esforç. Jaume Cabré explica el perquè de la seva inclusió dins la novel·la:

“... Debussy m'agrada molt, però no és un d'aquells referents que portes al cor... Ara bé, els seus preludis els trobo extraordinaris, i en aquell moment segurament hi estava més interessat. A més, a partir del moment que situes l'obra en un context històric determinat –en aquest cas, durant la Primera Guerra Mundial, l'any 16 o 17–, una banda sonora és molt útil a l'hora de dibuixar l'ambient. I en aquest sentit, Debussy m'anava molt bé: mor l'any 18, i en la meua *nouvelle* va al balneari amb la seva dona per motius de salut.”<sup>234</sup>

Les dues grans obres que compongué Debussy els darrers anys de la seva vida van ser els dos llibres dels *Études* –on va voler retre homenatge als

---

<sup>234</sup> PUJADÓ, Miquel. Op. cit., p. 16.

estudis pianístics de Chopin– i els *Préludes*<sup>235</sup> –que donen títol al llibre–. Com explica l'autor mateix:

“... un dels personatges principals és Claude Debussy. I està col·locat dintre d'un *Llibre de preludis* justament pensant en Claude Debussy. Clar, llavors el que passa és que tens el privilegi de fer... de poder fer moments concrets; per exemple, faig el moment en què Claude Debussy va escriure alguns dels preludis del llibre segon. Podem ser presents, testimonis del moment que ell ho estava escrivint...”<sup>236</sup>

A *Luvowski o la desraó* observem Debussy durant la composició del seu segon llibre de preludis –realitzat entre 1911 i l'abril de 1913–. Va escollir el nom de *Préludes* en honor als *Préludes* de Chopin. Està format –com el primer llibre– per dotze composicions que cal entendre com una invitació al viatge i al somni. Començant per la misteriosa *Brouillards* que enceta la novel·la:

“Tenia dintre seu, clavada indeleblement, la sensació fresca, sincera, que li havia provocat la boira respirada de bon matí. Tot consistia a transformar-ho en sons.

Va respirar profundament: creia que se n'havia sortit a la primera. Rellegí àvidament les sis pàgines escrites i quedà satisfet: era el que volia dir. Aquella era l'única manera que ell coneixia de parlar de la boira davant d'un piano.” (p. 44)

I acabant amb l'explosiu *Feux d'artifice*:

“*Encore un livre de Préludes*, va intitular-lo. Havia desgranat les dotze peces començant per *Brouillards*, la que en aquells moments estimava més, i acabant amb el vistós *Feux d'artifice*. Encara no sabia si les deixaria en aquell ordre; s'ho volia rumiar. Però després del recital ja estava convençut que havia d'editar-les juntes.” (p. 80)

Debussy indicà els títols dels seus preludis només al final de cada peça, entre parèntesis i després de punts suspensius, només per crear associacions d'imatges o de sensacions, perquè l'intèrpret pogués descobrir les seves

---

<sup>235</sup> El preludi és una forma musical que ja existia en el Barroc com a passatge improvisat que precedia l'execució d'altres peces instrumentals. En el Classicisme no va ser una estructura gaire utilitzada per l'estima en què es tenia la composició subjecta a esquemes i patrons formals més aviat rígids. Però sí que va trobar un terreny propici en el Romanticisme, en què es valoraven les formes d'expressió no sotmeses a patrons formals que poguessin ser un llast a l'expressió lliure. El preludi romàntic es caracteritzà per ser una peça curta per a piano, en un sol moviment, i d'estructura lliure. Són especialment coneguts els de Chopin, però més enllà del Romanticisme altres compositors –com Debussy– continuaren aquesta tradició. Aquest compositor, girant els ulls cap al primer Romanticisme –el més pur– composà els seus dos llibres de *Préludes pour piano*, prodigi d'atmosfera i sensibilitat, entre 1909 i 1913.

<sup>236</sup> Entrevista a Jaume Cabré. <http://www.tv3.cat/videos/33679> [consultat: 28-09-2009].

pròpies impressions sense estar condicionat per les idees inicials de Debussy. Exactament el que fa el Debussy de la novel·la:

“... quan es va decidir, al final de la composició afegí en lletra minúscula, quasi tímidament, com si fos inútil insistir en allò que era tan evident i alhora innecessari: *Brouillards*.” (p. 45)

El compositor troba en el balneari la inspiració que li calia per acabar el seu segon llibre de *Préludes*, i el títol d'alguns d'aquests preludis sembla voler fer referència a determinats personatges que apareixen a la novel·la. Casualitat o disseny de Cabré? Per citar un exemple, el tercer preludi es titula *La porta del Vi*, i l'escriptor fa aparèixer un comerciant de vins al relat. També té cert protagonisme en la novel·la el general Neulats –heroic defensor de Berga en la darrera carlinada–, personatge d'un tarannà molt peculiar, que podria trobar correspondència amb el sisè preludi que porta per nom *Général Lavine-excentrique*. El comerciant de vins i el general comparteixen sovint converses amb un escriptor. I el novè preludi del segon llibre de Debussy –*Hommage à S. Pickwick Esq.P.P.M.P.C.* – és un homenatge a l'escriptor Charles Dickens, més ben dit, a la seva primera novel·la, *The Pickwick Papers*. D'altra banda Luvowski, en un passeig nocturn pels exteriors del balneari, s'atura arran de les finestres altes del recinte i escolta, sense saber-ho, alguns dels preludis recents que formaran part del segon llibre del compositor. L'escenari podria ésser descrit com *La terrasse des audiences du clair de lune*, que és el títol del setè preludi.

I d'allí estant,

“A Luvowski, que vivia allunyat de la música, li semblava que els sons d'aquell senyor li recordaven l'aigua.” (p. 67)

Quan precisament *Ondine* –nimfa aquàtica de la mitologia germana i escandinava– és el títol del vuitè preludi.

Observem doncs com hi ha un acurat i buscat paral·lelisme entre l'autèntic Debussy i la seva representació en la novel·la. Va ser Debussy qui, en trencar l'organització formal preexistent en una obra musical va descobrir un llenguatge musical nou, lliure, obert a altres possibilitats. En una de les seves converses amb Luvowski ja apunta aquesta tendència o intenció:

- (...) Penseu que les possibilitats de combinació són innumbrables però finites. Em seguïu?  
– De moment sí.  
– I que, si arraconem de moment l'efecte tímbric, pot arribar un dia que un músic repeteixi el meu *Pélleas*<sup>237</sup>... –s'interrompé una mica torbat i es va corregir– o la novena de Schubert.  
–Un plagi.  
–No, monsieur Luvowski: una coincidència.  
–Voleu dir que la música pot morir d'asfíxia?  
– No ho sé. Tal volta si no ens empesquem un nou sistema harmònic.” (p. 72)

La novel·la ens presenta un Debussy amb poca salut –per això va al balneari. De fet, és a les portes de la mort, perquè va morir als cinquanta-sis anys, nou anys després de detectar-li un càncer. I el personatge del relat n'és plenament conscient, de la proximitat de la fi:

“Passada feia anys la ratlla dels cinquanta, tenia el pressentiment fosc que la dama negra no trigaria a endur-se'l i volia enllestir abans tots aquells racons d'il·lusió que li bullien pel cap i que encara no tenien gens de forma.” (p. 39)

En explícita referència als seus compatriotes coetanis i a les seves composicions d'inspiració espanyola, el fictici Debussy explica la decisió de traspassar els Pirineus en la recerca d'un indret per descansar:

“... per la guerra, perquè tenia enveja dels èxits de Maurice<sup>238</sup> (tot i que el considerava un superficial una mica pedant), perquè volia conèixer de prop els tòpics de què s'alimentaven tants francesos<sup>239</sup> (...) no hi va trobar ni els tòpics ni els temes de què s'havien alimentat Bizet, Lalo i Chabrier i de què s'alimentava ara Maurice Ravel.” (p. 57)

Cabré dóna versemblança al personatge i fa alhora un petit homenatge a la música catalana en mostrar-nos un Debussy que té la deferència d'interessar-se per la música d'alguns compositors de la terra que està a punt de visitar:

---

<sup>237</sup> Es refereix a l'òpera de Debussy *Pélleas et Mélisande*, amb llibreto del dramaturg belga Maurice Maeterlinck. Composta entre 1897 i 1900, i estrenada el 30 d'abril de 1902, la seva música ha estat qualificada de revolucionària i radical.

<sup>238</sup> Maurice Ravel, compositor francès (Ciboure 1875- París 1937). Els crítics comparaven contínuament la producció musical de Debussy i de Ravel, la qual cosa va provocar el distanciament personal entre ambdós compositors. Això no obstant, Ravel admirava Debussy; de fet, se'l considera el seu hereu. I després de la mort de Debussy, Ravel va ser considerat el més gran compositor francès viu. Fins i tot va compondre, a la seva memòria, la *Sonata per a violí i violoncel*.

<sup>239</sup> Durant els segles XIX i XX, hi va haver una fascinació dels francesos per la música espanyola. Això es deu al fet que Espanya representava per a ells la porta cap a Orient, un indret que significava el món de l'exòtic, del misteri.



“Debussy era –ningú no ho podria negar mai– l’antítesi de la superficialitat. Gairebé sense adonar-se’n, els dies abans d’emprendre el viatge, recorregué quasi tot el piano de Granados, s’interessà per Pedrell i va fer unes transposicions bellíssimes al piano d’una dansa de Sorts<sup>240</sup> i una badineria de Tàrraga.” (p. 57)

Gran coneixedor del món musical i insinuant més que no pas explicant, Jaume Cabré fa al·lusió a la tràgica mort de Granados en el naufragi de la nau Sussex, torpedinada al Canal de la Mànega per l’armada alemanya durant la Primera Guerra Mundial:

“Mentre acarona les tecles del mitja cua amb sordina amb els primers compassos aigualits, premonitoris, tempestuosos, de l’*Allegro de Concert* de Granados...” (p. 57)

Trobem també en Debussy algunes constants que apareixen a bona part de les novel·les de Cabré, i que no són sinó un reflex del propi autor, com la seva predilecció pel piano i els instruments de corda –sobretot pel violí–.

“... mentre pensava que el piano era capaç de dir-ho tot perquè permetia progressar en el sentiment com ho feia ara, abocant-hi l’ànima, (...) mentre pensava que el violoncel de Casals de vegades deia més coses que un piano, mentre reconeixia que l’instrument de corda és el més pur...” (p. 58)

O com el rebuig que sent l’escriptor davant les manifestacions efusives del públic després d’una audició:

“Claude Debussy estava una mica incòmode per tant d’enrenou. Ell imaginava un assentiment breu i prou. Mai no li havia agradat l’entusiasme del públic i ara el trobava francament exagerat”. (p. 80)

I el patiment dels personatges ferits de música, com ell mateix, quan han de suportar salmòdies desafinades –com en el cas de fra Junoy– o altres atemptats al bon gust musical:

“... la tertúlia es capbussava en un silenci incòmode agombolat pels copets neguitosos del bastó del general, que posaven més frenètic el pobre Debussy per la deplorable arítmia que ostentaven...” (p. 63)

Passant per la indiscutible passió de Cabré per la música, quelcom més que una simple afició, una passió que ha traspassat a alguns dels seus protagonistes:

---

<sup>240</sup> El compositor barceloní Ferran Sorts apareix com a personatge en la novel·la de Cabré *Senyoria*.

“... mai no he considerat la música com una via de coneixement. Si de cas, no sé si m’explicaré, la música m’ha servit per respirar.” (p. 75)

Per tot això podem afirmar que el rerefons musical a *Luvowski o la desraó* és indiscutible. Sobretot a través del personatge de Debussy, però sense menystenir l’important descobriment que fa Witold Luvowski de la música, del qual parlarem més endavant. I si el relat incorpora un element clarament fictici com és el vampirisme, la presència del compositor és un dels principals elements que atorga versemblança a la novel·la. Precisament pel protagonisme d’aquest cèlebre compositor, i a través de les seves reflexions, composicions i interpretacions, el món musical és molt present en la novel·la. Hi trobem la transcripció d’un fragment de *Brouillards* tot just abans de començar el relat –del procés de composició del qual serem testimonis més endavant. O una citació autèntica del compositor definint l’excels art:

“Un total de forces disperses, això és la música.” (p. 72)

Un cop més –com ja havia succeït a *Fra Junoy o l’agonia dels sons*– la veu esdevé un element sonor, gairebé musical, que caracteritza els personatges. Luvowski es fixa en la d’Adela:

“Luvowski considerà massa harmoniosa aquella veu per malgastar-la en salmòdies i decidí conquerir-la”. (p. 25)

I se sent atret per la de Maria Franch:

“Estava absort en aquella mena de reflexions quan va sentir una cantarella que li féu saltar el cor. Maria Franch se li apropava riallera, somrient i xerrant a la vegada. (...) Luvowski dissimulava un badall distret i es deixava endur per l’harmonia de la veu de la seva acompanyant”. (pp. 35-36)

L’Adela es deleix per la de Witold:

“I la veu, aquella veu acaparadora, modulada, segura, masculina (...). Adela somreïa pensant en aquella veu de miracle del barbat polonès i es marfonia.” (p. 52)

També sovintegen les metàfores musicals, com quan descriu l’artificiositat i el recarregament d’un balneari que vol aparentar un luxe que no acaba de posseir:

“... en aquell balneari de luxe en sordina...”<sup>241</sup> (p. 25)

Abunden les imatges sonores, com en els exemples que segueixen:

“Es percebia, llunyana, la fressa dels coberts xocant contra els plats...” (p. 48)

“S’aturà un moment i va aixecar el cap per escoltar el xerric dels grills emboscats en els núvols baixos del defora”. (p. 68)

“Les fulles seques feien un tou sorollós i agradable sobre el qual passejaven els dos homes.” (p. 71)

I la cadència rítmica d’algunes frases, com el ritme ternari de:

“El **truc** a la **porta** gruixuda **sonà** retallat com si **fossin** dos **cops** a la seva ànima.” (p. 37)

Fins i tot les equívokes i abundants aproximacions d’alguns dels hostes al nom de Luvowski –Luparski, Kontarski, Pentarski, Karenski, Maiakovski, Lutoslawski, Paulovski, Kandinski, Laronski...– estableixen certa musicalitat fònica.

A través de referències musicals, Cabré també incorpora l’humor –omnipresent a bona part dels seus relats– a la novel·la. Ho fa a partir del desconeixement musical o de la falta de sensibilitat artística que mostren alguns dels personatges, sobretot el general Neulats, després de l’arribada de Debussy al balneari:

“–Així diu que toca el piano (...). Li demanaré que toqui la Marsellesa. Ei, si la sap. Segur que li agradarà el detall.” (p. 41)

O, més endavant:

“La sessió musical va haver de ser interrompuda perquè el general Neulats, ranquejant al llarg de la sala, havia anat a tustar baronívolament l’espatlla del músic en senyal cortès de felicitació i li demanava si podia tocar una havanera o una cosa més alegre”: (p. 45)

La seva ignorància musical frega la caricatura:

“El general Neulats se’n feia creus: que tot un músic professional com aquell monsieur deia que era no tingués ni idea dels diferents tocs de cornetí era llastimós.” (p. 50)

La limitació dels seus coneixements en aquest camp es fa evident:

---

<sup>241</sup> Una sordina és un estri que, posat en un instrument musical, n’afebleix molt el so.

“–Granados? –ranquejava el general. S’aturà i fixà el bastó a terra, alçava el cap i feia memòria–. No el recordo. Era d’infanteria?” (p. 50)

De fet, Debussy no troba cap comprensió envers el seu art entre els clients del balneari. Luvowski admet tenir només algunes referències vagues de la vida sentimental de Chopin. I potser l’escriptor realista també té certa cultura musical, com demostra en la conversa que manté amb Maria Franch, neboda del propietari del balneari:

– “Ell és músic. Un tal Debussy. Marcel Debussy.  
– Ah! Claude Debussy –va fer discliplent l’escriptor.  
– Això. Un violinista de fama, diuen.  
–Pianista.” (p. 40)

Però en general els hostes es troben desposseïts de gust artístic, com és el cas d’una protagonista i la seva breu intervenció en el relat:

“... de la música seriosa només m’ha interessat la sarsuela. Si més no, t’expliquen coses entenedores”. (p. 51)

Les tertúlies del balneari –si exceptuem potser la retòrica de l’escriptor realista– versen sobre temes banals, generals, opinables per tothom. Les úniques converses profundes en matèria musical són les que mantenen Debussy i Luvowski a propòsit de la possibilitat d’aquest art com a via de coneixement.

Centrem-nos en Luvowski. El nom d’aquest personatge, Witold Luvowski, està inspirat en el compositor, pianista i director d’orquestra polonès Witold Roman Lutoslawski,<sup>242</sup> a qui Jaume Cabré admira. L’autor explica:

“En el moment d’escriure el relat, feia relativament poc que havia descobert l’obra de Lutoslawski, que em va interessar vivament (...) El considero un dels grans del segle XX”.<sup>243</sup>

Luvowski comparteix amb Lutoslawski el país d’origen –Polònia– i una mateixa època. Perquè els fets succeeixen en un moment crucial per a Luvowski –el de

---

<sup>242</sup> Witold Roman Lutoslawski (Varsòvia 1913-1994) va ser un dels compositors europeus més importants del segle XX. Possiblement és el compositor polonès més important després de Chopin, i el músic més eminent del seu país en les últimes dècades del segle. Va obtenir en vida una gran quantitat de premis internacionals, incloent l’Ordre de l’Àliga Blanca, l’honor més alt de Polònia. Apareix també esmentat a una de les primeres novel·les de Cabré, *El mirall i l’ombra*:

“...oïa un gemec de violoncel, això és Lutoslawski, i remarcava que sí, això mateix, que el so provenia de la ràdio, és que la tenia engegada i ni se n’havia adonat, ara t’escolto: les trompetes empenyades que se’t fiquen al cervell, és Lutoslawski, i aquest esperó l’incità a seguir treballant...”. (p. 201)

<sup>243</sup> Correspondència electrònica amb Jaume Cabré, 13 de gener de 2011.

la seva formació i aprenentatge—, per a Lutoslawski —coincideixen amb el seu naixement i els primers anys de vida— i també per a Debussy —el període en què va compondre els seus preludis—. Luvowski i Lutoslawski comparteixen també la recerca d'un camí: cap a la veritat el primer, i cap a l'expressió de les idees musicals el segon. En una època determinada de la seva vida, Lutoslawski cercava l'expressió musical utilitzant les noves tècniques compositives —música aleatòria, dodecafonisme...— però volent atorgar alhora certa llibertat interpretativa. Ho aconseguí marcant una arquitectura i una progressió harmòniques amb precisió, però donant també una llibertat controlada als músics. Si Lutoslawski cercava les claus de la interpretació de la música, Luvowski busca les claus de la interpretació de la vida. I el descobriment de la música li obre un nou camí —el del sentiment, o de la desraó— que pot, com el vampirisme i com l'amor, donar sentit a l'existència humana. Esmentem també, i potser és anecdòtic, que Witold Lutoslawski va compondre —entre d'altres obres— *Tres Postludis*, de la mateixa manera que Cabré clou el *Llibre de preludis* amb un *Postludi* final.

Luvowski, veritable centre del relat, deixeble d'un tipus de vampirisme benigne —és aprenent de vampir de voluntat, una espècie de vampirs que cerca la saviesa i que té apaivagats els instints assassins— creu haver trobat en aquests ensenyaments el camí veritable que el conduirà a l'autèntic coneixement del món. Però el seu camí es veurà alterat pel descobriment de dues noves vies de coneixement, insospitades i poderoses, que faran trontollar el seu propòsit inicial i les seves conviccions. Aquestes dues noves realitats fins ara ignotes són l'amor per Adela i el descobriment de la música. El primer sentiment és el més fort:

“Ell, doncs, es començava a enamorar i es desviava dels principis d'unicitat que imperaven en el camí escollit lliurement.” (p. 38)

No vol renunciar a l'amor, no vol renunciar a l'Adela. I a això cal afegir la consideració de l'art musical com un altre possible camí vital:

“Witold Luvowski va pensar per uns moments si la música d'aquell senyor Debussy podia ser també una forma de coneixement, però ho va rebutjar de seguida perquè el panorama se li complicava llavors en gran mesura. Reconeixia que sí, que s'havia emocionat; que fins i tot potser

havia plorat. Però no podia fer l'esforç sobrehumà de trencar més esquemes mentals." (pp. 69-70)

Luvowski, convençut –massa tard– que hi ha més camins per escollir dels que mai s'havia plantejat, pren una decisió egoista, una decisió que suposarà un tràgic final per a Adela i la confirmació de l'aprenent de vampir en el camí escollit inicialment. A través de l'amor –de la seva concreció en una queixalada o petó mortal– Luvowski confirma el camí del vampirisme. Però dotant-lo del sentiment amorós –tot i que egoista– que l'atansa al sender de la desraó, més que no pas al camí racional que el seu Mestre li assenyala. Adela, d'altra banda, decideix alliberar-se de la repressió que ha viscut tota la vida –una vida estèril i solitària– lliurant-se a Luvowski.

“Witold va somriure, trist, i començà a tremolar. Però abans que l'enxampés la paüra que prové de l'amor, agafà Adela pels braços. Amb delicadesa. Ella s'abandonà i a Witold Luvowski li va ser cosa molt senzilla –gloriosa síntesi fatal– trobar l'indret exacte del coll on havia de mossegar”. (p. 83)

I així la força de l'amor esdevé la salvació dels amants, la tria definitiva del camí del vampirisme per a Luvowski, l'alliberament per a Adela: un sentiment que pot donar sentit i plenitud a la vida humana. Com la música és la raó de viure de Debussy. Com ho és també per a fra Junoy.

Per tot això podem afirmar sense por d'equivocar-nos que a *Luvowski o la desraó* assistim a una orquestració extraordinària d'elements tan difícils de combinar com una exnovícia, un aprenent de vampir i un personatge real –Debussy–, tot narrat amb riquesa lèxica i força expressiva, i amb la musicalitat d'una prosa palpitant amb ritme i cadència propis.

## **NOCTURN**

Malgrat tractar-se d'un conte l'argument del qual poc té a veure amb el relat anterior, s'observa una voluntat d'unitat que es fa palesa no només en l'atmosfera musical i misteriosa que es respira en ambdues històries, sinó també en la citació inicial de Claude Debussy que precedeix “Nocturn”:

“Un total de forces disperses, això és la música. No sabia com dir-ho millor”. (p. 87)

Són les mateixes paraules que ha pronunciat el personatge de Debussy a *Luvowski o la desraó* i que és una frase autèntica del compositor.

El relat comença amb la narració d'un musicòleg respectat i admirat, dedicat al rescat i a l'edició d'obres desconegudes, que viu torturat per un fet desgraciat relacionat amb el món de la música. Aquest musicòleg, del qual desconeixem el nom, en el passat havia estat orgullós del seu treball professional: havia descobert tretze *lieder*<sup>244</sup> de Schubert,<sup>245</sup> havia acabat l'edició de l'obra per a orgue del pare Antoni Soler<sup>246</sup> i de la *Sonata en re* de Wolf,<sup>247</sup> i actualment estava revisant l'obra de Domenico Alberti.<sup>248</sup> Però després del que succeeix, la seva vida esdevé trista, incerta. Una tragèdia que no li fa perdre el deler per la música però que el fa viure sense cap il·lusió i amb un fort sentit de culpabilitat. Ja des del començament del conte són contínues les referències als fets que provocaran un canvi radical en la vida del protagonista, una vida que des d'aleshores s'ha convertit en un calvari. Amb aquest recurs, amb aquesta capacitat anticipatòria, Cabré aconsegueix obrir expectatives estimulants que alimenten contínuament la curiositat del lector:

“Vivia plàcidament fins que va venir la desgràcia”. (p. 89)

“Però no n'estic, d'orgullós; m'és del tot impossible, després del que va esdevenir-se”. (p. 89)

“Sense saber-ho, corria cap a la meva dissort”. (p. 94)

“Si ho hagués fet molt abans tal volta no m'hauria passat tot el que em va succeir. Potser hauria redactat l'article que no vaig arribar a fer mai i ara no estaria escrivint aquestes ratlles i potser, també, no hauria perdut la riulla com la vaig perdre a partir d'aquells dies estranys i nefastos que se'm llançaven a sobre inexorablement”. (p. 101)

Anticipacions que fins i tot a vegades adquireixen un to poètic:

---

<sup>244</sup> Poemes musicats del Romanticisme, breus composicions per a veu i piano.

<sup>245</sup> Franz Peter Schubert (Viena, 31 de gener de 1797 –19 de novembre de 1828) va ser un compositor austríac, considerat un dels continuadors del Romanticisme musical, iniciat per Ludwig van Beethoven. Va ser un gran compositor de *lieder*, i un dels compositors més admirats per Jaume Cabré.

<sup>246</sup> Organista català del segle XVIII que ja apareix esmentat a *Fra Junoy o l'agonia dels sons*.

<sup>247</sup> Austríac d'origen eslovè (1860-1903), va ser el compositor més important de *lieder* des de Schubert.

<sup>248</sup> Cantant, clavecinista i compositor italià (Venècia 1710-Roma 1740).

“...no com ara, que tant se me’n dóna tot i ni tan sols resisteixo el meu propi esguard al mirall o la meva ombra esborradissa a l’aigua verda d’un canal solitari.”(p. 94)

La veu narrativa comença essent la d’un musicòleg i crític musical,<sup>249</sup> que ens vol explicar la seva història. És alhora un narrador testimoni que ens explica la història d’uns altres –la de Robert Balló i d’un compositor desconegut– en la qual es veu involucrat. Com no es tracta d’un narrador omniscient, ho explica des de la seva percepció personal. En el segon capítol del conte –dels cinc en què s’estructura– es fa necessària la intervenció d’un narrador en tercera persona per presentar un nou personatge –l’autèntic compositor i víctima d’una estafa menyspreable– i fer-ne el seu seguiment. El lliure flux del pensament d’aquest nou personatge en primera persona completa la informació que li cal al lector. En els capítols restants, el musicòleg protagonista torna a recuperar la veu narrativa. Sovint trobem la barreja del diàleg directe i el diàleg reportat:

“Sí, havia dit el meu concert i era cert, deia, perquè jo sóc Robert Balló i aquell home que va sortir a saludar és el senyor Damià Cervera, senyor (...) Em va assegurar que tenia la consciència tranquil·la però que havia de fer vida de talp; vaig fugir de tots, de tothom, de mi mateix, i el senyor Damià Cervera, que em coneixia com a organista, es veu, perquè jo havia estat organista, i que havia seguit les meves darreres desgràcies, em va acollir a ca seva per uns dies. I jo el vaig interrompre: vejam, quan dieu Damià Cervera voleu dir Robert Balló?, i ell, quan dic Damià Cervera vull dir Damià Cervera, senyor...” (p. 105)

En aquesta barreja de tècniques hi ha una clara intenció de l’escriptor de cercar una musicalitat interna. Com ell mateix explica:

“Quan em convé, per respectar l’ondulació (subjectiva) de la frase, opto per fer servir la barreja d’estil directe i indirecte de tal manera que la veu del narrador de vegades s’ajunta i quasi es confon amb la veu dels personatges”.<sup>250</sup>

El relat comença a Barcelona, on un violinista excepcional, Robert Balló, es revela sorprenentment com un gran compositor. Es tracta d’un home culte, brillant, un virtuós del violí acostumat a l’aplaudiment del públic i delerós del seu reconeixement, “abocat en cos i ànima a la música” (p. 91), però amb un

---

<sup>249</sup> Un altre dels personatges protagonistes de Jaume Cabré, en Miquel Gensana de *L’ombra de l’eunuc*, exerceix també de crític musical.

<sup>250</sup> CABRÉ, Jaume. *El sentit de la ficció. Itinerari privat*, p. 101.



aire d'autosuficiència un pèl despectiu que, d'entrada, no li fa guanyar la simpatia del lector. La seva obra res té a envejar a la dels joves expressionistes del moment com Schönberg –que amb la seva música atonal estava provocant moltes reaccions (i de molts tipus) entre la crítica musical–. Les seves sonates per a piano són tan extraordinàries i desconcertants que no poden ser descrites ni ubicades d'altra manera que a partir de la barreja d'estils i d'autors:

“...més enllà de Wagner, record de Beethoven, retorn al romanticisme, una nova via, l'alternativa a l'impressionisme francès, el classicisme fet música...” (p. 90)

Però hi ha quelcom estrany en les seves composicions: començant pel fet que un violinista amb tantes gires internacionals a la seva agenda tingui temps per dedicar-se a la composició, continuant perquè l'instrument protagonista de les seves obres sigui el piano i no el violí, i acabant amb un concert per a violí que sembla en realitat la transcripció d'un concert per a piano.

En una de les seves gires, a Venècia –l'altra ciutat on, amb Barcelona, es desenvolupa el relat–, Balló comparteix escenari amb Pau Casals<sup>251</sup> i amb Horszowski.<sup>252</sup> Pau Casals i Horszowski eren amics i tocaven junts sovint; aquesta dada aporta versemblança al concert que realitza un fictici Balló amb ells, i ens permet ubicar el conte cronològicament.

En el segon capítol del conte, el musicòleg abandona la veu narrativa –i, temporalment, el protagonisme– i assisteix a un concert, l'autor del qual és Robert Balló, al Palau de la Música. Els moments previs al concert mostren el detallisme de Cabré a l'hora de descriure l'univers dels músics:

“En qüestió d'un minut es va iniciar aquell guirigall d'instruments que buscaven obsessivament el la<sup>253</sup> del piano” (p. 96)

O quan parla d' “un flabiol engojassat que feia dits”<sup>254</sup> (p. 96)

I quan diu “un magnífic erard<sup>255</sup> que li causava una enveja profunda” (p. 96)

---

<sup>251</sup> Pau Casals (1876-1973) ha estat considerat el millor violoncel·lista, català, de tots els temps; el seu virtuosisme és indiscutible. Va introduir una nova manera d'agafar l'arquet.

<sup>252</sup> Pianista polonès extraordinari (1892-1993), als cinc anys tocava obres de Bach de memòria, i als set anys va estrenar una composició orquestral.

<sup>253</sup> El “la” és la nota que es pren com a referència per afinar els instruments.

<sup>254</sup> En una divertida imatge –personificació– on qui fa dits és el flabiol, i no el músic.

<sup>255</sup> Un “erard” és un piano del prestigiós constructor francès Sébastien Érard.

És a partir d'aleshores, a partir d'aquest concert, quan entra en escena un personatge primordial en la trama: el veí de butaca del musicòleg. D'aquest personatge se'ns fa saber de bon començament que és pianista, organista i compositor, que té l'ànima castigada per una història passada i, el més important, que ja coneix l'obra que està sonant. Però és això possible, essent com és una estrena? La resposta serà la clau del conte: ell és l'autor d'aquella obra, ell n'és l'autèntic compositor.

A la segona part del concert s'interpreta la *Quarta Simfonia* de Schubert, coneguda també com *la Tràgica*. La tria d'aquesta peça musical és responsabilitat del director, l'Alfons Romeu, perquè com ell mateix explica:

“... el to de Schubert s'adiu amb el concert de Balló: tot arrenca de molt endins”. (p. 102)

Amb la inclusió d'aquesta obra Jaume Cabré pot estar volent anunciar subjectivament la tragèdia que viuran després del concert els protagonistes de la història.

Acabat el concert, i volent trobar cert paral·lelisme amb el conte que el segueix –“Sang de violí”– podríem dir que en ambdós casos, després de la darrera nota del concert, s'escolta un silenci profund abans de l'aplaudiment del públic:

“Abans que el públic esclatés en un impressionant aplaudiment i després de la darrera nota del concert per a piano de Balló, s'escoltaren dos segons de silenci profund, com una pedra, com si la gent necessités acabar d'absorbir els ecos i els records dels ecos d'aquella música arrencada del cor”. (“Nocturn”, p. 97)

“Va ser demoníacament insuperable. Tant, que en acabar la cadència Kreisler ningú no gosà aplaudir. Es feu un silenci dens, absolut, a la sala”. (“Sang de violí”, p. 137)

Aquests instants de silenci podrien ser una petita reivindicació de Jaume Cabré que, com podem ben deduir a partir de les seves paraules, veu en el silenci un homenatge als intèrprets més digne i adequat que els aplaudiments del públic:

“Sempre he pensat que el veritable homenatge que es pot fer al compositor, a la seva música i al seu intèrpret, és el silenci respectuós.

Mai no ho he aconseguit si no és en la intimitat de casa meva o en l'anonimat del CD (alguns dels quals graven, per desgràcia, amb aplaudiments d'un directe)".<sup>256</sup>

En el tercer capítol l'home misteriós que diu ser Robert Balló es dona a conèixer al musicòleg. La reacció d'aquest és en un primer moment d'incredulitat: s'enfurisma i acomiada l'home de mala manera. Però després pensa que si això fos cert els interrogants que es plantejava podrien tenir una resposta: les obres de Balló són transcripcions de composicions pianístiques a violí perquè el veritable compositor les ha escrites per a piano; i el violinista no pot tenir temps de compondre tenint una agenda d'actuacions tan atapeïda, per això queda clar que ell no és el compositor. A més, la música d'expressió íntima que se suposa de Balló no encaixa amb el caràcter triomfant i extrovertit, despreocupat i autosuficient del violinista. És més aviat la música que neix de l'ànima d'algú colpit per experiències vitals corprenedores.

L'home que diu ser Robert Balló li ha posat a la butxaca un paperet amb la seva adreça, així que l'endemà va a cercar-lo a casa seva per intentar descobrir la veritat. L'interior de la casa desprèn música per tot arreu: prestatges farcits de partitures, un harmòni, paper pautat al faristol, i un piano descrit amb una divertida personificació:

“Al bell mig de la sala un piano recobert de paperam escrit ensenyava la seva dentadura temptadora”. (p. 104)

Quan comença a explicar la seva història descobrim un organista caigut en desgràcia –els músics caiguts en desgràcia, o superats per les pròpies circumstàncies personals o professionals sovintegen en la narrativa de Cabré– que viu amagat, i que coneix el senyor Damià Cervera –que és el nom amb què Robert Balló s'ha presentat a la seva víctima–. Descobrim que aquest compositor anònim és un gran amant del seu ofici, de la música en general, que és l'únic que li produeix felicitat:

“El meu cor no s'havia aturat mai de pensar la música que alimenta la meva ànima”. (p. 106)

I més endavant:

“La solitud no em fa por, que hi estic avesat; el que m'esgarrifa és el silenci”. (p. 106)

---

<sup>256</sup> CABRÉ, Jaume. *El sentit de la ficció. Itinerari privat*, p. 30.

El mateix silenci o absència de música que esgarrifa a fra Junoy, protagonista de la novel·la de Cabré *Fra Junoy o l'agonia dels sons*. Això ens fa considerar la possibilitat que aquest compositor desconegut –en cap moment s'esmenta el seu nom– sigui fra Junoy en una vida postconventual. Recordem el que diu al final de la novel·la l'abadessa de La Ràpita, sor Dorotea:

“Què se n'ha fet del confessor Junoy? Després de la suspensió a divinis que tothom esperava i del desterrament no n'he tingut cap més notícia. No he arribat a saber mai si el seu Orde també li va muntar un procés i si el va expulsar. Se'n parlava, llavors; jo, des de l'aïllament de La Ràpita, no n'he sabut res més. Tal volta és mort. Déu tingui misericòrdia de la seva ànima i li perdoni les faltes que tant m'han costat perdonar”.<sup>257</sup>

Trobem moltes similituds entre aquests dos personatges: fra Junoy i el compositor. La descripció física encaixa. El compositor explica que viu amagat des de fa un parell d'anys perquè havia tingut dificultats –sense especificar quines–, i malgrat tenir la consciència tranquil·la ha de fer vida de talp. Ha fugit de tots, de tothom, d'ell mateix, com faria fra Junoy després de la sentència que segurament el condemna per l'afer de La Ràpita. Se'ns diu que ha estat organista, i que en els últims quinze anys només ha tocat l'orgue, i darrerament ni això, per causes que es reserva; i fra Junoy, organista de Sant Aniol de Feixes, precisament ha estat condemnat al silenci en el monestir de clausura. El personatge es deleix, com fra Junoy, per la música: parla de la música que li alimenta l'ànima. I declara, com ja hem dit, que la solitud no li fa por, que hi està avesat, que el que l'esgarrifa és el silenci; de la mateixa manera que fra Junoy es va acostumar a la solitud del convent, però mai al silenci que hi imperava. A més, aquest home d'identitat desconeguda ha estat –com fra Junoy– deixeble del mestre Bruguera (un rar privilegi, segons el musicòleg narrador del conte). Assegut al piano, belluga els dits de manera poc acadèmica, “com si els avatars d'una vida dura li haguessin fet oblidar moltes de les recomanacions del mestre Bruguera” (p. 107). Aquests avatars podrien ser el seu enclaustrament i la segurament difícil existència posterior a la sentència judicial. També afirma haver estat apartat del món molts anys ( a la

---

<sup>257</sup> CABRÉ, Jaume (1984). *Fra Junoy o l'agonia dels sons*. Barcelona: Edicions 62, p. 261.

Ràpita?) i restar –com fra Junoy– absolutament sol al món. Una altra pista important sobre la veritable i oculta identitat del compositor –tot ens porta a fra Junoy– és la següent afirmació:

“... tenia les mans i l'ànima castigades per una historia absurda...”(p. 97)”

Preguntat Jaume Cabré sobre aquesta possibilitat, respon:

“És exactament això. Exactament això! No preveia que ningú en fes cabal, però vaig jugar a col·locar personatges en un relat o en un altre sense demanar permís a ningú i només sabent-ho jo”.<sup>258</sup>

Coneixem així, a través de “Nocturn”, quin ha estat el destí de fra Junoy, que al final de la novel·la *Fra Junoy o l'agonia dels sons* queda en un interrogant.

El compositor explica com l'impostor Robert Balló, adoptant el nom fals de Damià Cervera, enganyant-lo i mantenint-lo apartat de la vida pública, li ha robat les seves composicions musicals i li ha proposat de signar les seves obres amb el seu autèntic nom, Robert Balló, talment com si aquest fos un nom artístic inventat. Li promet a canvi donar-lo a conèixer al públic, en un futur no llunyà, com el gran compositor que és. En realitat, Robert Balló està robant amb un hàbil joc de noms la sensibilitat, la capacitat creadora i el reconeixement públic a un personatge apassionat per la música que viu sol i en la misèria però obsessionat per la composició.

I quan el musicòleg, colpit per la història que acaba d'escoltar està a punt d'oferir-li ajut perquè es faci justícia, entra a la casa l'impostor que, en veure's descobert, nega cínicament la veritat. La seva víctima embogeix i comença a cridar. Superat per la tensió del moment i per aturar aquest atac de bogeria, el musicòleg l'empeny, amb tan mala sort que el cop que es dóna al cap en la caiguda el mata. I amb aquesta mort absurda comença la mort en vida del musicòleg. Perquè la covardia fa que accepti el tracte amb l'impostor: que a canvi d'ajudar-lo a fer desaparèixer el cos de la víctima obli tota la història que aquest li ha explicat. I el musicòleg accepta aquesta terrible abominació i paradoxa: la d'enterrar en l'oblit un gran compositor quan per la seva professió ha passat els millors anys de la seva vida desenterrant-ne d'altres.

---

<sup>258</sup> Correspondència electrònica amb Jaume Cabré, 13 de gener de 2011.

A l'últim capítol, el musicòleg es veu obligat a assistir a l'estrena d'una nova sonata per a piano de l'impostor Robert Balló per fer-ne una ressenya. Aquest no està passant per cap calvari, accepta els aplaudiments del públic enterrant per tant en l'oblit l'autèntic autor de la música –ell és l'autèntic assassí. Però el musicòleg arrossega la seva maledicció: abandona la feina, fuig i es culpa del seu silenci vergonyós, tot i que és incapaç de renunciar a escoltar la música divina de Balló. Doncs per al protagonista del conte, així com per a l'autèntic compositor anònim, la música és la raó de viure.

“Nocturn” és un conte de Cabré amb força referències a compositors i músics en general: Schubert, Soler, Szilágyi, Wolf, Wagner, Beethoven, Schonberg, Bartok, Alberti, Casals, Horszowski, Mendelssohn, Bach, Buxtehude, Cabanilles, Franck, Bruguera, Wieniawski, Debussy, Saint-Saëns, Brahms, Mahler, Schumann... Fins a vint-i-tres noms pertanyents a diferents èpoques de la història de la música.

“...que la música no s'atura i tots els models són vàlids mentre la música sigui bona (...) i per a mi és tan bo Wagner com Brahms i Mahler, m'enteneu?, perquè fan música.” (p. 107)

En tot el conte hi ha una insistència especial a explicar que la música neix de dins, que la música és una experiència que surt de dins del cor, reflectint el que Cabré ha manifestat en diverses ocasions, que per crear música s'ha de tenir un món interior conreat per experiències vitals:

“Ara veia clar com la llum que aquella música reflectia l'experiència del dolor i que Robert Balló no m'encaixava en aquella expressió, ell, l'home triomfant (...) però massa brillant per a endinsar-se en el món de la pena i de la llàgrima. I, justament, l'home que tenia davant meu plorava abocat sobre el piano.” (p. 108)

“Nocturn” és també el nom d'una forma musical que al segle XVIII designava les obres instrumentals per a ser interpretades de nit, i que al segle XX es convertiran en formes musicals per a piano. Segurament el títol fa referència al moment culminant del conte quan, en plena nit, l'autèntic compositor interpreta per al musicòleg la seva música al piano i aquest s'adona de la veritat:

“S’havia fet fosc (...) i tot seguit el piano deixà anar una música estranya, atractiva, suau, necessària, que s’anava descomponent compàs a compàs a les fosques (...) Recordo que va ser en ple concert nocturn quan vaig començar a creure aquell home; o, millor, quan vaig acabar de convèncer-me que aquella era l’absoluta veritat dels fets i que el brillant i insigne Robert Balló havia muntat la més menyspreable de les estafes en profit propi.” (p.110)

És també en la nit, en la foscor, on viu el protagonista des d’aquell terrible i absurd homicidi involuntari. I ho fa en una ciutat decadent, Venècia,<sup>259</sup> escenari que subratlla la decadència vital i moral del musicòleg.

Estem una altra vegada –com a *Fra Junoy o l’agonia dels sons*, com a *Luvowski o la desraó*– davant una història amb trama musical que acaba en tragèdia. Això no obstant, el “vencedor” del conte –l’impostor Robert Balló– rebrà el seu terrible càstig posteriorment, tal com s’explica en el conte que analitzem tot seguit, “Sang de violí”. Un ajusticiament de Cabré?

## SANG DE VIOLÍ

Tot i que aquest conte, com “Nocturn”, es manté al marge del cicle de Feixes, comparteix amb *Luvowski o la desraó* l’element sobrenatural i fantàstic que, si en aquesta novel·la era el tema del vampirisme a “Sang de violí” es presenta en forma dels poders màgics d’un violí, l’últim dels Stradivarius. En la primera versió del conte, publicat dins el recull *Lovecraft, Lovecraft!* del col·lectiu Ofèlia Dracs, la víctima del protagonista Daniel Sicart es deia Apel·les Santanac, mentre que a *Llibre de preludis* s’anomena Robert Balló. Aquesta transformació va més enllà de la simple intenció d’establir una relació entre “Nocturn” i “Sang de violí” a través d’un personatge comú. L’autor arran de l’execució d’aquest canvi comenta la seva intenció narrativa i el seu sistema constructiu en els contes, com a lloves o nuclis de futures novel·les:

“Respon a la meua dèria de novel·lista. Encara que faci un relat, tendixo a relacionar-ho amb altres relats per crear una xarxa de prenovel·la o protonovel·la...”

---

<sup>259</sup> La ciutat de Venècia esdevé un símbol i homenatge personal de Jaume Cabré a l’escriptor Thomas Mann i a la seva novel·la *Mort a Venècia*.

El relat *Sang de violí* el vaig crear en el context d'Ofèlia Dracs. Però quan estava construint *Llibre de preludis*, vaig pensar que aquest relat, que m'agradava força, podia ser inclòs en aquell recull.

I llavors els dits se te n'hi van sense voler-ho: el vaig fer parent dels altres relats que ja existien al recull. És un detallet sense importància però que el vaig fer per això: per emparentar, per protonovel·litzar”.<sup>260</sup>

El protagonista del relat és un músic, Daniel Sicart, intèrpret excepcional de violí, lloat per la crítica, admirat pel públic, i cobejat pels empresaris musicals. Ha buscat la glòria al preu que fos, i l'ha obtinguda, havent però de pagar-la a un preu esgarrifós: assolir la màxima perfecció possible en l'art del violí. Això que pot semblar tan delerós d'aconseguir per a un intèrpret, és en realitat una tortura cruel. Perquè en desaparèixer de la seva vida la capacitat i la possibilitat de superació desapareix també la il·lusió o el projecte vital d'arribar més amunt, de perfeccionar-se. Sense aquest motor, sense aquesta meta, sense la realització possible d'aquesta ambició personal de superació, l'intèrpret s'enfonsa en la cruel monotonia, enemiga màxima de l'acte artístic:

“No em pot consolar ni la mateixa música: estic aixafat contra el límit i tot jo, des de fa uns quants anys, visc en un estat de perpetu ofec: claustrofòbia metafísica. No es pot demanar tanta resistència a un que tan sols és home”. (p. 130)

En aquesta situació en què es troba Daniel Sicart es produeix a més un agreujant: l'ha provocada ell mateix, i a través d'una acció més que censurable. L'arrencada del conte és intensa. La primera frase dóna el tret de sortida a la idea al voltant de la qual s'estructurarà el relat, a la situació angoixosa de Daniel Sicart:

“El pes de la glòria és massa feixuc per a mi”. (p. 123)

Només ens cal anar tres línies més avall per quedar atrapats definitivament en la narració, encuriósits pel misteri que vol desvetllar el protagonista:

“A més, hi ha un acte en el meu passat –i en vull parlar ara– que conserva tot l'horror de la maldat en el meu record”. (p. 123)

Però anem per parts.

---

<sup>260</sup> Correspondència electrònica amb Jaume Cabré, 13 de gener de 2011.



Entre els segles XVI i XVIII, Cremona (Itàlia) va ser un centre neuràlgic en la construcció d'instruments de corda. Hi tingueren el seu taller famílies de luthiers com els Amati, els Guarneri o els Stradivarius. Aquests últims fabricaren els violins més perfectes acústicament parlant de tota la història. La clau d'aquest conte és precisament un violí,<sup>261</sup> un d'aquests Cremones, l'últim stradivarius: un violí que, adquirit per la força contra la voluntat del propietari, traspassa tota la saviesa interpretativa acumulada en quasi dos segles d'existència al lladre que se'l faci seu. La víctima del robatori, en canvi, perdrà la vida.

És així com Daniel Sicart ha aconseguit la glòria, i és per això que aquest mateix pes l'està ensorrant. No estem parlant de remordiments pel robatori i el crim, que no en sent, sinó d'una frustració i d'un desànim, davant la monotonia que suposa la perfecció obtinguda, que el portaran al suïcidi:

“...ja en tinc prou. He arribat al límit de la perfecció en la meva feina i no en conec d'altra. Com que no vull tornar a començar i com que no puc desfer-me d'aquest límit que l'home té imposat per naturalesa, he decidit deixar-ho córrer”. (p.137)

Fixem-nos que parla de “feina”: en això s'ha convertit la interpretació musical per a ell. Perquè aquesta interpretació, en haver estat despullada de la possibilitat de l'error –que no hi té cabuda– i de la millora i la superació personal es converteix en certa manera en una reproducció automàtica de la partitura en la qual l'intèrpret no pot deixar-se l'ànima; no pot aspirar a la inspiració d'un dia determinat que faci que aquell concert sigui especial..... Sempre és perfecte:

“Els crítics diuen –i jo sé que tenen raó– que mai no s'ha arribat a un nivell tan elevat de perfecció en cap instrument, en cap època (...) Doncs bé: això és esgarrifós (...) Tothom es fa creus que algú sigui capaç d'arribar tan amunt. Tan amunt o tan avall?, dic jo.” (pp. 123-124)

Daniel Sicart, un home ambiciós, ja no pot anar aspirar a més. Però malgrat les circumstàncies, manté la professionalitat curant tots els detalls necessaris abans del concert: disposa el violí i l'arquet al camerino a la mateixa temperatura ambiental que hi haurà a la sala, no vol rebre ningú abans del

---

<sup>261</sup> El protagonista d'una altra novel·la de Cabré, l'Adrià Ardèvol de *Jo confesso*, té un violí storioni de la mateixa època i procedència, de valor incalculable, un instrument que esdevindrà l'element vertebrador, el protagonista i l'ànima del relat.

concert per no distreure's, i no vol escriure gaire estona per no viciar els dits. Perquè està escrivint una carta. Tota la primera part del conte és una carta on Daniel Sicart confessa el seu error de joventut, el seu crim per ambició, i el resultat terrible i amarg de la seva acció. Explica com de la visita que va fer al seu admirat Robert Balló,<sup>262</sup> gran intèrpret de violí, va néixer l'obsessió per saber quin secret ocultava un violí, un stradivarius, que el mestre apartava amb gelosia de la vista i de les mans de tothom. Explica com a través d'un llibre<sup>263</sup> oblidat i descobert quasi per casualitat va conèixer el poder d'aquell violí: transmetre la saviesa acumulada de tots els que l'havien tocat a qui el robés al propietari actual. I explica com des d'aquella lectura s'obsessiona amb la idea de posseir aquell violí, i aconsegueix el seu propòsit robant-lo i, per tant, i indirectament, assassinant el propietari Robert Balló, que es va "desfent" mentre Daniel Sicart toca i toca el violí maleït per aquell estrany poder:

"La meva ambició (...) em permetia continuar tocant meravelles davant d'un cos en agonia que jo mateix assassinava a cops de compàs". (p. 132)

Fins a la consumació de l'assassinat:

"Va morir amb les darreres notes de la cadència de Kreisler,<sup>264</sup> que era la que jo coneixia". (p. 134)

Aquesta carta que està escrivint el protagonista és una confessió en tota regla, però una confessió que només escriu per llençar fora el record, perquè un cop escrita la farà desaparèixer enviant-la a una adreça inexistente i mai ningú –tret de nosaltres, lectors privilegiats– no la podrà llegir. La voluntat de Sicart és trencar el malefici del violí, per la qual cosa destrueix el llibre que en parla i deixa escrit que el violí maleït, el seu stradivarius, sigui cremat després del concert perquè ningú mai més no el toqui.

---

<sup>262</sup> Robert Balló apareix amb marcat protagonisme al conte anterior, *Nocturn*. A *Sang de violí* rebrà el càstig que es mereix per condemnar a l'oblit un compositor a qui suplanta apropiant-se de les seves obres, com ja hem vist.

<sup>263</sup> Es refereix a *Stradivarius i l'art ocult de la construcció d'instruments*, de Giovanni Peruccio ("...jutge fosc, violinista excepcional... -p. 129-). El nom d'aquest fictici escriptor no és sinó un homenatge a Joan Perucho, que a més de literat va ser jutge a Gandesa.

<sup>264</sup> El violinista i compositor Kreisler va tocar *El refilet del diable* de Tartini en el seu debut en el Carnegie Hall de Nova York, i va afegir una cadència final que l'original no contenia. Aquesta actuació el va catapultar i consagrar com a veritable violinista i compositor. L'amplitud dels coneixements musicals de Jaume Cabré es fa palesa en detalls com la referència a aquesta cadència de Kreisler.

Després de la carta, la segona part del conte és molt més curta. Descriu l'últim concert de Daniel Sicart, integrat per obres musicals de gran dificultat tècnica per a qualsevol violinista, però de fàcil interpretació per al protagonista. Són la *Sonata per a violí i piano* de Franck –obra capital de la música de cambra francesa del segle XIX–, que interpretarà amb el prestigiós pianista Maurizio Pollini,<sup>265</sup> el *Concert per a violí i orquestra* d'Alban Berg<sup>266</sup> amb la Filharmònica, una sonata de Cervelló i quatre peces de Paganini. Després de rebre els més que merescuts aplaudiments del públic, Sicart inicia la meravellosa i última interpretació d'*El refilet del diable* de Tartini. I tot seguit, enmig del silenci absolut i admirat de la sala, Daniel Sicart saluda, lliura el violí i l'arquet a Madame Grossmann i es treu la vida amb un tret, dalt l'escenari. En aquesta segona part s'inclou la carta de comiat que adreça el protagonista a la seva empresària, una carta que conté la moral del conte:

“La perfecció no és humana; que ningú, mai, no la vulgui assolir; que ningú, mai, no la cerqui impulsat per l'orgull, el diner o l'ideal. Perquè si algun dia l'assoleix comprovarà l'horror de tenir l'infern dintre d'un mateix”. (p.138)

És el càstig en intentar aconseguir el que diu l'epígraf que inicia el conte: “Imitatio Dei”.

I, evidentment, la perfecció interpretativa no ha fet feliç el protagonista, ell mateix ho deixa entreveure en la seva última carta:

“He viscut molt anava a dir feliç” (p. 137)

I, per tant, no ho ha estat. De fet, en cap moment del conte apareix cap signe que indiqui que el protagonista estigui gaudint amb les seves interpretacions. L'únic sentiment que es destaca és el d'ambició per posseir el talent interpretatiu, un talent que adquirirà quan robi el violí: aleshores parla, encegat d'orgull, de “la meva música”.

“Interrompent la meva música, llançà un sanglot de desesperació absoluta” (p. 132)

“Mestre Balló agonitzava lentament: la meva música tapava la ranera odiosa d'aquell cos ressec que es consumia davant meu...” (p. 133)

---

<sup>265</sup> Maurizio Pollini, reconegut pianista, apareix també a la novel·la de Cabré *El mirall i l'ombra*: “... i ves per on que de Schumann passen a Schoenberg, vaja, i ara li toca a Maurizio Pollini, com m'agradaria tocar ni que fos la meitat de bé que ho fa aquest tio...”. (*El mirall i l'ombra* p. 67)

<sup>266</sup> Aquesta composició esdevindrà fonamental en la novel·la de Jaume Cabré *L'ombra de l'eunuc*.

El temps de la narració és breu: comença dues hores abans del concert –temps que permet al protagonista escriure la carta de confessió que farà desaparèixer tot seguit–, i acaba just després del concert, amb una nova carta. Sicart pretèn explicar la seva història, confessar el seu passat, hi ha voluntat narrativa –i ho fa en primera persona–. El seu pensament és ordenat, ens presenta els fets en ordre cronològic, amb algunes –poques– interrupcions on adopta un to una mica més íntim per descriure de quina manera l’han afectat els fets que relata. Quan clou l’escrit, la veu narrativa canvia. El narrador, ara en tercera persona, no és un narrador omniscient; només descriu l’actuació de Daniel Sicart, com si fos un crític musical o un testimoni de l’últim concert del protagonista. Amb la carta de suïcidi de Sicart es torna a recuperar la veu narrativa en primera persona, la veu del protagonista.

Pel que fa a l’espai, és també limitat: el camerino i l’escenari del Royal Festival Hall de Londres.<sup>267</sup> S’esmenten tres espais més: la llibreria on Sicart troba el llibre que parla dels poders del violí, la casa de Robert Balló (on es produeix el robatori) i la muntanya del Tibidabo, on Sicart enterra, dins un estoig de violí, les restes del reduït cos de Balló. Tots tres espais formen part d’un record passat o d’una retrospecció en el temps.

Ja hem parlat d’un personatge que apareix aquí i també a “Nocturn”: Robert Balló. Si en aquest relat Robert Balló ha estat la víctima, a “Nocturn” és un impostor que s’apropia de les composicions d’un altre fent-les passar per seves. Això succeeix fins que l’autèntic compositor mor (ja hem vist com es produeix aquesta mort a “Nocturn”) i per tant Robert Balló ja no pot continuar robant-li les composicions. Això explica la següent afirmació:

“Encara que feia temps que, d’una manera inexplicable per a tothom,<sup>268</sup> havia abandonat la tasca de compositor que l’havia situat en un primer rengle...” (p. 131)

Robert Balló no pateix el mateix desànim de Daniel Sicart, tot i posseir el violí que atorga talent interpretatiu. Possiblement perquè és un home sense orgull, que ha robat i plagiat sense cap escrúpol i perquè no ha arribat tan amunt –interpretativament parlant– com Daniel Sicart, ja que en ser aquest el darrer

---

<sup>267</sup> Escenari que ja hem trobat esmentat a la novel·la *El mirall i l’ombra*.

<sup>268</sup> Menys per als lectors de “Nocturn”.

posseïdor del violí maleït ha heretat el talent d'un violinista més, de Robert Balló. Es tracta doncs d'un home que gaudeix amb la victòria fàcil i amb l'aplaudiment del públic, encara que hagin estat aconseguits de manera poc honesta. En ambdós contes Balló és un violinista excepcional –recordem que Cabré sap tocar aquest instrument–. Ja a “Sang de violí”, però, s'insinua aquest passat fosc de Balló quan Sicart diu:

“...el violí només podia servir aquell rar poder acumulatiu si canviava de mà per la força, com havia d'haver fet el mateix Balló amb un altre malaurat.” (p. 132 “).<sup>269</sup>

I, si busquem més enllà de *Llibre de preludis*, trobem un altre personatge, Madame Grossmann, que també intervé (és esmentada) en el conte “Opus pòstum”, del llibre *Viatge d'hivern*. Empresària musical a “Sang de violí”, a “Opus pòstum” està interessada en l'interpret Pere Bros, protagonista del conte.<sup>270</sup>

Pel que respecta al poder o al malefici del violí<sup>271</sup>, al voltant del qual gira el conte –que parteix de la tradició gòtica i romàntica que s'estableix al voltant

---

<sup>269</sup> A la primera edició del *Llibre de preludis*, del març de de 1985, d'Edicions 62, hi figura, en lloc de la citada, aquesta altra frase:

“...l'única manera com el violí servava aquell rar poder acumulatiu era si canviava de mà per la força. I, doncs, mestre Balló també l'havia adquirit de mala llei i ara en pagava els plats trencats!” (p. 113).

<sup>270</sup> A l'esmentada primera edició del *Llibre de preludis*, Madame Grossmann no existeix. En el seu lloc trobem la figura de mister Goodmann, empresari musical. La carta de comiat i de suïcidi del protagonista està així mateix adreçada al “senyor Goodmann” (p.118) i no a la “madame Grossmann” (p.137) de la posterior edició de 2002, en la que a més a més s'afegeix la frase: “*Acomiadeu-me del vostre marit*” (p.138). Es tracta d'una revisió posterior del conte (feta per l'autor) amb el propòsit de relacionar, a través de l'aportació d'un personatge comú –madame Grossmann–, dos contes de dos llibres diferents: “Sang de violí” –del *Llibre de preludis* (1985) –i “Opus pòstum” –de *Viatge d'hivern* (2000)–. Curiosament, en l'estudi introductor que fa M.Roser Trilla a “Sang de violí”, dins *Baix continu* (2007) –llibre que recull alguns dels contes de Cabré, i on també apareix madame Grossmann– ens parla de mister Goodmann, i no de l'empresària.

<sup>271</sup> Existeixen altres narracions protagonitzades per un violí que esdevé un objete únic i maleït, la història del qual transcorre associada a estranys esdeveniments i poders malèfics. N'esmento alguns exemples: *L'Stradivarius perdut*, de John Meade Falkner és una novel·la victoriana tardana (1895) que tracta d'un estudiant de l'època que troba un violí molt especial, i des d'aquest moment comença a patir una sèrie de misteriosos trastorns, relacionats amb l'anterior propietari de l'instrument i amb una peça musical en concret; *El violí negre* (2009), de Sandra Andrés Belenguer, comença quan uns obrers troben en els subterranis de l'Òpera Garnier de París una sala on es trobaven totes les composicions i els instruments del *Fantasma de l'Òpera*. La protagonista ha d'esbrinar quin és el secret del violí que arriba a les seves mans, el perquè de la música esotèrica que engendren les seves cordes i com el pot retornar a l'amo abans que el seu influx la destrueixi; *El violí del diable* (2009) de Joseph Gelinek –pseudònim que fa referència a un pianista vienès que va ser humiliat per Beethoven en un duel musical a la fi del segle XVIII– és una trama policíaca plena de tensió i molta informació interessant sobre Paganini, Stradivarius, els luthiers i el diable. Una reflexió sobre la figura del dimoni i del pacte satànic, que ha inspirat obres literàries de la talla del *Faust* de Goethe o del *Dr. Faustus* de Thomas Mann. Un thriller

dels poders màgics de la música— voldria fer referència a una llegenda similar que parla sobre l'origen incert del talent musical d'un altre violinista excepcional: Nicolo Paganini<sup>272</sup>. L'habilitat de Paganini amb el violí era tan extraordinària que corria la llegenda que l'havia adquirit a través de medis no naturals. Es deia que en una ocasió va vendre la seva ànima al diable a canvi d'aconseguir el talent interpretatiu que el caracteritzà tota la vida. Aquesta llegenda guarda un gran paral·lelisme amb Mefistòfil, personatge del *Faust* de Goethe. En aquest sentit, cal fer notar que quan Daniel Sicart roba el violí i el toca ho fa interpretant l'obra de connotacions demoníaqes *El refilet del diable*, de Tartini —excel·lent violinista a cavall dels segles XVII i XVIII només superat en virtuosisme per Paganini. I que no torna a interpretar aquesta peça fins la seva última actuació, com obrint i cloent l'etapa fatídica que li ha portat el virtuosisme insuperable i la insatisfacció vital i musical. De la seva interpretació es diu: “Va ser demoníacament insuperable” (p. 137).

La concepció d'*El refilet del diable* —l'última obra que interpreta Daniel Sicart— per part de Giuseppe Tartini també té certa relació amb els poders malèfics i extraordinaris del diable. El compositor explica que una nit, l'any 1713, va somniar que havia fet un pacte amb el diable, a qui tenia per servent a canvi de la seva ànima. En un moment donat, li va donar el seu violí i el va desafiar perquè toqués alguna peça. Tartini va quedar impressionat en escoltar-lo tocar una sonata tan singular i romàntica com mai abans no havia sentit. L'emoció profunda que l'envaí el va despertar del seu somni, i immediatament va agafar el violí per mirar de recordar almenys una part d'aquella extraordinària obra. No ho va aconseguir, però la sonata que va compondre aleshores, la *Sonata en sol menor, Op. 1, número 4* —coneguda amb el nom d'*El refilet del diable*— és, segons el propi compositor, la seva millor composició. Tornant a Paganini, la seva fama d'endimoniat el va perseguir fins a la mort, i el bisbe de Niza li va negar sepultura eclesiàstica —actualment reposa al cementiri de Parma.

Una curiositat: tant Paganini com els ficticis Robert Balló i Daniel Sicart tenen a casa set violins fabricats a Cremona.

---

policíac que planteja l'existència dels objectes maleïts, capaços d'atreure les desgràcies més funestes cap als seus propietaris.

<sup>272</sup> El millor intèrpret i virtuos del violí de tots els temps.

En el conte, Daniel Sicart és comparat per la crítica amb els grans intèrprets d'instruments de corda fregada Pau Casals,<sup>273</sup> Tartini, i Paganini. En el concert fictici de Daniel Sicart l'acompanya al piano Maurizio Pollini.<sup>274</sup> El programa del concert està constituït per obres de Cesar Frank,<sup>275</sup> Alban Berg<sup>276</sup> i Cervelló,<sup>277</sup> i de Paganini –aquest últim per al lluïment virtuosístic final de Daniel Sicart–. I Balló esmenta com a compositors admirats Bach,<sup>278</sup> Schonberg,<sup>279</sup> Messiaen<sup>280</sup> i Monteverdi,<sup>281</sup> Altres noms que apareixen: Andrea Gabrielli<sup>282</sup> i Robert Gerhard<sup>283</sup> –amb l'excusa de voler ensenyar a Robert Balló uns manuscrits del compositor català Robert Gerhard és com Daniel Sicart aconseguix tornar a casa seva per robar el violí.

Tots ells figures indiscutibles del món de música i d'èpoques molt diverses.

## TOTA L'AIGUA DEL CEL

La darrera narració de *Llibre de preludis* és “Tota l'aigua del cel”, conte de tema conventual on la protagonista és una novícia que no acaba d'aconseguir mai de ser admesa en l'orde religiós, la qual cosa l'isola de la resta de la congregació. La solitud en què es veu immersa propicia el desenvolupament en el seu interior d'un món imaginari en el qual va prenent forma un ésser idealitzat, entre humà i diví, del qual s'enamora utòpicament. Vorejant la folia, fuig del monestir i creu trobar en el vell hortolà del monestir la criatura que ha creat la seva ment delerosa d'amor, amb qui s'allitarà.

---

<sup>273</sup> Veure nota 251.

<sup>274</sup> Maurizio Pollini (Milà, 1942), pianista extraordinari i defensor de la música contemporània. Esmentat anteriorment a la novel·la *El mirall i l'ombra*.

<sup>275</sup> Compositor i organista francès d'origen belga (Lieja 1822- París 1890).

<sup>276</sup> La música d'aquest compositor austríac (Viena, 1885-1935), mestre del dodecafonisme musical, tindrà un paper destacadíssim a la novel·la *L'ombra de l'eunuc*.

<sup>277</sup> Compositor català d'obres per a violí i orquestra.

<sup>278</sup> Johann Sebastian Bach serà protagonista en el conte “El somni de Gottfried Heinrich”, de *Viatge d'hivern*.

<sup>279</sup> Veure nota 180.

<sup>280</sup> Compositor també avantguardista (Avignon, 1908— Clichy, Île-de-France, 1992), organista i ornitòleg.

<sup>281</sup> Un dels primers compositor d'òpera, de l'època barroca.

<sup>282</sup> Compositor i organista italià del Renaixement (1510-1586).

<sup>283</sup> Robert Juan René Gerhard ( Valls, 1896 - Cambridge, 1970), deixeble de Pedrell, de Granados i de Schonberg, era assessor musical del govern de la Generalitat i va haver d'exiliar-se pel franquisme. Les seves obres es caracteritzen per un llenguatge musical de gran modernitat.

L'endemà la novícia Maria de les Neus troba, damunt la roba, tres monedes lluents.

Aquest relat no conté cap referència musical, però pel seu tema i per la seva atmosfera podem relacionar-lo amb *Fra Junoy o l'agonia dels sons* i, per tant, amb el cicle de Feixes. Fins i tot podem parlar d'un paral·lelisme entre la protagonista d'aquest conte i la novícia Clara –l'Adela Turmeda de *Fra Junoy...*– tant pel que fa al comportament com en l'evolució dels personatges. Ambdues es preparen per a ésser monges però no ho aconsegueixen, senten solitud, pateixen el rebuig de la congregació i fugen amb posteriors nefastes conseqüències: Maria de les Neus és considerada una prostituta per l'hortolà que ella ha confòs amb el seu estimat inexistent; l'Adela rep la queixalada mortal del seu amor, un aprenent de vampir.

Aquest últim conte podem relacionar-lo amb la tradició estètica de la literatura decadentista, que uneix l'element sagrat i l'eròtic: la presència subjacent del diable en la bogeria de la monja, la religiositat profanada a través de l'acte sexual. De fet, els personatges de tot el llibre –monjos, monges, un vampir– tenen uns valors literaris preexistents, com ja hem comentat a *Luvowski o la desraó*: romàntics, fins a cert punt una mica gòtics, inclosos els ambients i l'element sobrenatural. El Romanticisme recreava escenaris mítics plens d'antiherois que eren apassionats pel que feien, des d'un radicalisme polític fins a un alliberament sexual que qüestionava el que estava establert. Un poeta que va escandalitzar la societat francesa a mitjan segle XIX va ser Charles Baudelaire amb la publicació de *Les flors del mal*. Els seus poemes tractaven obsessivament sobre prostitutes i vampirs, mentre Edgar Allan Poe començava a donar curs a les seves històries de terror. Baudelaire va transformar el romàntic en un gòtic, un personatge enclaustrat, incomprès. Amb ell la literatura es començà a poblar d'antiherois. Els personatges romàntics eren enèrgics, decidits, invulnerables; el personatge gòtic és el símbol de la impotència, abatut pels revessos quotidians. Així, amb una evident influència francesa, en la prosa i en la poesia d'alguns escriptors la maledicció va començar a conviure amb la serenitat, el pudor amb la sensualitat, i allò diví amb el que és diabòlic. I, en les últimes dècades del segle XIX, els elements més foscos de la tradició romàntica van donar origen a l'anomenat "moviment decadentista", el nom del



qual reflecteix l'atracció que sentien els seus partidaris per tot allò morbós, decadent i malalt, reflex de la societat canviant de l'època. Els decadentistes partien de la idea d'haver arribat a la fi de la civilització i d'assistir a l'inici d'un període decadent. Comportava sentiments d'inseguretat, cansament i afecció a la mort propis del Romanticisme i centrava l'atenció en les cultures exòtiques i antigues. Com a reacció, buscava la transformació de la realitat en un món de bellesa ideal, ple de sensacions i amb imatges i conceptes hermètics i un gust molt marcat pels contrastos: vida-mort, ascetisme-erotisme, etc. El decadentisme va conrear una fascinació pel que era antinatural, degenerat, per la transgressió, el desencís per la religió i el fracàs, temes –entre d'altres– que al·ludien a la decadència d'aquest món que vivia ja la revolució industrial.

El tema de la seducció de la novícia delerosa d'amor que desenvolupa “Tota l'aigua del cel” –un tema que, d'altra banda, acabem de veure a *Luvowski o la desraó*, on Adela Turmeda, novícia que ha penjat els hàbits, desitja ser i és seduïda per l'aprenent de vampir– és constant en tot el Romanticisme. Entre els escriptors del segle XIX triomfà el motiu de la dona de gran virtut i bellesa seduïda pels plaers de l'amor. És un tema transversal que trobem sovint en la literatura, com en el mite del comte Arnau o en el drama romàntic *Don Juan Tenorio* de Zorrilla. En la literatura catalana, Jeroni Zanné fou un dels autors que s'interessà per aquest món moral “pervers”, tan en voga en la fi de segle, i que la seva proposta estètica accentuà en un sentit decadentista. N'és un exemple el relat *Súcube*,<sup>284</sup> publicat molts anys més tard de la seva redacció a *Una Cleo i altres narracions* (1978), on desenvolupa l'oposició entre el concepte de dona o bellesa satànica i el de “dona angellicata” temptada per l'amor. N'és un altre exemple Prudenci Bertrana a *Josafat* (1906), en plena època del modernisme català,<sup>285</sup> que continuà el tema de l'erotisme sacríleg

---

<sup>284</sup> Segons les llegendes mediavals, Súcube és un dimoni que adopta la forma de dona atractiva, sensual i persuasiva per seduir els homes, sobretot els monjos, en introduir-se dins els seus somnis i les seves fantasies.

<sup>285</sup> Dins el Modernisme català trobem l'interès per la intimitat i el misteri característic del Romanticisme. També la fusió de les arts, exercida sovint per un artista pluridisciplinar que pretén transformar, renovar i modernitzar la societat a través de la cultura i de l'art, optant per una rebel·lió, evasió o passió que transcendeix el realisme del món visible i que el porta a connectar amb un món ocult i esotèric. Les rondalles i llegendes, i la mitologia femenina són alguns aspectes de l'imaginari modernista. Raimon Casellas i Santiago Rusiñol són alguns dels primers noms d'aquest moviment. Apel·les Mestres, Joaquim Ruyra i Jeroni Zanné foren altres autors vinculats al Modernisme. Aquest moviment trenca els límits que separen les arts. N'és un exemple el poema *Reialme d'Eros. Versificació d'un poema simfònic ideal* (1910) de Jeroni Zanné, entre la literatura i la música, obra on aplica l'estètica wagneriana i on plana la

iniciat a *Els sots ferèstechs* (1901) de Raimon Casellas, i reprès a *Solitud* (1904) de Víctor Català.<sup>286</sup>

A propòsit de “Tota l’aigua del cel”, Cabré ens explica al Postudi final:

“... és l’única narració on la música és absent, però no he volgut marginar-la d’aquest món mig musical perquè me l’estimo molt. La vaig escriure com un *divertimento*<sup>287</sup> quan era immersit dins dels avatars del monestir de la Ràpita de *Fra Junoy o l’agonia dels sons*. I, si se’m permet jugar una mica, puc considerar la primera part d’aquest cicle de Feixes, *La teranyina*, i la minúscula darrera, *Tota l’aigua del cel*, com un cap-i-cua estèril d’oïda”. (p. 154)

És en aquest mateix “Postludi” que clou el recull on l’autor explica la relació del *Llibre de preludis* amb el cicle de Feixes, i fa algunes dedicatòries finals.

---

mítica parella Eros-Thanatos. El teatre és el gènere que més bé defineix el gust modernista, el conflicte entre l’artista i la societat, i la fusió de les arts, a través de creacions literariomusicals i artístiques. *Nocturn*. *Andante Morat* d’Adrià Gual o *El jardí abandonat* de Santiago Rusiñol en són exemples.

<sup>286</sup> Per a més referències sobre el tema, consultar l’article de Mariàngela Cerdà i Surroca (1997). “Modernisme i literatura fantàstica a Catalunya”, dins *Estudis de llengua i literatura catalanes/XXXV. Homenatge a Arthur Terry*, Publicacions de l’Abadia de Montserrat.

<sup>287</sup> Composició musical per a un reduït número d’instruments, de caràcter breu i estil desenfadat.



## 5.2.6. SENYORIA

### L'esclat de l'esperit romàntic

“... i mestre Perramon pensava en les eternes discussions que l'Andreu i els seus amics brodaven al voltant del pianoforte de mestre Perramon les tardes que es presentaven a casa seva a fer música o a parlar de la vida, l'amor, la mort i els paisatges amb tempesta com pertocava als nous aires; aquell grup de joves poetes i músics que brandaven satisfets l'orgull de ser nous i menyspreaven les Acadèmies...” (*Senyoria*, p. 136)



Just en l'època en què esclata la novel·la negra on Cabré ja havia participat amb *Negra i consentida*, del col·lectiu Ofèlia Dracs, l'autor redacta *Senyoria*, un relat amb carcassa de novel·la històrica però amb el ressort de novel·la negra. La trama de *Senyoria* ens acostava a la novel·la d'intriga, tot i que Cabré no es cenyeix estrictament als esquemes d'aquest gènere i permet saber al lector, molt abans del final, qui és el culpable d'un dels assassinats que es produeixen –l'altre queda sense resoldre. El lector va trobant personatges enigmàtics i motius obscurs que contribueixen a crear un clima de misteri, com el matrimoni format pel Ciset de cal Peric i la seva esposa Remei –caldran gairebé dues-centes pàgines per descobrir la seva importància en la trama–, les al·lusions a una desconeguda “Elvira, pobrissona”, o uns documents de contingut reservat molt comprometedors –a jutjar per les reaccions que provoquen. *Senyoria* no és una novel·la històrica, tot i que la decisió de situar el relat a la Barcelona de finals del segle XVIII –*Senyoria*, com explica l'autor mateix, és un homenatge a Barcelona– va exigir una acurada documentació sobre l'època que es pot apreciar en petits detalls, o fins i tot passar desapercebuda, però que dota el relat de coherència i versemblança. Per exemple, ja de bon començament –a la primera pàgina de la novel·la– una breu i discreta referència a la indumentària del protagonista ens situa a l'època:

“Sempre que sortia al jardí a contemplar el cel, acabava amb mocs. I això que portava perruca, tricorni i capa.” (p. 39)

La novel·la ens trasllada a la Barcelona del 1799, un any que representa la fi d'un segle i el començament d'una nova era caracteritzada pel canvi: la revolució francesa del 1789 ha precipitat l'esfondrament de l'antic règim, basat en els privilegis de sang, i es comença a imposar un nou model de societat on els principis d'igualtat i llibertat s'enalteixen per damunt dels altres. En aquest moment històric trobem don Rafel Massó, regent civil de la Reial Audiència de Barcelona i protagonista del relat. L'única eina de què disposa la vella i decadent aristocràcia borbònica per a sortir del seu ensopiment és el joc i el flirteig amorós, en el qual don Rafel Massó intenta –sense èxit– participar. Les vetllades musicals esdevenen una excusa per a la reunió i per als propòsits d'aquest estament social buit i avorrit. Don Rafel fa tot el possible per exercir la seva influència en aquest cercle aristocràtic, i adopta una façana d'honorabilitat

i honestat que no es correspon amb la seva autèntica personalitat ambiciosa i corrupta. Darrere el seu matrimoni amb una dona devota amaga una amant secreta, l'Elvira. I la seva afició a l'astronomia –que atorga al personatge una imatge de certa intel·lectualitat– no és tan innocent com pot semblar: amb el seu telescopi explora el firmament, però també les migdiades de la seva veïna, la comtessa de Xerta, a qui desitja amb deler. A més, don Rafel Massó amaga una història tèrbola que mai no ha de sortir a la llum si vol sobreviure en el seu món privilegiat. I esclafarà qui calgui per tal de mantenir el secret, encara que això suposi la condemna a mort d'un home innocent, l'Andreu Perramon, un jove colpit per la poesia que, juntament amb el seu amic músic, Ferran Sorts, representa el Romanticisme primerenc que comença a imposar-se sobre l'antic esperit neoclàssic.

*Senyoria* semblava navegar contracorrent en un moment en què l'opció literària era la del costumisme urbà, als antípodes d'aquesta novel·la. Érem a la segona part dels vuitanta i s'havia instal·lat en la societat la consciència d'estar vivint una nova etapa històrica: la Postmodernitat. Influenciat per la literatura nord-americana, es va imposar el corrent narratiu anomenat realisme brut o costumisme urbà, que retratava amb esperit crític i amb una certa dosi de desencís i de cinisme els trets més contradictoris de la societat capitalista. Aquesta literatura mostrava una societat urbana, burgesa, conformista, insolidària i consumista. Hi destacaren autors i obres com Toni Cucarella (*Cool: Fresc*, 1987); Rafael Vallbona (*Sabates Italianes*, 1987); i sobretot Quim Monzó (*Olivetti, Moulineux, Chaffoteaux et Maury*, 1980). Jaume Cabré explica que amb *Senyoria* volia escriure un relat que fos una reflexió sobre el poder i la justícia en mans de l'home per mitjà del retrat d'una societat corrupta, un tema d'altra banda ja present a altres llibres anteriors –*La teranyina*, *Fra Junoy o l'agonia dels sons*, i *Galceran, heroi de la guerra negra*–. Els estaments governants de l'època monopolitzen aquest poder corrupte, començant pel paper de don Rafel en la injusta condemna d'Andreu Perramon, i continuant amb el xantatge exercit pel cap de policia, o per la política de favors aplicada pel clergat. L'espurna o l'estímul que va engegar la redacció de *Senyoria* va ser una fotografia.

“Un dia de l'any 1985 em vaig deixar impressionar per una foto de la premsa diària on es veia com un dels dos primers jutges de l'Audiència

de Barcelona condemnats per prevaricació, entrava a la presó de Lleida amb pantalons texans i una bossa d'esports. I la negra al cor.”<sup>288</sup>

Imaginar-se quin devia ser l'estat d'ànim d'aquell jutge que ara es trobava al costat contrari a la llei va impulsar l'autor, en certa manera, a la redacció de la novel·la.

“La primera conversa on vaig fer intervenir el meu jutge era una confessió en la qual, a part de voler descarregar la consciència per un mal acte que jo encara no sabia quin era, exigia l'absolució al confessor i declarava que no creia en la justícia humana. El capellà, espantat per tant de cinisme, li preguntava per què no hi creia i el meu personatge deia: Perquè sóc jutge. Això em va semblar una bona arrencada”.<sup>289</sup>

Curiosament, aquesta confessió que per a Cabré va significar el punt de partida, el lector la troba al final de la novel·la.

Cabré esmenta un altre referent per al relat:

“Sé que quan estava escrivint *Senyoria*, em va interessar vivíssimament el film *La dona del retrat* de Fritz Lang.<sup>290</sup> No em facis dir per què, però la idea del personatge que ha d'amagar les seves debilitats als altres per causa de les convencions socials forma part del material amb què vaig construir les pors de don Rafel Massó. Em temo que és impossible detectar-ho en el llibre”.<sup>291</sup>

Un tercer referent enriqueix la narració amb la càrrega simbòlica de l'astronomia. El llibre s'estructura en tres parts que prenen el nom de tres cossos celestes: “Sota el signe d'Orió”, “L'esglai de les Plèiades” i “Plutó erràtic”. Diu Cabré, a propòsit d'aquesta estructuració de la novel·la,

“... una nit de tardor molt avançada, amb el cel quasi d'hivern, em vaig trobar Orió damunt del meu cap. (...) Orió, la catedral del cel, es diu Orió perquè el seu asterisme representa el caçador mitològic (...)... vaig mirar el cel i vaig veure Orió, agressiu, empaitant les Plèiades, les seves víctimes. I entremig, el Taure, que s'hi interposava, generós, per tal de defensar-les (...) Vaig voler imaginar-me que Plutó, el desconegut, l'invisible, el déu de l'Infern, l'emissari de la mort, era present damunt meu encara que no el veiés (com mai no veiem la nostra pròpia mort). Automàticament se'm va fer la llum; per això parlo d'epifanies: va ser un

---

<sup>288</sup> CABRÉ, Jaume. *El sentit de la ficció. Itinerari privat*, p. 52.

<sup>289</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>290</sup> Aquest film està inspirat en el best seller homònim de J. H. Wallis, i narra la història del professor criminalista Wanley, que s'obsessiona amb el retrat d'una bella noia que està exposat a l'aparador contigu al club en què es reuneix amb els seus amics. Sortint a caminar sol a la nit, Wanley coneix la dona del retrat i accepta anar al seu apartament. Però allà apareix el seu amant i discuteixen. L'amant mor i Wanley porta el cos a un bosc, l'abandona i tracta d'establir una coartada amb la dona del retrat.

<sup>291</sup> Correspondència electrònica amb Jaume Cabré, 2 de febrer de 2010.



esclat d'evidència: el caçador, les víctimes, la mort. Tres moments, tres parts, tres alenades narratives que ordenaven i donaven sentit al material no magmàtic però sí desordenat que era encara la història de *Senyoria*. És en referència a aquest descobriment, que les tres parts de la versió definitiva de *Senyoria* porten els títols de *Sota el signe d'Orió*, *L'esglai de les Plèiades* i *Plutó erràtic*.<sup>292</sup>

Tres noms, doncs, que recreen històries mitològiques dels antics grecs i que són un reflex de la situació personal del protagonista. Don Rafel, com Orió, és l'etern caçador frustrat a la recerca de les Plèiades, de les dones. La segona part, "L'esglai de les Plèiades", es correspon amb una imatge del caçador caçat, on el secret de don Rafel, el secret que el pot enfonsar i condemnar és descobert. La tercera part, "Plutó erràtic", condueix al final –l'infern en vida i la mort– del protagonista. Com explica l'autor, en referència a les seves novel·les,

"... en moltes actua la música com a element cohesionador; en el cas de *Senyoria* és l'astronomia. En tot cas hi ha sempre aquest recurs a elements que ajuden a cohesionar l'atmosfera narrativa".<sup>293</sup>

L'argument ens presenta don Rafel Massó, acabat d'ascendir a regent civil en l'Audiència Reial de Barcelona, que fa tot el possible per exercir la seva influència entre els cercles privilegiats de l'època, al mateix temps que s'esforça a mantenir una reputació d'honorabilitat que aviat perillarà, quan es descobreixi el terrible secret que amaga: l'assassinat d'una amant en un atac de gelosia, la jove Elvira, a qui ha mantingut econòmicament a canvi de dos dies setmanals de relacions extramatrimonials. Aquest és el terrible secret del fosc passat de regent. La seva posició comença a trontollar quan assassinen la famosa cantant lírica Marie de l'Aube Desflors en un hotel de la ciutat, poc després d'un recital privat a casa del marquès de Dosrius, al qual don Rafel Massó ha assistit. La sospita de l'assassinat recau sobre el poeta Andreu Perramon, que ha mantingut relacions amb la cantant poc abans de la seva mort. Un medalló que pertany a l'Andreu i que el poeta ha oblidat a l'habitació de la diva l'implica en el crim. El fet que Andreu tingui en el seu poder, casualment, uns papers que comprometen don Rafel Massó fa que sigui jutjat, condemnat i penjat a la forca amb celeritat, víctima de l'abús del poder absolutista i de la corrupció. Però després de la mort del jove els esdeveniments es precipiten, es

<sup>292</sup> CABRÉ, Jaume. *El sentit de la ficció. Itinerari privat*, pp. 96-97.

<sup>293</sup> VILLATORO, Vicenç. Op. cit., p. 13.

confabulen contra el jutge i causen la seva destrucció. El testament d'un jardiner que dona a conèixer l'assassinat comès per don Rafel al cap de la policia, el suborn a què és sotmès per part d'aquest mateix policia corrupte i la presència del cadàver de l'Elvira al seu jardí l'enfonsaran definitivament. La seva ruïna econòmica, social i moral, l'angoixa del deshonor i la vergonya el conduiran a l'única sortida possible: el suïcidi.

Si atenem a l'estructura narrativa, observem que les dues primeres parts estan encapçalades per fragments d'un *Tractat d'auscultació celeste* del fictici astrònom Jacint Dalmases. La primera, que conté onze capítols, comença el dia de sant Martí, l'11 de novembre, i acaba el dia 20 de desembre del mateix any 1799 amb l'execució d'Andreu Perramon. S'hi narra també una història paral·lela que succeeix el dia de difunts i l'endemà, a Mura, protagonitzada per Ciset –antic jardiner de don Rafel Massó– i la seva dona Remei, i que tindrà una importància cabdal en el desenvolupament de la trama. Una tercera història ens presenta el tinent i músic Ferran Sorts, a través de les cartes que envia al seu amic Andreu Perramon quan marxa a l'exèrcit camí de Màlaga. Cal afegir també les retrospeccions que condueixen a la mort d'Elvira –amant de don Rafel– dos anys enrere.

La segona part només té tres capítols però contenen la revelació del terrible secret que amaga el regent, i que el condemnarà. Format bàsicament de retrospeccions en el temps, s'hi relata l'assassinat d'Elvira a mans de don Rafel i el paper del jardiner Ciset en l'afer –s'encarrega, a canvi d'un sou de per vida, de fer desaparèixer el cadàver–. La mala consciència rosega en Ciset i la seva dona, fins al punt que ella mor de tristesa. El jardiner venjarà la pèrdua de la seva esposa explicant en testament, poc abans de morir, l'assassinat comès pel jutge i la presència del cadàver d'Elvira al seu jardí –no el va tirar al mar, com volia don Rafel. Aquest testament passarà de mà en mà i serà trobat en poder d'Andreu Perramon. Assabentat don Rafel Massó de l'existència d'aquest document inculpatori, voldrà eliminar-ne el portador, l'Andreu, amb una condemna injusta i una execució immediata.

Però aquest acte no quedarà impune. En la tercera part, que consta de sis capítols i que abraça un període de tretze dies, fins l'1 de gener de l'any 1800,

els fets, les circumstàncies i els protagonistes es confabularan contra don Rafel Massó precipitant la seva destrucció final. Galana, la criada de Ciset, coneix el secret del regent i vol fer-li xantatge; en Nando Sorts rep la notícia de la injusta condemna del seu amic i vol que la veritat surti a la llum, a més de reptar el regent en duel; el cap de policia Don Jerónimo Manuel Cascal de los Rosales y Cortés de Setúbal vol el patrimoni sencer de don Rafel a canvi de guardar silenci. Sotmès a tanta pressió, i davant la impossibilitat de la fugida, el protagonista decidirà acabar amb la seva pròpia vida disparant-se un tret al pit.

A més del tema dels efectes del poder en mans de l'home, en podem trobar d'altres també recurrents en la producció literària de l'autor, com el de la por de l'oblit. És precisament per aquest motiu, per la necessitat de preservar la memòria, que Andreu Perramon decideix, poc abans de morir, deixar escrit algun vers, convençut que així morirà una mica menys.

"Pare... que no es perdi. La pots tocar a l'harmòni... El Nando, quan torni, la pot fer cantar... Que no es perdi, el meu poema.  
L'Andreu només sabia dir que no es perdi. En el fons el que volia era deixar clar que ell ja estava mort, que no calia que gastessin el temps amb entrevistes estèrils, que el volien mort i s'ha acabat; que si algú cantava aquella cançó repetiria paraules seves i ell reviuria per aquelles paraules per més mort i remort que estigués, i així faria un lleig a la forca". (p. 224)

També cal fer esment del relleu que adquireixen les dones a *Senyoria* i a la novel·lística de l'autor en general. Precisament al voltant d'una dona neix la trama que desenvoluparà *Senyoria*: l'assassinat d'Elvira a mans del seu amant, don Rafel, esdevé el terrible secret que enfonsarà finalment el protagonista i que causarà, indirectament, la condemna a mort d'una víctima innocent, Andreu Perramon. Una altra dona, la cantant Marie de l'Aube Desflors, serà la perdició de l'Andreu, a qui s'acusarà d'assassinar-la. El medalló que la criada del pare d'Andreu, Teresa, ha regalat al poeta, i que ell ha oblidat a la cambra de la cantant després d'una nit d'amor, l'implicarà en el crim. Tres dones, doncs, la cantant Desflors, la criada Teresa i l'amant Elvira, el paper de les quals és primordial a la novel·la. Sense oblidar altres personatges femenins de relleu, com donya Marianna, esposa del regent, o la comtessa de Xerta, de qui està enamorat el protagonista però de qui només rep menyspreu; o la criada de Ciset, Galana, que intenta fer xantatge al jutge quan descobreix el seu secret.

Pel que fa al punt de vista narratiu, l'estil indirecte lliure o monòleg narrat característic de la producció de Cabré permet al lector accedir a l'interior dels personatges evitant la monotonia del monòleg interior, mentre que les característiques de l'idiòlecte de cada personatge –la seva variant diatòpica, el seu lèxic– permeten identificar-lo. Observem els següents exemples d'alguns trets característics de la prosa de Cabré. El diàleg reportat,

“... es va estranyar molt i va preguntar Elvireta meva estimada, qui ha vingut, i ella fent l'orni, que qui què, amor meu? I ell, au vinga, que no em mamo el dit, jo: que qui ha vingut.” (pp. 185,186)

i la manera particular d'expressar-se –per posar un exemple– del rector de la parròquia de Sant Martí de Mura:

“–Casumdéu, Ciset! –es va irritar el mossèn–. Si demanes confessió, vull dir aquest no és el millor dallò, la millor actitud per preparar-te a rebre el sagrament, vull dir o sigui.” (p. 255)

“–Casumdéu, Galana, dallona! –va escopir el mossèn, blanc d'indignació–. Escoltar les confessions de darrere les portes és un pecat molt gros. Aniràs de dret al dallò, o sigui m'entens?” (p. 260)

Pel que fa a la presència de la música, llegim les paraules de l'autor,

“A *Senyoria* hi ha una qüestió musical purament argumental, i és l'aparició de Ferran Sor com a personatge protagonista. Hi ha referències inventades, però que vaig mirar que no entressin en contradicció amb la vida real de Sor. El vaig fer amic del poeta, un altre personatge important, i tots dos són els antagonistes de Rafel Massó, el jutge de l'audiència. La música, doncs, entra aquí en el camp de l'anècdota, del pur argument”.<sup>294</sup>

Precisament la trama de *Senyoria* comença amb una situació amb rerefons musical: l'assassinat d'una cantant, Marie de l'Aube Desflors, el rossinyol d'Orleans, després d'una actuació seva al palau del marquès de Dosrius, on s'hi reuneix la flor i la nata de la societat borbònica barcelonina. La incultura musical i la manca de sensibilitat artística dels assistents es posa de manifest a través dels comentaris de la veu narrativa,

---

<sup>294</sup> PUJADÓ, Miquel. Op. cit., p. 16.

“Tot aquest personal, gent de solidíssima incultura, es reunia per sentir música (escoltar-la hauria suposat un esforç massa patètic) o per badallar al so dels alexandrins (...) imposats pel poeta invitat”. (p. 42)

i dels propis convidats:

“... el doctor Dalmases es va veure en l'obligació de descriure el concert de Tots Sants a un desinteressadíssim auditori, dues peces de monsieur Cherubini<sup>295</sup> amb quator de cordes, sabeu?, i després una peça d'un tal Van Beethoven que em sembla que deu ser un deixeble de monsieur Haydn perquè me'l recordava molt. Per cert, n'heu sentit a parlar?

–Eh? –distret, pescat en falta don Rafel.

–D'aquest holandès, aquest Van Beethoven.

–No. Primera vegada.

(...) i tothom hi estava absolutament d'acord, a mi què m'expliquen, Fanbetolen o no sé com diu que es diu.” (pp. 45,46).

Hem pogut observar el mateix desinterès i desconeixement musical entre els clients del balneari del relat *Luvowski o la desraó*, de *Llibre de preludis*. Comprovem el paral·lelisme de l'exemple anterior amb aquests altres dos:

“–Ell és músic. Un tal Debussy. Marcel Debussy.

–Ah! Claude Debussy –va fer discipulant l'escriptor.

–Això, un violinista de fama, diuen.

–Pianista.” (*Llibre de preludis*, p. 40)

“–Granados? –ranquejava el general. S'aturà i fixà el bastó a terra, alçava el cap i feia memòria–. No el recordo. Era d'infanteria?

–No, no, un músic.

–Ui, així ja ho podem deixar córrer –reprenia la marxa l'il·lustre militar–. Jo, de música, hi entenc, no es pensi, però no m'ha interessat mai gaire. És trista”. (*Llibre de preludis*, p. 50)

És evident que les vetllades musicals només són una excusa per a la reunió d'aquests estaments socials decadents que s'aferren als seus privilegis. De fet, personatges amants de la música i de les arts en general, com Ferran Sorts i Andreu Perramon, es converteixen en els antagonistes de la història, i representen els nous valors romàntics que exalten la llibertat, el subjectivisme, l'individu, la imaginació i els sentiments. La contraposició entre aquests dos

---

<sup>295</sup> Luigi Cherubini (1760-1842). Compositor italià. Es va establir a París, on composà algunes de les seves òperes, com *Lodoïska* i *Medée*. Obtingué un gran èxit a Viena, on va ser molt ben acollit per Haydn i Beethoven.

mons resta evident en les reaccions que presenten davant el recital de madame Desflors: mentre el Capità General “entre la quarta i la cinquena cançó havia pesat figues” (p. 49), Ferran Sorts es deleix per la música:

“–Què t’ha semblat, Nando?  
–En vull més.” (p. 49)

Ferran Sorts,<sup>296</sup> com ja hem dit anteriorment, és un personatge real. Va néixer a Barcelona el 13 de febrer del 1778 dins una família que descendia d’una llarga línia de soldats. La seva pertinença a l’exèrcit queda reflectida a la novel·la.

“Deu dies abans que el Nando Sorts entrés a la caserna amb el nus a la gola de la por d’equivocar-se amb aquella decisió d’anar a campar-la com a oficial de sa Majestat...” (p. 70)

Així com el fet que l’ingrés a l’exèrcit sigui una conseqüència de l’intent de continuar amb la tradició familiar:

“–Ets un idiota, enrolar-te a l’exèrcit. Goethe no t’ho perdonarà.  
–La tradició familiar és una força que ningú no pot trencar. Però tornaré aviat i m’ho faré perdonar. Tot sigui per l’esperit d’aventura, que també és un sentiment noble”. (p. 68)

I en el decurs del relat podrem llegir les cartes que adreça a Andreu Perramon quan es dirigeix, amb l’exèrcit, a Màlaga. La seva situació, lluny del seu amic, fa que desconegui la terrible acusació que pesa sobre l’Andreu i que, per tant, no pugui salvar-lo de la força amb el seu testimoni.

Ferran Sorts va estudiar música a l’Escolania de Montserrat. En una de les cartes que el personatge escriu a Andreu Perramon hi fa referència.

“Tot i que he viscut cinc llargs, fructífers i musicals anys a l’escolania del monestir, el paisatge de la muntanya vist de lluny em produeix sensacions molt diferents”. (p. 89)

---

<sup>296</sup> També el podem trobar amb el nom de Fernando Sor, o Sors. L’aplicació, en l’època de la novel·la, dels decrets de Nova Planta comportà, entre d’altres, la persecució oberta de la llengua catalana. Com la majoria de la població era analfabeta, la castellanització no va ser efectiva, ja que havia d’arribar a través de l’escriptura. Però sí que ho va ser en el cas dels intel·lectuals i dels literats, que abandonaren el català en benefici del castellà. Aquesta situació d’inestabilitat lingüística podria explicar segurament la vacil·lació gràfica en el cognom del músic.

Sorts va ser un gran guitarrista. Se'l coneix com el Ludwig van Beethoven de la guitarra. Durant el recital de la cantant Desflors, Andreu Perramon fa esment d'aquest instrument quan proposa al seu amic:

“–Digues-li que l'acompanyes a la guitarra.  
–No, que es pot ofendre mestre Vidal. A més, és millor amb piano”.<sup>297</sup> (p. 49)

De fet, la pròpia Desflors manifesta el seu desig que “el privilegié compositor local Ferdinand Flors” l'acompanyi al piano. El pianista de la cantant, monsieur Vidal, intenta posar en ridícul el jove guitarrista recomanant-li una interpretació *Adagio molto lento*, quan en realitat requereix un *tempo Vivace*. En adonar-se de l'engany, Sorts comença amb un *Vivace* segur i ferm que arrenca els aplaudiments de l'audiència. Frustrat i ofès, ple de gelosia per l'èxit d'aquell jove, monsieur Vidal vol saber-ne més coses. Manté amb el guitarrista una breu conversa que dóna l'oportunitat d'introduir una nova faceta de Ferran Sorts, la de compositor d'òperes i ballets.

“– (...) M'han dit aquí que heu estrenat una òpera.  
–*Tellemaco nell'isola di Calipso*—<sup>298</sup> va fer en Sorts amb un polsim d'orgull a la veu...” (p. 59)

Sorts també parla de les seves pròpies obres en les cartes que envia a Andreu, encara que es fa difícil deduir a quines es refereix, degut a l'extensíssima producció musical del compositor i guitarrista.<sup>299</sup>

“He compost una cançó a la manera de fandango per ser tocada amb guitarra”. (p. 89)

---

<sup>297</sup> En aquella època la guitarra era considerada un instrument inferior als de l'orquestra, era poca cosa més que un instrument tocat a les tavernes. Però el pare de Sorts el va orientar cap aquest instrument.

<sup>298</sup> Ferran Sorts va estrenar aquesta òpera l'any 1797, dos anys abans dels fets que es relaten a la novel·la *Senyoria*, en el Teatre Principal de Barcelona.

<sup>299</sup> Òperes: *Telèmac a l'illa de Calipso* (1797) i *Don Trastullo*; Ballets: *La fira d'Esmirna* (1821), *El senyor generós* (1821), *Cendrillon* (1822), *L'amant pintor* (1823), *Hèrcules i Onfalia* (1826), *El sicilià* (1827), *Hassan i el califa* (1828); Música vocal: 25 Boleros o seguidilles, 33 àries; Música orquestral: 2 Simfonies i Concert per a violí; Música de cambra: 3 Quartets de corda i Trios de corda amb guitarra; Obres per a guitarra: 30 Divertiments Op 1, 2, 8, 13 i 23, Variacions Op 3, 9, 11, 15, 16 i 20, 5 Fantasies Op 4, 7, 10, 12 i 21, 6 Peces breus Op 5, 12 Estudis Op 6, 12 minuets Op 11, Gran sol Op 14, 2 Sonates Op 15 i 22, 12 Valsos Op 17, Variacions sobre *La flauta màgica* (Mozart) Op 9, 8 peces breus Op 24, Sonata Op 25, Variacions Op 26, 27 i 28, 12 Estudis Op 29, 6 Fantasies Op 30, 46, 52, 56, 58, 59 i 97, Estudis Op 31, 35, 44 i 60, 24 Peces breus Op 32, 42, 45 i 47, 6 Peces de saló Op 33 i 36, 12 Valsos Op 51 i 57, Variacions Op 40, Serenata Op 37, 6 Bagatel·les Op 43, 6 Peces Op 48, Caprici Op 50, Duets Op 34, 38, 39, 41 *Les deux amis*, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 53, 54, 55, 61, 62 i 63, Sis aires escollits de l'òpera *La flauta màgica* Op 19.

“Així, del meu cor turmentat per l’absència d’amor... ha nascut la meva pavana per a una bellesa, una cançó que he acabat d’enllestir ara abans de començar a escriure’t.” (p. 168)

“... he escrit una peça per a guitarra; encara no té nom. És una mena de rondó trist, amb un tema obsessiu, melancòlic, en fa major, que es fica al cap a còpia d’aparèixer tal com és o a minore”. (p. 199)

Però la novel·la és plena també de referències a altres obres musicals.

“La seva rialla, refilet i cloqueig, li va recordar, a l’Andreu, el començament de l’ària de Dorinda<sup>300</sup> i això el va ferir”. (p. 62)

“Havia de ser un plor tan sols comparable al d’Orfeu en perdre Eurídice (Che farò senza Euridice!... cantava Herr Gluck...)”<sup>301</sup> (p. 213)

“... ja veuràs, Elvireta, com et faig cantar a tu sola el duet d’Idomeneo di Creta...”<sup>302</sup> (pp. 238,239)

També hi ha referències al repertori musical que s’interpretava en aquestes reunions de la noblesa barcelonina, en el qual figuren autors com Beethoven, Cherubini,<sup>303</sup> Lesueur<sup>304</sup>, Galuppi<sup>305</sup> o Carles Bager.<sup>306</sup> Amb aquestes referències Jaume Cabré completa el context cultural de l’època en què transcorre la novel·la, però sense donar un protagonisme destacat a l’aspecte musical.<sup>307</sup>

---

<sup>300</sup> Dorinda és un personatge del drama pastoral *Il pastor Fido* ((1590) del poeta italià Giovanni Battista Guarini (1537-1612).

<sup>301</sup> Christoph Willibald Gluck (1714-1787). Compositor alemany i reformador de l’òpera, va aplicar una austeritat en el cant i una sobrietat en la música que l’acostava al teatre grec i que l’allunyava del barroquisme. És autor, entre d’altres, de *Telemacco* (1765) i d’ *Orfeo ed Euridice* (1762).

<sup>302</sup> *Idomeneo, re di Creta* és una òpera de Mozart.

<sup>303</sup> Veure nota 295.

<sup>304</sup> Jean-François Le Sueur (1760 - 1837) va ser un compositor francès conegut pels seus oratoris i òperes.

<sup>305</sup> Baldassare Galuppi (Burano, Vèneto, 18 d’octubre de 1706 - Venècia, 3 de gener de 1785) va ser un compositor venecià, famós per les seves òperes i principalment per l’opera buffa. Les seves obres se situen entre el Barroc i un Classicisme incipient.

<sup>306</sup> Carles Bager, conegut com a *Carlets* al seu temps, (Barcelona, 1768 – 1808) fou compositor i organista de la catedral de Barcelona. Rafael d’Amat i de Cortada, el *Baró de Maldà* –que té una breu aparició a la novel·la *Senyoria*– en el *Calaix de sastre* dona notícia de la interpretació de diverses de les seves obres, i esmenta una picabaralla que tingueren Bager, organista, i Francesc Queralt, mestre de capella de la catedral de Barcelona, per veure qui interpretava l’oratori del Divendres de Passió del 1796.

<sup>307</sup> Altres novel·les on la música és instrumentalitzada per retratar l’època en què es desenvolupa són: *El nebot de Rameau* (1761), de Denis Diderot, sàtira filosòfica que retrata la societat parisenc, així com els seus gustos musicals i artístics a través d’un saborós diàleg; *El gran Gatsby* (1925), de Francis Scott Fitzgerald, novel·la de l’era del jazz, ambientada en els anys trenta; o *Tots els matins del món* (1991), de Pascal Quignard, narració poètica sobre les relacions entre Marais i Saint Colombe, dues formes d’entendre la música a la França del Barroc.



Tornant a la conversa entre monsieur Vidal i Ferran Sorts, els dos músics estableixen una breu discussió sobre quin és l'idioma adequat per a l'òpera: l'italià, l'alemany, o el francès.<sup>308</sup> Això dona peu a parlar d'alguns compositors operístics de l'època com Mozart (1756-1791), i els ja esmentats Lesueur i Cherubini. Monsieur Vidal, sota els efectes de l'alcohol, comença a cantar l'embarbussament del Papageno<sup>309</sup> de Mozart, davant la desesperació del senyor Arcs, l'ajudant d'empresari del teatre i encarregat de fer agradable l'estança dels artistes a Barcelona.

Poc després d'aquests fets, en Nando Sorts i el seu amic Andreu Perramon, que acaba d'allitar-se amb la cantant Desflors, s'acomiaden davant la imminent partença del músic amb l'exèrcit. Abans de separar-se, Ferran Sorts dona al seu amic un paper, on ha compost la música per al poema que ha escrit Andreu sobre la mort del rossinyol. Casualitats del destí: els dos amics han unit els seus respectius talents artístics per donar cos a una petita composició que versa sobre la mort d'un rossinyol, hores abans que Marie de l'Aube Desflors, el rossinyol d'Orléans, sigui assassinada.

A partir d'aquí la intervenció de Ferran Sorts es limita a les cartes que adreça al seu amic Andreu Perramon, unes cartes que d'altra banda, el destinatari mai no rebrà. A més, hi apareixen algunes dades que serveixen al lector per completar la biografia i l'obra d'aquest gran guitarrista i compositor. Veiem-ne algunes.

“... recorda la crítica que vas fer-me del meu Estudi en la menor...” (p. 113)

“El meu mestre a Montserrat, dom Narcís Casanoves...”<sup>310</sup> (p. 167)

---

<sup>308</sup> A l'època en què es desenvolupa la novel·la va tenir lloc la “querella dels bufons”, una controvèrsia que va enfrontar durant els anys 1752-1754 els defensors de la música francesa, liderats per Jean-Philippe Rameau, amb els partidaris d'una ampliació dels horitzons musicals, reunits al voltant del filòsof i músic Jean-Jacques Rousseau, que pretenien italianitzar l'òpera francesa. Al segle XVIII, l'òpera italiana havia evolucionat molt més ràpidament que la “tragédie lyrique” (un gènere típicament francès) fins escindir-se en dos gèneres: l'òpera seriosa, que interpretava temes de la mitologia germànica, normalment en alemany, francès o italià, i l’ “opera buffa” o òpera còmica, amb temes que retrataven la realitat quotidiana, gairebé sempre en italià. Jean-Jacques Rousseau, un dels detractors de l'òpera buffa, va publicar un text en el qual feia apologia de les qualitats musicals de l'italià i atacava el francès. La conversa entre monsieur Vidal i Ferran Sorts pot estar influïda per aquesta recent disputa.

<sup>309</sup> Papageno és un personatge còmic, un ocellaire que ha assumit l'aparença d'una au, i que pertany a l'òpera *La flauta màgica* de Mozart.

<sup>310</sup> Narcís Casanoves i Bertran (1747-1799) va ser compositor i monjo de Montserrat, organista i mestre de l'escolania i, per tant, de Ferran Sorts.

A la tercera part de la novel·la desapareixen les cartes per donar pas a un jai tinent d'infanteria Ferran Sorts que, assabentat de la injusta condemna i mort d'Andreu Perramon, deixa l'exèrcit –com un desertor– per exigir que es revisi la causa i que es demostrï la innocència del seu amic. La seva desesperació el porta a desafiar en duel a don Rafel Massó, un duel al qual, d'altra banda, el regent mai no acudirà.

Fins aquí arriba la literaturització de Ferran Sorts. Quan Napoleó Bonaparte va envair Espanya l'any 1808, Sorts va començar a compondre música nacionalista per a guitarra.<sup>311</sup> Després de la derrota de l'exèrcit espanyol, acceptà un lloc administratiu en el govern d'ocupació, sota la monarquia de José Bonaparte. Després de l'expulsió dels francesos (1813), Sorts i altres artistes i aristòcrates que havien simpatitzat amb els francesos fugiren del país per por de les represàlies. Marxà a París per sempre, on va fer amistat amb altres músics. Adquirí fama i renom, i convertí la guitarra en instrument de concert. Viatjà ocasionalment per Europa i va compondre una important obra didàctica, encara vigent avui dia en moltes escoles, el *Método para guitarra*.

Ferran Sorts és sens dubte la presència musical més important dins *Senyoria*, en estar basat en un personatge real. Però hi ha altres referències artístiques, no només musicals. En l'època que es retrata penetra amb força un incipient Romanticisme, un moviment que planteja la música com l'autèntic llenguatge dels sentiments, que exalta l'individu i que defensa la llibertat. I el text n'està farcit, de referències. Representants d'aquest corrent, d'aquests nous temps, són Andreu Perramon i Ferran Sorts.

“... i mestre Perramon pensava en les eternes discussions que l'Andreu i els seus amics brodaven al voltant del pianoforte de mestre Perramon les tardes que es presentaven a casa seva a fer música o a parlar de la vida, l'amor, la mort i els paisatges amb tempesta<sup>312</sup> com pertocava als nous aires; aquell grup de joves poetes i músics que

---

<sup>311</sup> Ferran Sorts va escriure música nacionalista acompanyada sovint per poesia patriòtica. Ho feia utilitzant materials que formaven part del patrimoni nacional o regional; per exemple, a través de melodies, ritmes i harmonies inspirats per la música folklòrica pròpia del país.

<sup>312</sup> A través de la paraula “tempesta” l'autor fa referència a aquests nous aires representats per l' *Sturm und Drang*, el moviment preromàntic alemany que concedia als artistes la llibertat d'expressió i la subjectivitat individual, trets contraposats a les limitacions imposades pel racionalisme de la Il·lustració. Aquest moviment estètic també es va distingir pel triomf del sentiment, de l'irracional, del geni de la joventut; pel seu entusiasme per la natura, la passió per l'amor, i per l'aproximació subjectiva a tot l'art. Andreu Perramon i Ferran Sorts participen de la idiosincràsia d'aquest nou corrent estètic.

brandaven satisfets l'orgull de ser nous i menyspreaven les Acadèmies...” (p. 136)

En una de les cartes que Sorts envia a Andreu escriu, al·ludint a aquests nous aires de llibertat:

“O què carai! Das wort Freiheit Klingt so schön... que diu el nostre venerat Goethe.<sup>313</sup> Recorda-ho, Andreu: la paraula llibertat sona meravellosament a les nostres oïdes... i jo, tot i la paradoxa de l'uniforme que porto, respiro la llibertat pel sol fet de mirar el paisatge i convertir-lo en pensament...” (p. 114)

I, més endavant:

“L'Andreu havia après a emocionar-se davant d'aquest mot. En nom de la llibertat ell i els seus amics havien començat a sentir parlar de versos, poesia, ritme, bellesa, dones boniques i art. Les coses que els més espavilats contaven dels poetes alemanys i anglesos els encenien les sangs. N'hi havia, fins i tot, que citaven Goethe sense haver-lo llegit. Tot això, barrejat amb l'entusiasme clandestí que provocaven entre el jovent burgès i menestral més despert les escandaloses idees dels revolucionaris francesos de llibertat, igualtat i fraternitat donava com a resultat una necessitat peremptòria d'expressar-se a través de l'art per evitar que totes les idees i entusiasmes esclatessin a dins del seu cor. I com l'Andreu, molts dels joves artistes que s'oposaven als inamovibles acadèmics”. (p. 156)

Precisament l'ambient plujós i procliu a la tristor, constant en la novel·la, és molt adient a aquest nou sentiment romàntic.

No podem deixar de fer esment a un parell de referències literàries que enriqueixen el context cultural retratat a la novel·la. La primera presenta un baró de Maldà que es creua pel carrer amb don Rafel Massó.

“Només entrar a la plaça quasi es va topar de nassos amb el baró de Maldà, que feia el tafaner, mirant els balcons, caminant amb les mans a l'esquena i amb aire de no tenir res a fer. Qui no té feina, el gat pentina, li va escopir de pensament don Rafel mentre feia una lleu reverència i somreia envejant-li fins als ossos el títol de baró. El baró va contestar la salutació amb la mateixa polidesa i pensà molt per dintre que què ho fa que la naturalesa s'equivoca de vegades i engendra éssers tan menyspreables com el meu tocaio Massó.” (p. 308)

La segona esdevé un petit homenatge a *Terra baixa* d'Àngel Guimerà (1845-1924). Ferran Sorts explica al seu amic Andreu Perramon l'argument d'una

---

<sup>313</sup> “La paraula llibertat sona tan bella...”. Ferran Sorts parafraseja Goethe, la gran figura del moviment preromàntic *Sturm und Drang*.

futura òpera que vol compondre, on el protagonista és el capità Lupo. La mort del soldat arrencarà el crit triomfal dels assassins: “Abbiamo ucciso il lupo! ”.<sup>314</sup>  
(p. 151)

Hem de parlar també d'un personatge secundari que, com Ferran Sorts, és músic. Es tracta del pare d'Andreu Perramon. Mestre Perramon ha estat mestre de capella de l'església de Nostra Senyora del Pi durant tretze anys, on ha compost gran part de les cent vint-i-tres composicions de què és autor. La desesperació per la situació que travessa el seu fill el fa anar a buscar el favor de la cúria eclesiàstica, perquè aturi l'execució de l'Andreu. Fins i tot passa pel mal tràngol d'haver de tocar el pianoforte per al marquès de Dosrius, esperant algun gest benevolent d'aquest aristòcrata influent en l'afer del seu fill, tot i que la interpretació mai no ha estat el seu fort. Només obté, però, el menyspreu d'uns i altres, que se'l treuen de sobre. En canvi, les interpretacions pianístiques de la senyoreta Clara de Foixà arrenquen l'entusiasme del marquès, més per la bellesa que pel talent artístic de la jove.

“El marquès de Dosrius somreia per dos motius: perquè la senyoreta de Foixà s'expressava amb força elegància al pianoforte i perquè, tal com estava asseguda, insinuava unes anques amb espai per anar-hi a parar”. (p. 303)

Encara que no es tracti d'un element estrictament musical, cal fer referència també al so de les campanes que acompanyen la vida de la ciutat, escolant-se pels balcons de les cases i els palaus, i que s'esmenta sovint al llarg de la novel·la.

“La Vicenta per una banda; la Nelson i la Ricarda per l'altra; la petita de Sant Just, la Pastoreta, l'esquerdada Agustina de Sant Sever, la Tomasa de la Seu, la Pasquala dels Felipons i dos minuts més tard la petita de Santa Mònica, la Carlota, convocaven els feligresos amb el seu crit sonor, immutable, orgulloses solitàries al cim dels seus campanars, una mica desenteses dels drames que els homes vivien i respiraven allà a baix, ran de vida”. (p. 73)

Les campanes regeixen el ritme del dia a dia de donya Marianna, esposa de don Rafel.

“...donya Marianna ja feia molt de temps que havia sotmès la seva jornada al toc de bronze d'una trentena de campanes: es llevava amb el

---

<sup>314</sup> “Hem mort el llop!”. Nando Sorts se'ns presenta així com un precursor d'Àngel Guimerà.

repic de l'Aurora de Sant Francesc (...) Mentre es rentava la cara (...) escoltava el lament de la Glòria dels Caputxins i no sortia de casa fins que no sentia les batallades serenes de la Carlota de Santa Mònica. Amb devoció submissa oïa missa de set a Sant Francesc acompanyada pel repic suau, femení, de les campanetes que ella i don Rafel van regalar a Sant Francesc (...) A migdia, els repics del toc de l'àngelus tornaven a omplir de bronze el cel de Barcelona i arribaven pels finestrals oberts o tancats del Palau Massó multiplicats pels ecos i en una barreja quasi indesxifrable: el so més dolç de Santa Mònica, el solemni i majestuós de la Seu, el més potent, més proper, de Sant Francesc, i el sempre estimat so vellutat de la Vicenta del Pi..." (pp. 97 - 100)

El so de les campanes és un element que apareix també a altres obres de Jaume Cabré. El primer capítol de *La teranyina* comença precisament amb el seu toc.

"Les campanes de l'Arxiprestal de Feixes feien dong i després dung fatigosament, com sempre que volien recordar la mort; el so opac i ferreny rebotia als núvols espessos i rebolicats que planaven damunt la vila, topava després als murs de les cases i s'esquitllava per l'escletxa que deixava el balcó mal ajustat de can Rigau..." (*La teranyina*, p. 13)

I, tancant el cercle, es torna a fer present a l'últim capítol:

"...les campanes de l'Arxiprestal començaren a fer dung i després dong, amb la indiferència de l'ofici ben après, i el seu so s'esmunyia llefiscós pels murs i era deglutit per les clavegueres." (*La teranyina*, p. 193)

D'altra banda, a l'obra teatral *Pluja seca* el canvi d'escena el marca sovint el toc de campanes. I fins i tot un dels reculls de contes de Jaume Cabré porta per títol *Toquen a morts* (1977), fent referència al toc que anuncia una defunció.

Però, sobretot, la música és present en la prosa: Cabré utilitza el llenguatge com a objecte sonor, aprofitant les virtualitats musicals de la substància fònica. El crític i investigador Juan Miguel González Martínez<sup>315</sup> parla de l'existència de dos modes d'informació: semàntica i estètica. I de dos punts de vista corresponents sobre el missatge: un punt de vista semàntic, de caràcter essencialment lògic, estructurat, enunciable, que prepara les accions; i un punt de vista estètic que prepara els estats d'ànim. De la mateixa manera que la informació semàntica representa l'aspecte denotatiu del missatge, la

---

<sup>315</sup> GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Juan Miguel (1999). *El sentido en la obra musical y literaria. Aproximación semiótica*. Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones.

informació estètica s'aproxima al concepte de missatge connotatiu. Jaume Cabré és un mestre a l'hora de presentar les propietats expressives de l'element musical com un fenomen inherent a la pròpia prosa. La seva formació musical i la lectura poètica fan que tingui sempre molt en compte la musicalitat del llenguatge i el ritme intern de les frases. El text és farcit sovint d'imatges poètiques, sonores i musicals, responent a la voluntat sempre manifesta en Cabré de fer una prosa que tingui música interna:

“Al jardí fosc només se sentia la remor de les gotes, fressa suau, apaivagadora...” (p. 87)

“Els unglots de les bèsties i l'espetec de les fustes del vehicle ressonaven nítidament a les parets regalimants de les cases del carrer Ample.” (p. 381)

“... se sentia l'espetec suau de la pluja a les lloses del pou del centre del claustre”. (p. 387)

“Les campanes, més apagades per causa de la pluja, es barallaven per fer-se sentir entre el batibull dels carrers que, tot i la mullena, es resistien a continuar deserts”. (p. 370)

Però la novel·la també és plena de bellíssims silencis enmig d'un paisatge gris i plujós, característic d'uns aires romàntics que comencen a imposar-se amb força a l'època dels esdeveniments narrats:

“L'indret estava del tot solitari i només se sentia el panteix del gos i la piuladissa dels escassos pinsans i pit-roigs que encara resistien el fred. El sol, també d'incògnit, s'ocultava darrere una capa espessa de núvols tristos. Tot respectava el silenci del paisatge. La brisa, suau i freda, també guardava silenci”. (p. 102)

D'altra banda, la música en la seva vessant humorística, a partir sobretot de jocs de paraules, apareix sovint en la prosa de *Senyoria*.

“Estava agafant una trompa com un pianoforte”. (p. 60)

“Si la denúncia, el xantatge, l'odi, vinguessin d'una altra persona... podia moure tecles. Però don Jerónimo era l'amo de les tecles, del pianoforte i de la sala de concerts”. (p. 364)

“Els lacais s'havien concentrat en el repartiment de copetes de vi blanc i s'esperaven pacientment que l'orquestra acabés Salieri. (Segons el marquès de Dosrius, que seguia atentament la música des de la cadira de rodes, ja feia estona que aquells pagesos amb instrument havien

acabat amb Salieri, amb la música i amb la seva paciència. Però la cortesia i la gent avui no estaven per filigranes.)". (p. 381)

També podem llegir entre línies algunes de les predileccions i de les idees de l'escriptor. Per exemple, en boca de Ferran Sorts observem la preferència de Jaume Cabré pels instruments de corda, en particular pel piano –el primer instrument de què va poder gaudir durant la seva infantesa, en les interpretacions a casa dels seus pares–, i pel violí i la viola –ell mateix és intèrpret aficionat del primer d'aquests dos instruments.

"Et faré una confessió que no he abocat mai a ningú, Andreu: Tu saps com estimo la meva guitarra, oi? És un instrument amb una sonoritat que m'arriba al cor i amb moltíssimes capacitats expressives... I hi penso continuar dedicant tots els meus esforços. A més, pel que vaig veient, s'està posant de moda per Europa. Doncs bé: jo sé que la guitarra no em durà al fons de la vida com el piano. És un instrument amb massa limitacions. T'ho dic perquè avui a Cervera i això és el que et volia explicar fa estona, d'amagat del coronel, he assistit dalt del cavall a un concert improvisat que ofería un estudiant en un racó de carrer solitari amb una viola. Quin plany que tenen dins de la caixa els instruments de corda!... Li he llançat una moneda i un petó i he afuat la bèstia perquè no volia que ningú em veiés plorar a causa d'una simple melodia". (p. 168)

Així mateix, altres reflexions que provenen de les cartes de Ferran Sorts reflecteixen part de la filosofia de Cabré sobre les arts, com el fet que la música i l'art en general poden sorgir del dolor, entre d'altres sentiments.

"Però ell filava més prim: defensava que no hi ha art més sublim que la música, perquè és efímer i eteri; com la poesia. Però que si no anava acompanyat de la pau del cor... aquest art no tenia validesa. Jo crec que mestre Casanoves s'equivocava: també del dolor i del sofriment neix l'art." (p. 168)

En efecte, com el seu personatge Ferran Sorts, l'autor afirma:

"La música en la meva literatura moltes vegades és font d'angoixa, o de pena, o preludi de desgràcia o mort, en lloc de ser font d'alegria com ho és en la meva vida. De vegades està molt relacionada amb el dolor en la meva literatura".<sup>316</sup>

I és que per a Jaume Cabré, la música i l'art en general han de sorgir d'una emoció, d'un sentiment, i han de tenir alhora la capacitat de commoure.<sup>317</sup>

---

<sup>316</sup> Entrevista a Jaume Cabré. <http://www.tv3.cat/videos/33679> [consultat: 28-09-2009].

<sup>317</sup> No és el primer cop en la història que es parla d'aquesta capacitat emotiva de l'art. Plató, a *Les lleis*, considerava que la música dóna serenitat a l'ànima. Aristòtil la valorava per la seva capacitat de facilitar la catarsi emocional. Sant Isidor de Sevilla, als seus *Etymologiarum* (els vint llibres de les etimologies)

Fixem-nos en la definició de la música que apunten les següents paraules del guitarrista:

“Però, què és la música, en definitiva? No ho sé: potser és la capacitat de commoure amb sons i timbres diversos”. (p. 169)

És l'escriptor qui parla a través del seu personatge, en aquesta definició de la música i de l'art. Comparem-la amb les paraules que pronuncià Cabré en l'acte de lliurament del Premi d'Honor de les Lletres Catalanes:

“Quan un text et commou, quan una història llegida arrela dins teu, quan un poema ben dit t'enrampa, quan vius amb els personatges d'una novel·la com si fossin vells coneguts, estàs tastant el poder transformador de l'art”.<sup>318</sup>

Malgrat tot, la música no té un pes excessiu a la novel·la *Senyoria*, però la seva presència és inevitable venint, com ve, d'un autor que porta, que viu i que sent la música dins seu.

“I això no vol dir, deixem-ho clar, que em vegi obligat a incloure la música en tot allò que escric. La música ja la porto a dins meu, m'acompanya al llarg de la meua vida, i ja en tinc prou. Ara, si surt espontàniament, tampoc no la rebutjo, ni l'obligo a amagar el cap.”<sup>319</sup>

---

expressa que “la música commou i suscita emocions” (Mariano Betés de Toro, *Fundamentos de Musicoterapia*, Ed. Morata, Madrid, 2000, p. 25). Durant l'Edat Mitjana s'acceptava que la música podia actuar sobre l'ànima humana modificant els seus sentiments i els seus afectes. El gran teòric musical del Renaixement Zarlino comparava els efectes de la música amb els de la medicina, per la capacitat d'influir en el cos i en la ment humanes. Més endavant, la doctrina dels afectes del Barroc defensava que el principal propòsit de la música era despertar els afectes o les passions. En el Romanticisme l'art musical intentarà aconseguir la màxima expressivitat i suscitar tot tipus de sentiments. Concloem doncs que la música ha intentat –i ha aconseguit–, al llarg de les diverses etapes de la història, provocar una gran varietat d'emocions en l'oient.

<sup>318</sup> Acte de lliurament del Premi d'Honor de les Lletres Catalanes a Jaume Cabré (15 de juny de 2010) <http://www.omnium.cat/ca/video/discurs-de-jaume-cabre-en-l-acte-de-lliurament-del-premi-d-honor-de-les-lletres-catalanes> [consultat: 12-08-2010]

<sup>319</sup> PUJADÓ, Miquel. Op. cit., p. 18.





### **5.2.7. L'OMBRA DE L'EUNUC**

#### **L'esterilitat d'una existència sense Art**

“La meva gran pena és no ser ni músic, ni pintor ni poeta sinó un simple i remaleït diletant, molt sensible, sí, però incapaç de crear”. (*L'ombra de l'eunuc*, p. 33)



Si a bona part de la producció literària de Jaume Cabré apareix l'element musical incorporat a la melodia de la frase, en la caracterització dels personatges, o dins l'argument, a *L'ombra de l'eunuc* la música és a l'estructura de la novel·la. Aquesta correspon exactament a la del *Concert per a violí* d'Alban Berg,<sup>320</sup> un concert fet en dues parts i quatre moviments. Com a l'obra de Berg, la novel·la de Cabré segueix el següent esquema:

#### PRIMERA PART

Primer moviment. *Andante* (Präeludium)

Segon moviment. *Allegretto* (Scherzando)

#### SEGONA PART

Tercer moviment. *Allegro* (Cadenza)

Quart moviment. *Adagio* (Choral: *Es ist genug!*)

Però la similitud no es redueix únicament al títol de cada part: hi ha coincidències en la trama, en els motius temàtics, entre els ritmes narratius i els *tempi* musicals, en l'ordre intern de cada part, en el tractament dels respectius llenguatges.

L'escriptor explica que estava escoltant un quintet de Brahms en un auditori quan, en un moment determinat d'aquella audició, va tenir la sensació d'estar-ne copsant l'estructura, l'essència arquitectònica. Aleshores se li va ocórrer manllevar l'estructura del *Concert per a violí* d'Alban Berg i adequar-la a la novel·la que ja feia uns anys que estava escrivint.<sup>321</sup> Aquest concert de Berg apareixia en el relat interpretat per un personatge important de la trama, la violinista Teresa Planella, i Cabré va començar a intuir com podia distribuir el material narratiu en el qual estava treballant i portar el concert al terreny literari.

---

<sup>320</sup> Alban Berg (Viena 1885-1935) va ser, juntament amb Schoenberg i Webern, integrant de la Segona Escola de Viena. La seva música fa incursions en l'atonalisme i el dodecafonisme, però amb una sonoritat que evoca la tonalitat i amb una inclinació marcadament dramàtica.

<sup>321</sup> La novel·la d'Alejo Carpentier *L'arpa i l'ombra* (1979) és un altre exemple de l'adequació d'una novel·la a una estructura musical. Manté cert paral·lelisme amb *L'ombra de l'eunuc*, pel seu intent d'aproximar el suposat intent de canonitzar Cristòfor Colom pel papa Pius Nono a una forma musical: variacions sobre un tema. Un altre relat del mateix autor, *L'assetjament* (1958) està basat, com *L'ombra de l'eunuc*, en una obra musical: la Tercera Simfonia de Beethoven. Transcorre durant els quaranta-sis minuts que dura l'execució de la "Simfonia Heroica" de Beethoven en un teatre de l'Havana on s'ha refugiat un jove que ha passat del combat polític a l'acció terrorista.

“Durant l’audició de Brahms, amb aquell cop d’estructura al cor, vaig entendre que el concert de Berg era *la meva novel·la*. Que ell i jo (no voldria semblar pedant; jo sé que no ho sóc) estàvem explicant el mateix amb diferents vehicles (i diferents categories artístiques). La resta es va esdevenir de manera fatal: vaig manllevar a Berg la seva estructura (dues parts amb dos moviments cadascuna) i els vaig col·locar on ja sabia jo que la novel·la feia un *andante*, un *allegretto*, un *allegro* i l’*adagio* desesperat del final. Aquest cop no vaig haver de retocar o fer grans canvis en l’ordenació del material: simplement, li vaig donar sentit, continuïtat i relació. I, després, repassant, reescrivint i treballant la novel·la, he descobert altres coincidències amb els concerts que jo ignorava. Màgia”.<sup>322</sup>

La composició d’aquest concert per a violí de Berg, *A la memòria d’un àngel*, havia estat fruit d’una tragèdia personal que va haver de viure una gran amiga del compositor, Alma Mahler, vídua del també compositor Gustav Mahler i casada en segones núpcies amb l’arquitecte Walter Gropius, de la unió dels quals va néixer la petita Manon. Nena malaltissa des del seu naixement, víctima de poliomièlitis als quatre anys, la vida de Manon va ser una contínua lluita contra la malaltia, i un calvari que va cloure amb la seva mort, als divuit anys. Aquesta tragèdia va ser el detonant perquè Berg deixés a banda l’òpera que estava composant i es dedicés a l’elaboració d’un concert per a violí que li havia encarregat el violinista Louis Krasner, interessat en la música dodecafònica del compositor. L’impacte que li va produir la mort de la Manon va fer que Berg concebés el concert com un rèquiem dedicat a Manon Gropius, però que va esdevenir també el seu propi rèquiem: el *Concert per a violí*, la seva última obra, va ser estrenat pòstumament quatre mesos després de la mort de l’autor, el 15 d’abril de 1936, al Palau de la Música Catalana. Havia d’haver estat dirigit per Anton Webern, però aquest estava massa afectat per la mort del seu amic, i després dels tres primers assajos va renunciar a la direcció del concert, cedint-la a Herman Scherchen.

El fet de tractar-se d’un concert de rèquiem el feia molt adequat per als personatges de la novel·la de Jaume Cabré, entre els quals la mort plana tràgicament: l’assassinat de Bolós i de l’amant de l’oncle Maurici, l’accident mortal de Teresa, l’evocació de les morts familiars i –de manera figurada– la mort de qui mor sense descendència o sense cap creació artística que el perpetuï, com és el cas del protagonista Miquel Gensana. També trobem en

---

<sup>322</sup> CABRÉ, Jaume. *El sentit de la ficció. Itinerari privat*, p. 98.

ambdues obres la idea de la memòria, el desig de mantenir el record d'una persona: el de Manon Gropius en Berg, i el de Teresa en Cabré. Perquè si l'oblit és sinònim de mort, l'eternització a través d'una obra art –partitura musical o literatura, en aquest cas– és sinònim de vida. Els protagonistes de *L'ombra de l'eunuc*, Miquel i Maurici, busquen la salvació a través de l'art, de la mateixa manera que Berg és etern per la seva música i que fa eterna la Manon en dedicar-li el concert de rèquiem. Tots dos temen l'oblit: l'oncle Maurici intenta perpetuar la saga familiar amb la seva crònica, i Miquel es desespera davant l'evidència del propi fracàs existencial:

“Hi ha tres sistemes d'eternització que hem fet servir al llarg de la història: els fills, la més estesa; la religió, la més ben considerada; l'art, la més subtil. Però què passa quan hom és agnòstic i estèril com jo?(...) La meva gran pena és no ser ni músic, ni pintor ni poeta sinó un simple i remaleït diletant, molt sensible, sí, però incapaç de crear.” (p.33)

Obrim aquí un parèntesi per anar a una de les primeres novel·les de Jaume Cabré, *El mirall i l'ombra*, on el protagonista –Joan Calldetenes– s'adona –com Miquel Gensana– de la passivitat i l'esterilitat de la seva vida, perquè mai no ha estat capaç de crear res. Notem el paral·lelisme entre l'anterior cita de Miquel Gensana i les reflexions de Joan Calldetenes:

“Porto hores llegint i no sóc cap crític, escolto música i no sóc cap crític, no sóc escriptor, no sóc músic, què sóc? Per uns moments restà anonadat davant aquella pregunta desagradable i inesperada”.<sup>323</sup>

Però, a diferència de Miquel Gensana, Joan Calldetenes emprèn el gran repte d'esdevenir creador artístic i comença la redacció d'una novel·la.

Tornem al concert. Berg desitjava que el concert reflectís en primer lloc la personalitat de Manon, i després el seu sofriment, la seva mort i la seva transfiguració. De manera semblant, la Manon Gropius recordada per Berg esdevé la violinista Teresa Planella, estimada per Miquel Gensana, morta també prematurament. A través del concert, a través de la novel·la, a través de la música l'àngel que és la Manon i l'àngel que és la Teresa s'eternitzen. Per això Cabré titula la segona part del relat –tal i com titula Berg el seu *Concert per a violí– A la memòria d'un àngel*. Ambdós, Berg i Cabré, perpetuen la

---

<sup>323</sup> CABRÉ, Jaume. *El mirall i l'ombra*, p.37.

memòria de les seves protagonistes. Mentre Berg ho fa reflectint a la primera part del concert l'alegria i la vitalitat de Manon, i a la segona el seu patiment i la seva transfiguració, Cabré ho fa de manera inversa: a la primera part de la novel·la, deixant sentir el pes de l'absència de Teresa i, a la segona part, amb la seva presència i el seu protagonisme musical. En tot cas, ambdós recorden i homenatgen el seu àngel particular a través de la música.

*L'ombra de l'eunuc* és també una mirada al passat, com deixen entreveure les tres endreces que precedeixen la novel·la. Una està manllevada a *Retorn a Brideshead*,<sup>324</sup> d'Evelyn Waugh:

“... for we possess nothing certainly except the past”.

No posseïm res sinó el passat –ve a dir– i, per tant, allò que hem viscut forma part de nosaltres. Tant Miquel Gensana com l'oncle Maurici cerquen en el passat el moment en què les seves vides han començat a abocar-se al fracàs, el moment en què han començat a esdevenir vides estèrils, sense descendència, i amb la presència constant de la mort dels éssers estimats. Només cal llegir la primera frase de la novel·la per copsar fins a quin punt experimenta Miquel Gensana aquesta sensació de fracàs personal i com cerca respostes en el passat:

“Al cap de molt de temps de tot, assegut davant els ulls negres i la pell perfecta de la Júlia, em vaig preguntar en quin moment exacte se m'havia començat a esquerdar la vida.” (p.7)

Una segona endreça, de Joan Margarit –“Sou llops els homes a la teva edat, només porteu el temps, a la mirada”– fa referència a l'assumpció que ha de fer la persona gran del passat viscut, li agradi o no; al fet que les coses es veuen diferents per la maduresa que s'adquireix amb el pas del temps, i que el passat és fruit de moltes de les nostres decisions, que un cop preses i viscudes ja no podem canviar, sinó que formen part de nosaltres. Per això Miquel expressa la

---

<sup>324</sup> A propòsit d'aquesta novel·la l'autor explica: “Quan escrivia *L'ombra de l'eunuc*, una referència que tenia al cap era *Retorn a Brideshead*, d'Evelyn Waugh (...). Una de les endreces està manllevada a aquesta novel·la. Justament una endreça que parla de la importància del record per a la persona: No posseïm res sinó el passat, ve a dir. Per tant, allò que hem viscut forma part de nosaltres. El present, el vivim. El futur, busca'l, que no hi és... El passat el portem a sobre. M'anava molt bé per a un personatge com en Miquel Gensana”. (Villatoro, Vicenç. Op. cit., p.12).

seva impotència davant el fet d'haver de viure una vida sense inflexió, sense marxa enrera, sense segones oportunitats:

“... els pocs instants clau que tenim a la vida ens passen inadvertits i després gastem la resta de la nostra desesperada existència en l'intent inútil de recuperar-los.” (p.17)

Desesperació i alhora rebel·lia contenen les paraules de la tercera de les endreces que precedeixen la novel·la. Es tracta de la transcripció musical dels primers compassos d'un coral de Bach que Alban Berg inclou al seu concert. El text diu: *“Es ist genug; Herr, wenn es dir gefällt, so spanne mich doch aus!”*.<sup>325</sup> Esdevé un crit de ràbia davant el destí i alhora el desig de fugir de les adversitats de la vida a través de la mort.

Per tot això, i les endreces de l'inici de la novel·la en donen fe, podem dir que tota la narració és una mirada al passat: a través de l'oncle Maurici reconstruïm la història d'una saga familiar; a través de Miquel Gensana descobrim la crònica històrica d'una generació marcada pel franquisme, la clandestinitat i la transició. Alhora que coneixerem la trajectòria vital del protagonista, marcada pels seus estudis, per la militància política, pels seus amors i amistats i, sobretot, per Teresa.

El punt de partida del relat és la conversa que manté Miquel Gensana, periodista cultural, amb una companya de feina, Júlia. Una conversa que les circumstàncies situen en un restaurant de Feixes que havia estat la casa del Miquel i de la seva família durant dos-cents anys. Simultàniament a la narració de Miquel, alternant-se per capítols de manera sistemàtica al començament, i confluint en el temps més endavant, trobem la història de l'oncle Maurici, personatge aficionat a la música i a la literatura, i que té molts punts en comú amb el seu nebot. Si bé la novel·la s'estructura al voltant de dues converses –les de Miquel Gensana amb la Júlia i amb el seu oncle Maurici– els punts de vista narratiu són diversos, i s'alternen contínuament. Cabré combina els estils directe i indirecte, i barreja també la primera persona i la tercera. Als comentaris del Cabré narrador omniscient s'hi afegeix la narració de Miquel

---

<sup>325</sup> *“Ja n'hi ha prou, Senyor, quan et plagui, allibera'm dels meus lligams!”*.



Gensana, amb qui va alternant-se i fonent-se, passant de la tercera persona a la primera a vegades dins de la mateixa frase. És a dir, Miquel, que viu la història, li explica els fets a la Júlia, però també podem llegir el que pensa en el seu monòleg interior. D'aquesta manera Jaume Cabré pot combinar moments d'intimitat amb informacions més objectives, integrant ambdues tècniques en un sol discurs narratiu amb absoluta naturalitat. Un exemple:

“I es va limitar a fer-li un petó, perquè encara no havia arribat a saber dir a les persones que les estimava; potser no n’he après mai. I no li vaig dir que l’estimava ni que un dia em trobaria a quatre passes de la Teresa, davant del Ritz. Però això, el Miquel encara no ho podia saber.”(p.313)

O, més endavant:

“I vaig tornar a la feina amb la intenció de centrar-me en les noves entrevistes. Em va salvar d’un pèl, la trucada de la Júlia, Júlia. Però la mirada del Miquel, a partir d’aquell dia, no va deixar de ser trista mai més.” (p.429)

Cal afegir la veu narrativa de Maurici en el seu relat familiar –veu que en realitat neix de Miquel com a receptor i transmissor del discurs del seu oncle–, que combina l’explicació de fets amb el monòleg, amb els escrits que deixa a Miquel quan mor, i amb la narració fictícia de l’àvia Pilar, que és la seva petita creació literària. El resultat de tantes veus narratives és una prosa dinàmica, intensa i dissonant –per expressar-ho en termes musicals– comparable a l’atonalisme que impregna la partitura de Berg. Sense voler entrar en tecnicismes, podríem descriure l’atonalisme musical com la suspensió de la tonalitat, la suspensió del sistema de relacions convencionals que existeixen entre els diversos graus d’una estructura d’escales determinada. A aquesta suspensió tonal, però, Berg hi incorpora moments tonals, com una melodia típica del sud d’Àustria –cançó folklòrica de Caríntia–, ritmes de vals, ritmes vienesos i, fins i tot, unes variacions sobre el coral de Bach *Es ist genug*. De la mateixa manera que Cabré juga amb les tècniques narratives tradicionals fent desaparèixer o diluint la figura del narrador com a tal, Berg concilia atonalisme i tonalitat –tradicció i avantguarda– en el seu concert aconseguint una expressió musical lírica i apassionada. D’aquesta manera ambdós autors, amb la seva

tècnica, treuen el màxim rendiment a les capacitats expressives de les seves respectives eines, el llenguatge i la música.

Pel que fa a l'anàlisi comparativa d'ambdues obres:

#### PRIMERA PART: EL SECRET DE L'AORIST

Cabré titula aquesta primera part *El secret de l'aorist*. El títol remet a les paraules amb què l'oncle Maurici descriu la seva vida, el seu passat, gairebé al final de la novel·la:

“La meva vida, Miquel, ara que sóc a la riba del llac fosc, és un immens aorist”. (p.407)

L'aorist és un aspecte verbal que correspon a una acció passada, a una situació completada, de la mateixa manera que la vida de l'oncle Maurici ja arriba al seu terme. El secret a què fa esment el títol és la història desconeguda d'unes relacions familiars que l'oncle Maurici posa al descobert a través de la seva crònica. El títol fa referència doncs al passat desconegut, eixorc i tancat de la saga familiar dels Gensana.

##### a) Primer moviment: *Andante* (Präludium)

Cabré estructura aquest primer moviment en dotze capítols, potser volent equiparar-los a les dotze notes de la sèrie dodecafònica<sup>326</sup> en què es basa la música atonal de Berg. El compositor tracta de conciliar dodecafonisme (tècnica atonal) i tonalitat, i per aconseguir l'acostament al sistema tonal utilitza –entre d'altres recursos– l'alternança entre els dos tons relatius de sol menor i de si bemoll major. Una alternança que a *L'ombra de l'eunuc* trobem en els relats dels dos narradors, en Miquel Gensana i l'oncle Maurici, un als capítols parells, i l'altre als capítols senars.

Pel que fa al *tempo* (*Andante*), aquest terme musical imposa una velocitat moderada tant en la interpretació musical del concert com a la narració de Cabré. De fet, en la novel·la aquesta primera part correspon bàsicament a la presentació de tots els personatges que hi intervindran, i no és rica encara en esdeveniments narratius. De manera paral·lela, a l'obra de Berg apareixen els principals elements musicals, que es desenvoluparan posteriorment. Per això

---

<sup>326</sup> Una sèrie dodecafònica és una sèrie formada per les dotze notes d'una escala cromàtica ordenades de manera determinada, segons criteri del compositor, sense que existeixi cap tipus de jerarquia entre elles.

podem afirmar que tant aquesta primera part de la novel·la com el primer moviment del concert tenen un caràcter de preludi –Präludium–, terme que Cabré afegeix al títol del primer moviment tot i no constar –inicialment estava previst que hi constés– en la partitura de Berg. L'escenari on se situa el relat, el sopar al restaurant que havia estat la casa dels Gensana, també té caràcter de preludi, perquè ens remet connotativament al concepte de lloc d'origen –és la casa on va néixer Miquel, i propietat de l'oncle Maurici–. Quant al moment del sopar, també ens trobem en el punt de partença: la tria del menú en el primer capítol i l'amanida com a entrant en el dotzè. I amb referència al relat paral·lel de l'oncle Maurici, comença amb una presentació de tall biogràfic en el segon capítol – “Vaig néixer a Feixes l'any 1905, de Francesc Sicart, ciutadà, i de Carlota Gensana, ciutadana”. (p. 35) – i acaba aquest primer moviment just en el moment en què es trasllada a viure a can Gensana.

El primer moviment del concert, com la novel·la, comença també d'una manera elemental: el solista toca les quatre cordes del violí a l'aire:

Harfe

ANDANTE (♩ = 56)  
Introduction (10 Takte)

SOLO-VIOLINE

És com si Berg ens presentés el seu protagonista, el seu narrador –el violí– i com si el concert volgués créixer a partir d'aquests quatre sons bàsics. De la mateixa manera que Cabré ens presenta el seu protagonista, Miquel Gensana, que conduirà la història a través de la seva veu narrativa –amb l'ajut del relat de l'oncle Maurici–. Miquel Gensana explicarà la seva vida i la de la seva família; el violí de Berg relatarà la de Manon Gropius.

Temàticament també hi ha connexions entre ambdues obres. En primer lloc, la mort: no oblidem que el concert està dedicat a la memòria de Manon Gropius, morta als divuit anys. I la mort és contínuament present a la novel·la, sobretot de dones joves, àngels arrabassats per la mort prematurament, com la Manon. És el cas de les dues germanastres de Maurici, Elionor per malaltia, als quatre

anys, –“...aquell angelet que encara no havia tingut temps d'estrenar la vida...” (p.105)– i Elvira als vint per les bombes de la guerra; o Carlota Gensana, mare de l'oncle Maurici, a qui va fallar el cor als trenta-quatre anys; com també morirà més endavant Teresa Planella, d'accident, àngel particular del Miquel. En aquest primer moviment encara no apareix Teresa com a personatge actiu, però ja se'ns alerta de la importància que tindrà en la vida del Miquel i de la seva vinculació amb Alban Berg com a intèrpret solista del seu concert per a violí...El concert esdevindrà un nexa d'unió entre ambdós personatges: Teresa l'interpretarà i Miquel admirarà la interpretació –última interpretació– de la seva estimada, i patirà quan l'escolti, perquè el rèquiem que és el concert li recorda la mort de Teresa:

“I quan el que escolto és el meu Alban Berg, no hi ha ningú al món que pugui aturar el meu dolor”. (p.33)

Un segon punt de contacte temàtic, molt lligat a l'anterior, és la voluntat de recuperar el passat, de mantenir viu el record. Ho fa l'oncle Maurici amb la seva crònica familiar, ho fa Miquel Gensana en la conversa amb la Júlia, i ho fa també Alban Berg en honorar la memòria de Manon Gropius. Però el compositor també gira la mirada al passat en concebir l'obra com a transició entre la música tonal vigent fins aleshores i la nova tècnica atonal dodecafònica.<sup>327</sup> El resultat és una obra atonal però que presenta una espècie d'enllaç amb la tradició anterior, com fa per exemple en incorporar un coral de Bach i altres seqüències tonals en el *Concert per a violí*.

D'altra banda, la presència musical –i no només en l'estructura– és constant en aquesta primera part de la novel·la. L'oncle Maurici toca el piano i afirma:

“...l'única forma de felicitat que m'ha quedat durant molts anys és Mompou, Satie i Debussy.” (p. 36)

Ell mateix cita entre els seus avantpassats el músic Ferran Sorts,

---

<sup>327</sup> Mentre la música tonal es basa en principis tradicionals com les cadències, modulacions, escales diatòniques, funcions jeràrquiques dels graus de l'escala –entre d'altres–, la música atonal prescindeix de molts, si no de tots els principis tradicionals de la tonalitat, i no hi pot comptar per servir de guia i estructurar l'obra musical. El mètode dodecafònic, però, tot i tractar-se de música atonal, organitza els sons de manera que es dissol la tonalitat, però estableix unes regles que faciliten el desenvolupament musical, temàtic i estructural de la composició. Com per exemple el fet que cap nota de la sèrie dodecafònica pot repetir-se abans que hagin aparegut totes les altres, o que les notes de la sèrie poden estar en qualsevol octava.

“...il·lustre bohemí que tocava la guitarra als salons de París o al Palau Potemkin de Sant Petersburg.” (p.122)

Amb aquesta referència, Cabré pica l’ullet al lector que hagi llegit la seva novel·la *Senyoria*, on l’esmentat Sorts té un cert protagonisme. Maurici ens dóna més evidències d’aquesta relació:

“No ho sé del cert, Miquel, però m’hi jugo el prestigi d’Historiador Oficial quan afirmo que aquest Sorts era el mateix que les havia passades molt magres en un contenciós embolicat i fosc amb les més altes instàncies de l’àmbit judicial de Barcelona.” (p. 122)

No és l’única referència a altres novel·les de l’autor. També s’esmentarà més endavant els Rigau, família d’industrials que apareix a *La teranyina*, ara representats per en Pere Rigau,

“En Pere Rigau, dels Rigau pobres, cosí germà dels distants i tibats Rigau del Vapor, una de les famílies més riques de Feixes.” (p. 263)

Un Rigau que esdevindrà l’amant de l’àvia Pilar, però que abans de la relació freqüentarà l’antic bordell de luxe Ca la Manyana, el mateix bordell que apareix a *La teranyina*, i on l’oncle Maurici de *L’ombra de l’eunuc* s’adonarà que no li agraden les dones. També hi ha una breu referència a la novel·la *Galceran, l’heroi de la guerra negra*, quan Maurici expressa el seu desig no realitzat de comptar amb un parent amb el tarannà del bandoler Jaume Galceran entre els seus avantpassats, la qual cosa sens dubte hagués atorgat un punt d’emoció a la seva història familiar:

“L’únic rosec que em queda és pensar que potser un Miquel Galceran i Gensana o una Mercè Gensana ens haurien fornit una història més apassionada”. (p. 405)

Un altre element que estableix un lligam entre *L’ombra de l’eunuc* i la resta de la producció novel·lística de Jaume Cabré és la procedència de Miquel Gensana, que tot i viure a Barcelona manifesta ser de Feixes de tota la vida. Recordem que Feixes és la Terrassa fictícia on l’escriptor situa bona part de les seves novel·les.

Pel que fa a l’estructura interna d’aquest primer moviment, s’hi observa – com ja hem dit anteriorment– la correspondència entre el *tempo* del concert i la dinàmica narrativa del relat. L’*Andante* inicial marca un ritme lent, tant musical com narrativament parlant. En la novel·la es presenten els personatges i l’escenari, la casa familiar que actua de nexa temporal. En la partitura es

presenten els instruments, que comencen interpretant notes llargues seguint les indicacions de *rallentando* i *ritenuto* que no fan sinó insistir en aquesta sensació de lirisme, moderació i delicadesa inicials. En el compàs número 15 apareixen les dotze notes de la sèrie dodecafònica a partir de la qual es desenvoluparà tot el concert:



Feta aquesta presentació o introducció, l'*Andante* es manté amb petites inflexions que permeten a partir del compàs 38 una acceleració del ritme, que es va estrenyent amb l'execució animada i en sèrie progressiva de tresets, semicorxeres i sisets en melodia ascendent. Acceleració que s'estén també al ritme narratiu de la novel·la: a partir del cinquè capítol Miquel Gensana relata l'ingrés a la Universitat –bastió de l'antifranquisme– i els anys de militància política, i parla dels seus amors i de les seves idees sobre l'art, mentre que l'oncle Maurici comença a desenvolupar la crònica de la saga familiar. El retrobament de la sèrie dodecafònica –ara ornamentada– en el compàs 81 dóna pas a les quintes i a les notes llargues del violí que iniciaven el moviment, tancant l'estructura ABA<sup>328</sup> característica de la forma clàssica de sonata i que es fa evident en aquest primer moviment del concert de Berg. Aquesta estructura és també recognoscible en la novel·la, en el moment que Miquel torna a casa a veure la mare –recordem que la novel·la ha començat amb Miquel tornant a casa seva, ara reconvertida en restaurant– i on es retroba amb l'oncle Maurici, qui apareix en el segon capítol compartint amb el seu nebot el pes de la narració, i que clou el seu relat en el moment en què arriba a can Gensana acollit pels seus oncles, poc després de la mort dels seus pares.

<sup>328</sup> Exposició-Desenvolupament-Reexposició, on la reexposició reitera i reprèn els elements inicials del moviment.

El següent esquema fixa l'anàlisi comparativa entre el primer moviment del concert i la novel·la de Cabré.

	<b>L'OMBRA DE L'EUNUC, de Jaume Cabré</b>	<b>CONCERT PER A VIOLÍ, d'Alban Berg<sup>329</sup></b>
<b>Títol</b>	<i>Andante</i> (Präludium)	<i>Andante</i>
<b>Durada</b>	12 capítols (134 pp.)	103 compassos
<b>Trama</b>	-Relat de Miquel Gensana sobre la seva època d'estudiant, els seus amics, els seus primers amors, les idees sobre l'art i la vida, l'ingrés a la Universitat, la militància política i l'emancipació familiar. -Relat de l'oncle Maurici sobre els inicis de la saga familiar.	-Manon Gropius en vida.
<b>Estructura</b>	<p><b>Capítols 1 i 2.</b> Presentació dels personatges. Ubicació del relat al casal familiar -ara restaurant- i en el temps.</p> <p><b>Capítols 3 i 4.</b> Primera joventut de Miquel fins a l'ingrés a la Universitat, quan encara viu a casa. En Maurici comença el relat familiar parlant de can Gensana.</p> <p><b>Capítols 5 a 10.</b> S'accelera el ritme narratiu. Emancipació de Miquel i militància política. Continua el relat familiar de Maurici.</p>	<p><b>INTRODUCCIÓ:</b> Primers compassos. Cordes a l'aire (c.2, 3), sèries de quintes (c.4-6) i notes llargues (c. 9-11).</p> <p><b>A (Exposició):</b> Presentació de la sèrie dodecafònica a partir de la qual es desenvoluparà el concert (c.15-18).</p> <p><b>B (Desenvolupament):</b> Acceleració del ritme a partir del compàs 38 amb la interpretació de tresets-semicorxeres-sisets.</p>

<sup>329</sup> L'audició analitzada correspon al *Violin Concerto* d'Alban Berg interpretat per la Chicago Symphony Orchestra. Violí solista: Kyung Wha Chung. Director: Sir Georg Solti.

	<b>Capítols 11 i 12.</b> En Miquel torna a casa. En Maurici explica per quines circumstàncies s'instal·la a la casa familiar, on s'ha iniciat el relat de Miquel.	<b>A (Reexposició):</b> Retrobem la sèrie dodecafònica (c.81) i es torna a les cordes a l'aire introductòries que iniciaven el concert (c.92) i a les notes llargues dels primers compassos (c. 94 a 103).
--	---	---

b) Segon moviment: *Allegretto* (*Scherzando*)

El *tempo* d'aquest segon moviment, *Allegretto*, ens indica d'entrada una velocitat més ràpida que la del primer en la interpretació musical, dinàmica que es fa extensiva al ritme de la novel·la. En efecte, aquesta segona part de *L'ombra de l'eunuc* és força rica i intensa en esdeveniments. Miquel Gensana està immers de ple en l'activitat política. S'esdevé un dels capítols més torbadors de la seva vida quan pren part en l'assassinat d'un camarada traïdor. Amb la dissolució del partit, Miquel es troba desorientat i no sap què fer. Torna a casa i a la Universitat, on coneix la Gemma, amb qui es casarà. Però la separació del matrimoni serà un motiu més de sofriment per al protagonista. La pèrdua del casal familiar clou aquest apartat. La narració de l'oncle Maurici també està carregada de dolor: el seu pare adoptiu el menysprea per la seva homosexualitat, i li fa xantatge en fer-lo renunciar a la propietat de la fàbrica, el negoci familiar, a canvi de guardar el secret. El seu amant és assassinat, i per arrodonir la seva desgràcia perd la propietat de can Gensana. La tristesa el fa embogir i l'ingressen a un sanatori, on morirà.

Es podria dir que en aquest segon moviment de la novel·la trobem els esdeveniments centrals de les vides dels protagonistes: s'hi condensa la història de l'oncle Maurici, des de l'arribada a can Gensana fins a la mort, mentre que Miquel relata els fets viscuts en la seva vida adulta fins el moment abans de conèixer Teresa. També el concert de Berg reflecteix la vida de Manon Gropius, i ho fa amb un *tempo Allegretto* i un caràcter joganer –*Scherzando*–, i amb la inclusió d'una secció basada en una melodia típica del



sud d'Àustria, una cançó caríntia de to alegre i ballable –i altres ritmes populars evocadors de Viena (*Wienerisch*) –, amb què el compositor pretén il·lustrar la joventut i la personalitat alegre i vital de Manon, malgrat les seves recurrents malalties. Però Berg inclou també moments més enèrgics que atorguen al discurs musical un caràcter tens i dramàtic que sembla premonitzar el pols que haurà de mantenir la jove amb la mort.

Així com en el primer moviment hi havia clares i definides coincidències estructurals entre novel·la i concert, en aquest segon resultaria massa forçat establir-ne una correlació exacta. Sí que continua l'alternança entre les narracions de Miquel –capítols senars– i del seu oncle –capítols parells–, però aquest cop són onze i no dotze els capítols. De totes maneres, l'onzè capítol aglutina ambdues narracions, la de Miquel i la de l'oncle Maurici, per la qual cosa podríem considerar que es manté la intencionalitat de continuar amb el símil entre els dotze capítols i les dotze notes de la sèrie dodecafònica en què es basa el concert.

D'altra banda, el concert és ric en indicacions de caràcter i de dinàmica. L'*Scherzando* inicial es matisa, transforma, abandona i reprèn de manera contínua per donar pas i cabuda a fragments més pausats, o més animats i enèrgics, o més lírics. Segons això, podríem establir quatre seccions diferenciades:

1. Una primera part marcada pel terme *Scherzando* –joganer–, que comença de manera pausada però que aviat s'enfila amb notes agudíssimes interpretades amb un *fortissimo* (c.130), que transmeten una certa sensació d'intranquil·litat i de tensió, per tornar immediatament al tema i al *tempo* inicials.

La mateixa intranquil·litat i tensió que pateixen Miquel Gensana per la seva implicació en l'assassinat del camarada traïdor, i Maurici pel rebuig familiar a la seva homosexualitat. Ambdós personatges es troben a la plenitud de la vida, com la Manon, però pateixen força per les conseqüències que poden tenir els seus respectius “jocs” –d'aquí el terme *scherzando*– polítics i amorosos. El retrobament amb el tema inicial podria correspondre a la tornada de Miquel a la casa pairal, una casa que és propietat de l'oncle Maurici.

2. Amb un *Subito un poco energico* s'inicia la segona secció (c.137). Al fragment rítmic de l'orquestra s'hi afegeix la melodia del violí, amb

acords llargs seguits de semicorxeres i tresets de semicorxeres que fineixen en una tessitura molt aguda (c.147) que dóna un to de clímax o moment culminant, per tornar a un ritme més pausat altra vegada a través dels acords llargs. El *Meno mosso* del c.155 restableix la calma –amb algunes concessions a compassos més enèrgics (c.165) – fins arribar als tresets ascendents de ritme ralentat que s’aboquen a una nova represa del tema inicial *a tempo* (c.173).

El to de clímax que es percep en el c.147 podria correspondre a la Primera i Segona Grans Decepcions de l’oncle Maurici: d’una banda, el xantatge que li fa el pare adoptiu en descobrir la seva homosexualitat; de l’altra, el seu amant –Miquel Rossell– se’n va al front. Aquests moments de tensió narrativa es veurien correspostos també amb les fluctuacions de caràcter de la melodia. Mentre, Miquel es retroba amb els amics Bolós i Rovira, un retrobament que coincideix amb la tornada al tema melòdic al final de la secció (c.173). En Rovira ha penjat els hàbits i els altres dos amics, companys de militància política, se senten incòmodes pel secret terrible que comparteixen, l’assassinat d’un camarada.

3. La tercera secció comença amb l’orquestra marcant ritme de vals. De caràcter bastant dissonant, retroba i reprèn el tema rítmic inicial –tema que funciona com a enllaç entre les quatre seccions d’aquest segon moviment– al compàs 208.

La dissonància pot transmetre inquietud, neguit, fins i tot un cert trasbals en qui està poc habituat a la seva audició.<sup>330</sup> Trاسبalsat és la paraula que millor defineix l’estat en què es troba Maurici Sicart després de la Tercera i la Quarta Grans Decepcions: li assassinen l’amant, i li paren una trampa quan s’intenta jugar la casa en una partida preparada pel seu propi pare adoptiu, l’Anton, que avisa la policia amb traïdoria. Passa sis dies als calabossos i se n’adona que el seu germanastre Pere, amic de l’ànima i pare de Miquel Gensana, també confabula contra ell. El retrobament final del tema musical conduirà un altra vegada a la narració de Miquel, que torna al relat de fets del passat, ja en el capítol 9.

---

<sup>330</sup> Art degenerat, barbàrie, caos... van ser alguns dels adjectius amb què un sector de la crítica va definir la música atonal de Berg. Val a dir que el compositor també va gaudir d’admiradors i d’aferrissats defensors.

4. La quarta secció és la més lírica. Inclou la cançó caríntia<sup>331</sup> (cc.214-227), molt tonal, que presenta un *tempo* pausat:



Hi ha qui ha vist en la inclusió de la cançó caríntia, a més d'una evocació de la joventut de Manon Gropius, la presència d'altres dones en la vida d'Alban Berg: la seva esposa, amb qui va tenir una filla; Hannah Fuchs-Robbetin –amb qui el compositor va mantenir un *affaire* secret durant els últims deu anys de la seva vida–; Mizzi Scheuchl –primer amor del compositor, als disset anys, amb qui també va tenir una filla–; o la pròpia filla nascuda d'aquesta relació, l'any 1902, i per la qual mai va poder ser un pare veritable:

“I el Miquel no sabia que la cançó de Caríntia es refereix a Mizzi, un primer amor, i a la filla de tots dos. I que la presència numerològica de Hannah se centrava en el número deu i que, a més, Berg estava casat i tenia dona i jo vaig pensar quin grandíols llibre de les dones que ha escrit Berg amb la dona, la filla allunyada, Mizzi, Hannah, Manon, Berta, Gemma i Teresa...”. (p.373)

Si prenem aquesta cançó caríntia, doncs, com un homenatge a la figura femenina podem establir força paral·lelismes amb els últims capítols d'aquest segon moviment de la novel·la. Perquè Miquel Gensana torna a casa per veure la mare; i torna enrere en el temps per explicar com va conèixer la Gemma, amb qui es va casar. I recorda també la Berta –la camarada Pepa–, a qui va ajudar quan estava malalta i que va ser la primera dona que va veure nua. I tancant el capítol, en aquesta enumeració i record de les dones importants de la seva vida, s'esmenta també Teresa:

“Tanta pena, tan de trasbals i ni sospitava encara que aviat coneixeria la Teresa”. (p. 259)

Per la seva banda, l'oncle Maurici fa protagonista del seu relat també una dona, l'àvia Pilar, que en el seu diari dóna detalls de la relació fora del matrimoni que va mantenir. El fill fruit d'aquest adulteri ja no és un Gensana, per la qual cosa

<sup>331</sup> Caríntia és una regió austríaca. Berg hi va passar part de la seva joventut. Va ser allí on va escriure el concert.

en Maurici ha de refer el seu arbre genealògic –de la mateixa manera que Berg “refà” la seva sèrie dodecafònica presentant-la en el compàs 228 de manera invertida.<sup>332</sup>

A més de la cançó caríntia, aquesta quarta secció inclou moments dissonants i contrastats que s’adiuen amb episodis força complicats de la família Gensana: la desaparició –fugida encoberta– del pare de Miquel, la fallida de la fàbrica, la pèrdua de la casa i el consegüent atac de bogeria de l’oncle Maurici, que és ingressat a un sanatori, on morirà.

I el segon moviment clou amb un cromatisme que deixa en suspens com continuarà el concert; tal com l’últim paràgraf d’aquesta primera part de la novel·la crea expectatives dels fets que esdevindran en la vida de Miquel Gensana:

“Sí: el destí, el de la rialleta de tiple escarransida, va ser qui em va fer mirar la programació de la Casa Elizalde. El concert per on se’m va obrir l’escletxa insospitada dels moments més extraordinaris, més feliços i més tristos que he viscut en ma vida i que mai més no podré reviure. Brahms, Schubert i Xostakòvitx amb el desconegut Trio Rimsky. I un bon bocí del meu futur en mans de la felicitat estantissa.”(p.300)

Pel que fa a l’escenari, el sopar al restaurant, hem arribat ja al segon plat amb aquest *Allegretto* narratiu, la qual cosa contribueix a incrementar l’efecte de *tempo* ràpid que amara tot aquest segon moviment. L’esquema següent el sintetiza:

	<b>L’OMBRA DE L’EUNUC, de Jaume Cabré</b>	<b>CONCERT PER A VIOLÍ, d’Alban Berg</b>
<b>Títol</b>	<i>Allegretto (Scherzando)</i>	<i>Allegretto (Scherzando)</i>
<b>Durada</b>	148 pàgines 11 capítols (l’últim presenta dues seccions)	154 compassos (104-257)

<sup>332</sup> En la sèrie invertida s’inverteix la direcció dels intervals com si poséssim un mirall sota la sèrie original de manera que, per exemple, una tercera menor descendent es converteix en una tercera menor ascendent.

<b>Trama</b>	S'hi condensa la història de l'oncle Maurici, des de l'arribada a can Gensana fins a la mort, mentre Miquel relata tots els fets viscuts durant la seva vida adulta fins el moment abans de conèixer Teresa.	Evocació de la joventut de Manon Gropius, amb alguns indicis de la lluita dramàtica que haurà de mantenir més endavant contra la malaltia.
<b>Estructura 1a secció</b>	Capítols 1 a 5 –Implicació de Miquel en l'assassinat d'un camarada. Tornada a la casa pairal. –Maurici confessa la seva homosexualitat.	Compassos 104 a 136. Presentació del tema rítmic (c.104).
<b>2a secció</b>	Capítols 6 i 7 –Primera i Segona Grans Decepcions de l'oncle Maurici: xantatge del pare adoptiu i marxa de l'amant al front.	Compassos 137 a 175 Fluctuacions de caràcter que es corresponen a la tensió narrativa: –Trio I (c.137) <i>un poco energico</i> –Trio II (c.155) <i>meno mosso</i> –Trio I (c.165) <i>un poco energico</i>
<b>3a secció</b>	–Miquel es retroba amb els amics Bolós i Rovira, amb el pesar per l'assassinat comès.	Retrobament del tema rítmic (c. 173).
<b>4a secció</b>	Capítol 8 –Tercera i Quarta Grans Decepcions de l'oncle Maurici: assassinat de l'amant i traïció del germanastre Pere.	Compassos 176-213 –Vals (c.176). Secció de caràcter força dissonant que transmet certa inquietud. –Tema rítmic (c.208) que prepara la narració de Miquel sobre els fets transcorreguts en el passat.
	Capítols 9 a 11 –Les dones. Miquel recorda la Gemma i la Berta. S'esmenta Teresa. Maurici explica la història de l'àvia Pilar.  –Maurici refà l'arbre genealògic.	Compassos 214-257 –Cançó caríntia (c.214). Evocació de Manon i dels amors de Berg.  –Sèrie dodecafònica invertida (c.228).

	<p>–Els fets es precipiten: desaparició de Pere Gensana, fallida de la fàbrica i pèrdua de la casa. Maurici embogeix i el tanquen al sanatori. S'intueix el començament d'una nova etapa força important en la vida de Miquel Gensana: la Teresa.</p>	<p>–Cromatisme final que deixa en suspens com continuarà el concert (per tant, com continuarà la narració).</p>
--	---	---

D'altra banda, les citacions musicals són també presents en aquest segon moviment, sobretot a través de les interpretacions de l'oncle Maurici al piano, que l'acompanyen en els moments importants de la seva vida, i que transcriu a continuació.

Quan el seu nebot Miquel torna a casa:

“I de la biblioteca mig oberta, em va arribar el so pausat de la Música callada i vaig comprendre que l'oncle m'estava oferint la seva benvinguda”. (pp.191-192)

Enyorant el seu amant, que ha marxat al front:

“En aquells moments traduïa l'Eneida, tocava de manera obsessiva Les adieux, l'Opus 81a...”. (p.211)

En tornar de la presó després de la trampa o l'escarment que li ha volgut infligir l'oncle adoptiu:

“...em vaig tancar a la biblioteca amb Chopin, a esperar que entrés el papà. Va trigar sis preludis a fer-ho i l'acompanyava el Pere”. (p.216)

Desesperat per l'absència i la manca de notícies del seu estimat:

“A la nit, a casa, jo estava tocant les Fetes lointanes de Mompou i plorava pensant que els primers compassos de la primera de les Six pièces pour piano eren el crit desesperat que jo feia al Miquel perquè tornés de França”. (p.222)

O després de la desaparició del cosí Pere, pare del Miquel, que en Maurici sap en secret que ha fugit a l'estranger amb una altra dona, i per la qual cosa se sent nerviós i culpable:

“... i feia sessions interminables al piano de l'àvia Pilar, amb rastelleres de nocturns, amb Chopin i Mompou, amb les romances sense paraules

de Mendelssohn i Schumann, com si d'aquesta manera es veiés justificat per no haver de parlar amb ningú de la casa". (pp. 286-287)

Maurici traspassa al seu nebot aquest amor per la música. És aleshores que Miquel s'adona que l'art li eixampla la vida, i admira i enveja els qui són capaços de crear tanta bellesa:

"... se n'anava a escoltar amb reverència l'Ofrena Musical al toca- discos familiar en la versió de Karl Richter i clamava al Déu en el qual no creia perquè no m'havia donat prou habilitat per ser músic o poeta...". (p.240)

La Gemma li fa créixer l'interès portant-lo als primers concerts, dels quals Miquel Gensana ja no podrà prescindir:

"... em vaig abocar a la vida que em va ensenyar la Gemma i per a la qual m'havia ensinistrat l'oncle parlant-me de Mendelssohn i Ausiàs March, com de passada, amb els ulls brillants. Vaig aparèixer, una mica fantasmagòric, a tots els vernissatges que es feien aquells mesos i a totes les sales del concert on em podia submergir en qualsevol música que esmorteís la meva frisança." (p. 295)

De fet, és aquest interès per la música allò que el porta a conèixer la violinista Teresa Planella, la seva estimada i el seu àngel particular, amb qui protagonitza la segona part de la novel·la.

## SEGONA PART: A LA MEMÒRIA D'UN ÀNGEL

Cabré titula aquesta segona part de la novel·la *A la memòria d'un àngel*, referint-se a l'àngel de Miquel Gensana –la Teresa– de la mateixa manera que Berg va escollir aquest títol per al seu concert pensant en Manon Gropius. Mentre el record de Manon és present durant tota l'obra musical, Teresa només apareix com a personatge actiu en aquesta segona part, tot i que en la primera ja se'n fan algunes al·lusions. Estretament lligat a la professió de Teresa, que és violinista, veurem com a mesura que avança el relat la música va esdevenint cada cop més important, i com les relacions entre ambdues obres es van fent més evidents.

a) Tercer moviment: *Allegro* (Cadenza)

Berg comença aquest tercer moviment amb una indicació: *negra=69, ma sempre rubato, frei wie eine cadenz*. És a dir: lliure com una cadència.<sup>333</sup> Es refereix al fet que el moviment ha de ser interpretat amb llibertat de *tempo* i amb virtuosisme, caràcter que defineix una cadència en la tradició concertística. Respectant aquesta indicació inicial, mentre el compositor deixa al violí la possibilitat de lluir el seu domini tècnic i la seva capacitat expressiva amb passatges musicals força complicats, Cabré permet que els seus protagonistes s'esplaïn amb total llibertat i expressin les seves emocions. En Miquel, perquè el seu relat parteix de l'amor que sent envers Teresa, per la qual cosa està impregnat de passió, lirisme i sentiment; Teresa perquè és expressió pura en les seves interpretacions al violí; i l'oncle Maurici per la profunditat dels escrits que deixa a Miquel quan mor, la veritat de la seva història, fins aleshores explicada parcialment.

La interpretació comença amb un *tutti* orquestral enèrgic, com anunciant que tot el que vindrà són fets crucials: descobrirem la personalitat de Teresa i el seu virtuosisme al violí; la relació que va mantenir amb el Miquel, qui va viure els moments més feliços de la seva vida amb ella i amb la seva música; i coneixerem la veritable història de Maurici, que havia ocultat la seva participació en el pla de fugida de Pere Gensana, i que havia inventat el diari i la història de l'adulteri de l'àvia Pilar, amb les conseqüències que se'n derivarien. El relat continua amb dos narradors, Miquel i Maurici, però ara Maurici és mor, i la seva narració ens arriba a través d'un quadern que deixa al seu nebot a manera de confessions. En Maurici, però, va cedint espai a l'autèntica protagonista d'aquest moviment, la Teresa. El seu violí és un nexa d'unió entre la novel·la de Cabré i l'obra de Berg, sobretot en el moment en què intepreta el *Concert per a violí*, o en les converses que manté amb Miquel durant els assajos previs:

–El concert de Berg. L'estic llegint. Algun dia voldria...

–I què?...

–És difícilíssim.

Em va veure remenar en una partitura molt voluminosa, amb aire perplex.

---

<sup>333</sup> Una cadència és un passatge ornamental interpretat per un solista amb un estil rítmic lliure i sovint com a exhibició virtuosística.



–No; això és l’orquestra. La partícula del violí és aquesta. Justament estava oberta pel tercer moviment. En un principi de pàgina hi posava Allegro negra =69, ma sempre rubato, frei wie eine kadenz.

(...)

...va aprofitar que jo mirava el concert per explicar-me que Alban Berg el va enllestir quatre mesos abans de la seva mort i que, encara que ja estava malalt, és difícil que tingués la consciència i la certesa de la mort, però que tot i així, hom el considera com el seu propi rèquiem, malgrat que ell es pensava que componia un altre rèquiem, el de Manon Gropius. I la inclusió, aquí, veus?, do, re sostingut, fa, la inclusió d’aquest tema de Bach també és una referència a la mort. Va agafar el violí de l’armari i va tocar el tema de la coral de Bach, amb els ulls tancats...” (pp. 357-358)

Paral·lelament al relat narratiu, ara més líric, més tens i més intens que mai, el concert arriba al seu punt màxim d’expressió amb el diàleg frenètic entre el virtuosisme del violí i els ritmes amenaçants de l’orquestra, reflectint la lluita de Manon contra la malaltia. El patiment de Manon es traslladarà en la novel·la al sofriment de Miquel i de l’oncle Maurici. Miquel és un home perdut, sense determinació, sense il·lusions:

“En Miquel Gensana, en aquells moments, era un home sol, que es passava el dia llegint, escoltant música, assistint a exposicions, cada dia més sensible a la bellesa artística i cada dia més vulnerable i amb una mare que s’apagava.” (p. 368)

Com a crític cultural pot ser un erudit i estar sempre a la vora de l’art, però mai esdevenir creador, i aquesta esterilitat el desespera:

“Quan mira enrere, el crític veu l’ombra d’un eunuc”.<sup>334</sup> (p. 379)

Quan coneix Teresa Planella en un concert interpretat pel Trio Rimsky –del qual ella forma part– se n’enamora, i sofreix perquè de la mateixa manera que és incapaç de qualsevol creació artística, tampoc no se sent capaç de fer fructificar una relació sentimental:

“En Miquel Otello Gensana esguardà amb menyspreu els dos joves que es menjaven la seva violinista a mirades i que vivien amb ella, una tercera més avall, una aventura intimíssima davant de cent cinquanta espectadors. I en Miquel, a més de gelós, va sentir una enveja immensa de Schubert, que era capaç de tant, i també una enveja fortíssima per no saber dir la música com aquells tres escollits.” (p. 333)

---

<sup>334</sup> D’aquesta frase de George Steiner (1929), crític literari i cultural, i escriptor, neix el títol de la novel·la de Jaume Cabré. Steiner continuà la frase afegint que canviaria tota la seva obra per haver escrit tres pàgines de *Crim i càstig*.

Per la seva banda, el sofriment de l'oncle Maurici prové de les decepcions que li han causat alguns membres de la família, i ho expressa en clau musical:

“Jo tinc Sis Decepcions de la mateixa manera que Dvorak té Nou Simfonies, com Beethoven, i Mahler en té deu i Mendelssohn cinc.” (p. 310)

Des del punt de vista estructural podríem establir una divisió del tercer moviment en tres parts:

1. Els set primers capítols correspondrien al primer bloc, on el *tutti* enèrgic de l'orquestra va a parar a la melodia del violí, que manté un ritme accelerant amb notes rapidíssimes que posen a prova el virtuosisme de l'intèrpret. A partir del compàs 23, la melodia esdevé més calmada, mentre el ritme principal, angoixat i obsessiu, ve marcat per l'orquestra. En el compàs 35 s'invertirà l'ordre: el violí portarà el ritme mentre la part melòdica la interpreten altres instruments de l'orquestra. Ja hem definit aquest diàleg tens com una mostra del patiment dels protagonistes per les situacions que van forjant-se i narrant-se des del començament del relat. Per això els tres primers capítols són una reexposició del passat i de les últimes decepcions de Maurici –fins al punt que les primeres pàgines d'aquest tercer moviment transcriuen literalment el segon capítol de la novel·la– i també de la solitud i la desorientació de Miquel. Per aquest caràcter recopilatori, reapareixen motius musicals anteriors, com el *Trio II* del segon moviment o novament la sèrie dodecafònica invertida (c. 61). En el quart capítol apareix la Teresa. La seva presentació és un programa del concert que executarà com a intèrpret del Trio Rimsky, el concert on Miquel la coneix i se n'enamora:

“En aquells moments (duració aproximada: 55”) ja m'havia enamorat de la Teresa. Definitivament. I els pizzicattos eren les festes orquestrals de les nostres noces, sentiments de felicitat inexplicable, portats per un violí màgic.” (p. 333)

I aconsegueix entrevistar-la, més seguint un interès personal que professional, per la revista per a la qual treballa. Mentre, Maurici es refugia en la música, l'únic que li queda.

2. El segon apartat comença amb la interpretació del tema d'un coral de Bach (c.68). Correspon al moment del relat en què Teresa i Miquel parlen del *Concert per a violí* i ella en toca un passatge: precisament el principi original del tema del coral de Bach inclòs dins el concert, un tema que –com el concert de Berg– també fa referència a la mort. Potser la Teresa està assajant el seu propi rèquiem, perquè serà la seva última interpretació en vida. Les seves paraules són premonitòries:

“Jo, quan el toco, m’ho prenc com un rèquiem”. (p. 384)

En Miquel i la Teresa comencen una relació que, malgrat la seva brevetat, esdevé l'etapa més feliç de la vida del protagonista. El retrobament del *Trio II* al compàs 78 enllaçaria novament amb el relat de Maurici, les seves Grans Decepcions i noves revelacions.

3. Més endavant, les quatre cordes a l'aire que obrien el concert reapareixen al compàs 90 per donar pas posteriorment a la reexposició del tema, que retroba el protagonisme virtuosístic del violí i el ritme frenètic de l'orquestra. Miquel evoca les morts dels familiars, a les quals ara ha d'afegir la de l'amic Bolós, mort en estranyes circumstàncies poc després d'haver intentat trobar-se amb Miquel per prevenir-lo d'un perill. I es retreu no haver estat present en la mort dels éssers estimats. Mentre, Maurici revela les veritats amagades o tergiversades de la seva crònica dels Gensana, reprenent la confessió en forma de carta o diari amb què s'inicia aquest tercer moviment. És el seu comiat, i les seves últimes paraules en la novel·la:

“Aquí s'acaba l'obra de tenebres en la qual fa més de setanta anys que estic enterrat sense que, malgrat tot el que se m'ha acudit fer, m'hagi estat mai possible foradar-ne la foscor esparveradora.

Jean-Jacques Maurice Sans Terre (p. 407)

Aquest moment, aquest comiat líric i emotiu, podria correspondre al *Hohepunkt* (punt culminant) del compàs 125.

Hem parlat de l'estreta relació en aquest tercer moviment entre la novel·la i el concert. Afegim que en el quart capítol, en el relat del concert interpretat per Teresa, la música que escolta Miquel Gensana no només és descrita, no només es converteix en literatura, sinó que Cabré estreny encara més el lligam fent la transcripció directa d'alguns fragments musicals. Mentre, el sopar ja ha arribat a les postres i el cafè.

El següent esquema sintetitza l'anàlisi d'aquest tercer moviment:

	<b>L'OMBRA DE L'EUNUC, de Jaume Cabré</b>	<b>CONCERT PER A VIOLÍ, d'Alban Berg</b>
<b>Títol</b>	Tercer moviment. <i>Allegro</i> (Cadenza)	<i>Allegro. Negra =69, ma sempre rubato, frei wie eine Kadenz</i>
<b>Durada</b>	Catorze capítols (continua l'alternança entre les narracions de Miquel i de l'oncle Maurici).	135 compassos
<b>Trama</b>	En Miquel coneix la Teresa i se n'enamora. És una etapa de felicitat i de forta càrrega emotiva. L'oncle Maurici és mort, però ha deixat un quadern on explica la veritat a manera de confessions.	Lluita enèrgica de Manon (violí) contra la malaltia ( <i>tutti</i> orquestral).
<b>Estructura</b>	<p><b>Capítols 1 a 7:</b>                      –Solitud i esterilitat de la vida d'en Miquel.                      –Últimes decepcions de l'oncle Maurici.                      –Apareix la Teresa.</p> <hr/> <p><b>Capítols 8 a 12:</b>                      –Miquel i Teresa parlen sobre el <i>Concert per a violí</i> d'Alban Berg. Teresa n'interpreta el coral de Bach que inclou.                      –Noves revelacions en el relat de l'oncle Maurici.</p> <hr/> <p><b>Capítols 13 i 14:</b>                      –En Miquel evoca les morts dels éssers estimats.                      –Últimes revelacions d'en Maurici i comiat.</p>	<p><b>1. Compassos 1 a 67:</b>  <i>Tutti</i> orquestral i virtuosisme del violí.                      (c. 1). El ritme principal s'alterna entre el violí i l'orquestra.                      Retrobem el <i>Trio II</i> (c. 44) i la sèrie invertida (c. 61).</p> <hr/> <p><b>2. Compassos 68 a 95:</b>                      Coral de Bach –inici insinuant– al violí (c.68)   <i>Trio II</i> (c. 78) treballat contrapuntísticament al solista.</p> <hr/> <p><b>3. Compassos 96 a 135</b>                      Reexposició del tema inicial (c. 96).                       Punt culminant (<i>Hohepunkt</i>) al c.125.</p>

b) Quart moviment. Adagio (Choral: *Es ist genug*)

Ens trobem ja davant l'últim moviment, arribant al final del concert i de la novel·la. Musicalment, el coral de Bach que incorpora Berg en la seva obra esdevé protagonista; narrativament, la protagonista és Teresa. Amb una concepció poètica de la mort com a *leitmotiv*.

Mentre treballava en el concert, Berg va escriure al musicòleg austríac Willi Reich demanant-li alguns corals de Bach. Desitjava incloure'n un per a la Manon. Berg va descobrir que un dels corals de Bach, *Es ist genug* –“Ja n'hi ha prou”–, que pertany a la cantata BVW60 *Oh Ewigkeit du Donnerwort (Dialogus zwischen Furcht und Hoffnung)* –“Oh eternitat, terrible paraula (Diàleg entre la por i l'esperança)”– començava amb les quatre últimes notes de la sèrie dodecafònica –un semitò més avall– amb la qual estava treballant. Així, per aquesta relació, podia integrar el coral en el concert d'una manera lògica, sense que la sobtada aparició de la tonalitat en una obra atonal semblés forçada.

Adagio ♩ = 54

Solo-VI

*mp ma deciso* *doloroso*

[Es ist ge - nug! Herr, wenn es Dir ge -

*mp dolce* *poco più mosso, ma religioso*

fällt, se span - ne mich doch aus! ]

ALBAN BERG

A més, el coral era adequadíssim, perquè el text –de F.J.Burmeister, que Berg transcriu en la partitura– parlava de la mort i de l'eternitat. Veiem-ne la traducció:

4. Choral

Es ist genug;  
Herr, wenn es dir gefällt,  
So spanne mich doch aus!  
Mein Jesu Kömmt;  
Nun gute Nacht, o Welt!

5. Coral

Ja n'hi ha prou,  
Senyor, quan et plagui,  
Allibera'm dels meus lligams!  
Vine, Jesús meu;  
Adéu siau, oh món!

Ich fahr ins Himmelshaus;

Me'n vaig cap a l'estada  
celestial.

Ich fahre sicher hin mit Frieden,

Me'n vaig en la certesa i en la  
pau,

Mein groBer Jammer bleibt danieden.

Deixant darrere el meu gran  
dolor.

Es ist genug.

Ja n'hi ha prou.

En Berg el coral de Bach representa la mort i la transfiguració de l'esperit de la Manon en un Àngel que puja al cel. Per a Cabré el coral relata la mort de Teresa, l'àngel del Miquel Gensana, un àngel que restarà immortal a través de la seva música, de les seves interpretacions. L'esquinçament de Berg entre el món tonal que vol conservar i el món serial atonal que pressent necessari, és a dir, entre tradició i modernitat, afegeix intensitat dramàtica a aquest últim moviment.

El coral de Bach s'integra perfectament a la partitura de Berg pel trítion que comparteixen les quatre primeres notes del coral i les quatre últimes de la sèrie dodecafònica de Berg –sèrie sobre la qual està construït el *Concert per a violí*–. El trítion, el *diabulus in musica*,<sup>335</sup> es manifesta en aquestes quatre notes ascendents a distància de to. Tot el quart moviment del concert és una forma de variacions sobre el coral de Bach: Berg el sotmet a un seguit de transformacions que l'integren en el sistema atonal que domina l'obra –per exemple, amb contrapunts allunyats de l'estil barroc en què fou concebut, o amb la seva inversió–. El coral apareix a l'inici en la melodia del violí, troba l'eco en el c. 142 en l'harmonització interpretada per la secció de vent i conduïda pel clarinet, el reprèn el violoncel al c. 159, reapareix al c. 164 encara en la veu greu i fa la seva última aparició a través de la flauta en la coda (c. 214). Cinc vegades, com cinc són els capítols de l'últim moviment de la novel·la, com cinc són les fases de la història d'amor entre Miquel i Teresa. Una història que musicalment s'inicia a l'*Adagio* final amb el coral de Bach, amb la veu dolorosa del violí, com un lament. Teresa ha interpretat per primer

---

<sup>335</sup> Per la seva dificultat d'entonació i el seu so una mica sinistre, a l'Edat Mitjana es considerava el *diabulus in musica* –interval de tres tons o trítion– un interval prohibit que s'havia d'evitar com fos, perquè l'Església sostenia la idea que el diable entrava en la música a través d'aquest interval. Al Barroc va ser prohibit per la tensió que provocava.

cop el *Concert per a violí* d'Alban Berg, amb Daniel Barenboim al davant de la simfònica de París, i en Miquel no hi ha pogut assistir. S'està consolidant com una gran violinista, i Miquel n'està enamorat, d'ella i de la seva música. La declaració d'amor entre tots dos, dalt el Tibidabo, trobaria la seva correspondència en el c. 142, quan tornem a escoltar el coral de Bach en l'harmonització interpretada pels instruments de vent. El trencament i la separació de la parella ve anunciada per la veu càlida i greu del violoncel en el c. 159: en Miquel no ha volgut passar a la Teresa una trucada del seu representant i ella, enfurismada en veure que el Miquel no és capaç de separar vida sentimental i vida professional, li perd el respecte. I desapareix de la seva vida. No serà fins més endavant (c. 164) que el coral torna a aparèixer per explicar un nou capítol de la història dels amants: el retrobament. En Miquel està a Londres per entrevistar Steiner i descobreix que la Teresa també hi és, i que interpretarà dins el programa el *Concert per a violí* d'Alban Berg. Hi assisteix, emocionat des de l'arpegi inicial:

“...estava absort mirant l'àngel de la meva memòria...” (p. 435)

I veu propera la reconciliació amb Teresa; creu que li demana a través del seu violí:

“I quan va arribar el quart moviment, la coral, l'Es ist genug de Bach, en Miquel va voler creure que ella, en comptes d'adreçar la súplica a Déu, li estava dient a ell, al Miquel, que l'escoltés, que ja estava bé, que ja n'hi havia prou: es ist genug, Michael; es ist genug”. (p. 436)

És un capítol crucial, el punt culminant del moviment -Hohepunkt, c. 186-:

“La Teresa era dins del concert, fent els seus laments desesperats i premonitoris de Berg. I ella ho interpretava com si fos la seva pròpia pena. I jo m'agafava amb força a la barana i estava pendent només dels moviments de la Teresa com si fóssim tots dos sols al Royal, com si entre ella i jo poguéssim contemplar l'àngel fantasmal, la petita Manon. Manon Gropius, Mizzi, Hannah, Alban Berg, Teresa Planella i Miquel Gensana...”. (p. 436)

Un punt on el Miquel i la Teresa es retroben a través del concert de Berg; un punt on Berg i Cabré conflueixen dins la narració unint els respectius llenguatges per fer captar al lector tota la intensitat i el dramatisme de l'obra artística, del concert, de la novel·la, mentre el final del moviment i de la vida de la Teresa s'atansen.

“Van acabar, amb aquella mena de coda en què el violí es fa amo de tota expressió poètica del concert i a poc a poc, amb filagarses de la coral de Bach, es va elevat màgicament, amunt, amunt, reconvertint la coral en l’arpegi inicial, fent un resum global del que havia estat la vida del concert (...), fins a arribar al sol natural impossible que la Teresa va mantenir extraordinàriament sonor, sense vacil·lacions, perfecte, mentre l’orquestra es desfeia en reverències, ara la corda i ara el vent, i tots junts arribaven al llarguíssim acord final...” (p. 437)

La reconciliació enceta noves esperances en Miquel. Però poc després Teresa mor en un accident de cotxe. El coral de Bach es deixa sentir en la coda per últim cop: és un cant de mort, un adéu al món, un desig d’eternitat... *es ist genug!*

I després del coral, la sèrie dodecafònica fa la seva última aparició (c. 226), ara partida en dos temps en dues sèries ascendents de set notes, de set versos, com si es tractés d’un alexandrí italià, com si es tractés del vers poètic final.

I el concert acaba amb les notes a l’aire de la corda, tal com havia començat.



“I la Teresa i l’orquestra arribaven als dos darrers compassos i el sol del violí es va transformar en una papallona blanca que va arrencar un vol vacil·lant que només jo vaig poder veure.” (p. 437)

I la narració es replega sobre ella mateixa quan en Miquel pren consciència que ha abocat l’ànima en la conversa amb la Júlia, que ha recordat els seus morts, que ha abraçat el passat.

“Llavors va sentir una profunda enyorança de tot.” (p. 453)

Però la de Miquel i Teresa no és l’única història d’amor de la novel·la. Els pares del Maurici, Carlota Gensana i Francesc Sicart<sup>336</sup> moren tràgicament, ella d’aturada cardíaca, i ell se suïcida en no poder suportar el dolor per la

<sup>336</sup> El cognom Sicart apareix també al conte *Sang de violí* de *Libre de preludis*, en el violinista protagonista Daniel Sicart que, com en Francesc, també mor tràgicament: ambdós se suïciden.



pèrdua de la seva estimada. També Júlia confessa que havia estat l'amant de Bolós en els últims deu anys. I s'estableix un paral·lelisme entre l'amor del compositor Schumann per Clara –la seva promesa i futura esposa– i l'amor de Miquel per Teresa tot parlant de les *Novelletten*, vuit peces musicals breus de Schumann, vuit proves d'amor per a la seva Clara, composades quan aquesta el va acceptar malgrat l'oposició del pare.

“I així com Robert Schumann admirava Schubert i Clara, jo t'admiro a tu, Teresa. Perquè has estat capaç de fixar-te en mi i trobar-hi alguna cosa, perquè m'has deixat entrar, pausadament, de puntetes, a la teva vida i has volgut entrar a la meua (...) I un dia et vas despullar davant meu i vas dir jo sóc Robert i tu ets Clara, i sobre aquesta idea edificaré la meua Felicitat.” (p. 422)

Tornem al concert. El *tempo* és el més lent dels quatre moviments, i la narració convida a fer una lectura també pausada de la història d'amor de Miquel i Teresa per copsar-ne els sentiments, el lirisme, la poesia, però també el dolor, la melangia, la mort. El relat, en aquest moviment, és força ric en referències musicals. S'hi anomenen personatges importants i reals del món de la música, com el director d'orquestra Daniel Barenboim –que dirigirà la Teresa en el concert d'Alban Berg–, o el violinista Isaac Stern –l'encenedor del qual Teresa regalarà a Miquel–; s'hi esmenten composicions com les ja referenciades *Novelletten* de Schumann, o les *Lieder ohne Worte* –cançons sense paraules, sèrie de peces líriques breus al piano, de Felix Mendelssohn–, o *Les Hébrides* –del mateix compositor–; es parla del Gran Repertori violinístic format per algunes de les obres dels grans compositors Beethoven, Mendelssohn, Txaikovsky, Brahms, Schumann, Saint Saëns, Sibelius i ara Berg; i l'Armand –representant de Teresa– explica a Miquel la solitud, el sacrifici, les renúncies i les hores d'estudi que ha hagut de passar Teresa per poder arribar on ha arribat.<sup>337</sup> I li parla també del trac<sup>338</sup>, la por i l'esglai que pateix ella abans d'un concert, malgrat que surti sempre somrient a l'escenari.

---

<sup>337</sup> Altres novel·les sobre la soletat del músic i la manera com viu el seu virtuosisme són *L'home sentimental* (1986), de Javier Marías, història d'un cantant d'òpera català que es veu obligat a portar una vida molt solitària a les grans capitals del món; o *El contrabaix* (1981), de Patrick Süskind, llarg monòleg, de to satíric, sobre la soledat, l'interpret d'orquestra i el seu instrument.

<sup>338</sup> Por escènica. *El track* és també el títol d'un conte de Jaume Cabré, una història d'amor frustrada entre un professor de música i la seva alumna.

Fem la recapitulació d'aquest últim moviment:

	<b>L'OMBRA DE L'EUNUC, de Jaume Cabré</b>	<b>CONCERT PER A VIOLÍ, d'Alban Berg</b>
<b>Títol</b>	Quart moviment. <i>Adagio</i> (Choral: <i>Es ist genug!</i> )	<i>Adagio</i> Negra =54
<b>Durada</b>	43 pàgines (cinc capítols i coda)	95 compassos (78 més 17 de la coda)
<b>Trama</b>	Se centra en la història d'amor del Miquel i la Teresa en totes les seves fases, fins a la mort de la protagonista. Fineix el sopar amb la Júlia i amb ell, el relat del Miquel.	Mort i transfiguració de Manon Gropius.
<b>Estructura</b>	<p><b>Capítol 1</b> Enamorament de Miquel. Declaració d'amor al Tibidabo.</p> <p><b>Capítol 2</b> Ruptura i separació.</p> <p><b>Capítol 3</b> Els intents d'acostament del Miquel fracassen.</p> <p><b>Capítol 4</b> Retrobament en el moment que Teresa interpreta el concert de Berg.  Esperança de recomençar la relació.</p> <p><b>Capítol 5</b> Teresa mor.</p> <p><b>Coda</b> Final del sopar, final del relat.</p>	<p><b>c. 136</b> Coral del Bach en la veu del violí.</p> <p><b>c. 142</b> Coral (eco orquestral)</p> <p><b>c. 159</b> Coral al violoncel.</p> <p><b>c.164</b> Coral (melodia al trombó) i punt àlgid (<i>Hohepunkt</i>, c. 186).</p> <p>c. 200 cançó caríntia.</p> <p><b>c.214</b> Coral (<i>dolce e doloroso</i>). Melodia a la flauta.</p> <p>c. 226 sèrie dodecafònica, cordes a l'aire (c. 230). Final del concert.</p>

Jaume Cabré esmenta gran quantitat d'obres musicals i de compositors, la qual cosa demostra el seu coneixement sobre el tema. Per les seves pàgines desfila la música de Mompou, Mendelssohn, Bach, Rachmaninov, Beethoven, Chopin, Messiaen, Bartok, Mahler, Schumann, Scriabin, Lutoslawski, Xostakòvitx, Brahms, Txaikovsky, Saint Saëns, Sibelius, Satie, Debussy, Couperin, Bizet, Berlioz... Però cal remarcar la presència constant de Schubert,

“...angèlic Schubert” (p. 244), un dels compositors preferits de l’escriptor. Com quan Maurici compara la joventut estèril del seu nebot Miquel amb els prolífics vint-i-vuit anys de Schubert, edat en què el compositor “...havia fet els Trios, el noranta per cent dels seus lieder (...), tots els quartets, les set misses, i totes les simfonies llevat de la Gran.” (p. 244). O quan relaciona les seves Grans Decepcions amb les Grans Simfonies del compositor:

“I dic que el meu cas s’assembla al de Schubert perquè els historiadors m’atribueixen Sis Grans Decepcions; però hom podria objectar que la Quarta i Cinquena Simfonies, vull dir, Decepcions, són la mateixa Decepció.” (p. 310)<sup>339</sup>

Cabré també remet a un dels *lieder* de Schubert quan l’oncle embogeix i vol baixar al jardí per la finestra:

“Es veu que se li havia ficat al cap de baixar al jardí pel roser i no comptava amb les punxes (l’oncle Maurici no recordava Schubert)<sup>340</sup>...” (p. 290)

El concert en què Miquel coneix la Teresa s’enceta també amb una obra de Schubert, els primers compassos de la qual estan transcrits en la novel·la. Es tracta de l’Adagio en Mi bemoll Major, Op.post.148 D.897:

“Schubert va ser molt breu. Massa. Deu minuts de felicitat. Però, per a mi, un viatge a les profunditats de la naturalesa humana directament, sense pretextos, com solia produir-m’ho sempre la música...”. (p. 333)

Fins i tot es manifesta l’admiració per Schubert a través de l’opinió d’altres compositors:

“I Schumann no es cansava de repetir que Bach, Beethoven i Schubert són el paradís...” (p. 421)

*L’ombra de l’eunuc* és, entre altres coses, un homenatge a la música, al seu poder emotiu, a la seva capacitat expressiva, a la seva sensibilitat i a la seva bellesa. Hi hem trobat força punts de contacte amb el *Concert per a violí*

---

<sup>339</sup> De la mateixa manera que la numeració de les simfonies de Schubert, després de les sis primeres, ha plantejat problemes arran de la descoberta progressiva de nombroses partitures de projectes de simfonies, l’oncle Maurici té Sis Grans Decepcions, però no té clar si la Quarta i la Cinquena són la mateixa.

<sup>340</sup> Fa referència al *lied* de Schubert *Rosa de bardissa*, amb lletra de Goethe: “...diu la flor: jo et punxaré/ perquè te’n recordis bé.”

d'Alban Berg, tenint, però, present que la connexió entre literatura i música és sempre subjectiva, ja que la música no té mai un significat únic, com s'esdevé en ocasions amb el discurs literari. El record i la mort són dos temes recurrents en ambdós autors, que se serveixen del coral de Bach per fer-ne una reflexió plena de lirisme. La força de la música i de la paraula s'integren de manera sublim en el text de Cabré, no només en l'estructura, on cada moviment respon a una mateixa intenció expressiva –novel·la i concert comparteixen el *tempo* narratiu i els mateixos punts culminants, i se serveixen del contrast per atorgar força expressiva– sinó també en la trama i en el discurs, combinant vivències, fets i sentiments de manera artística i amb gran poder dramàtic.

De la mateixa manera que Jaume Cabré sent una forta inclinació cap a la música, Berg va vacil·lar durant molt temps entre la poesia i la composició, i durant la seva vida va escriure articles sobre les seves pròpies obres musicals. D'aquí el seu gust per la cita, que en el concert es manifesta en la introducció d'una cançó caríntia i d'un coral de Bach, de la mateixa manera que Cabré inclou breus transcripcions musicals en la seva novel·la.

Com l'escriptor mateix ha manifestat,<sup>341</sup> la relació entre *L'ombra de l'eunuc* i el *Concert per a violí* d'Alban Berg és buscada però no forçada, fins al punt que algunes connexions han estat una sorpresa *a posteriori* per a ell mateix. Ambdós autors parlen de la mort, de l'amor, del record, del passat i, per tant, alguns punts de contacte sorgeixen de manera natural en la novel·la, fruit d'aquesta coincidència, fent servir la intuïció, el gest expressiu. De fet, quan Jaume Cabré va reconèixer la relació entre el concert i la novel·la ja l'estava escrivint i ja tenia molt de món construït, per la qual cosa va cercar aquesta relació però –segons les seves paraules– més aviat mirant el concert de gairell que no pas examinant-lo amb lupa. Perquè *L'ombra de l'eunuc* va de la mà del concert, però la novel·la conté moltes altres coses.

---

<sup>341</sup> Correspondència electrònica mantinguda amb Jaume Cabré, 16 d'agost de 2010.



### **5.2.8. VIATGE D'HIVERN**

#### **Itinerari musical pels viaranys de la vida**

“Aleshores va comprendre (...) que la vida no és el camí, ni tan sols la destinació sinó el viatge i quan desapareixem sempre és a mig trajecte, tant se val on. La seva dissort era que allò que li havia pertocat era un duríssim viatge d'hivern que li havia deixat l'ànima completament devastada”. (*Viatge d'hivern*, p. 264)



Amb *Viatge d'hivern*, volum format per catorze relats escrits entre els anys 1982 i 2000, Jaume Cabré torna al gènere del conte, quinze anys després de la publicació de *Llibre de preludis*. L' autor explica:

“Quan vaig acabar aquest assaig<sup>342</sup>, vaig decidir dedicar-me intensament als contes. En tenia alguns començats i vàries idees en ment, però no havia pogut treballar-los perquè les novel·les havien requerit tota la meva concentració”.<sup>343</sup>

La música és present ja des del títol. Aquest fa referència a un cicle pòstum de *lieder* compost per Franz Schubert<sup>344</sup> sobre el llibre de poemes de Wilhelm Müller *Die winterreise –El viatge d'hivern–*. El fil conductor del poemari és l'itinerari d'un home que, després d'un desengany amorós, comença a errar entre una natura desolada i al mateix temps acollidora, un home que creu veure en qualsevol temptació de repòs una crida de la mort. El tema de l'amor traït es va diluint per donar pas al desarrelament i al dolor d'un home que vaga entre paratges que es corresponen amb els seus deserts interiors. Aquesta mateixa idea estètica de Müller, aquesta desesperança, aquesta tristesa, plana sobre el conjunt del llibre de Cabré. L'escriptor reconeix:

“Sí, això és cert. La por de la vida i de l'oblit, la desolació, és present en els contes”.<sup>345</sup>

A través dels catorze contes que integren el volum –i inspirant-se en l'essència poètica i existencial del cicle *Winterreise* schubertià– Jaume Cabré reflexiona sobre la mort, sobre l'amor perdut, sobre la soledat, sobre la por de l'oblit. No ens ha d'estranyar aquesta relació amb el cicle de *lieder* de Schubert. L'escriptor ha manifestat en diverses ocasions sentir una estimació especial pel compositor:

“... molt endins de l'ànima, hi porto un nom que per a mi irradia en totes les direccions, que és Schubert. Ja sé que alguns el consideren un compositor menor, no tan poderós com Beethoven, no tan complet com

---

<sup>342</sup> Es refereix a *El sentit de la ficció*.

<sup>343</sup> PIÑOL, Rosa Maria (2000). “Cabré rinde homenaje a Schubert en un libro que supone su regreso al relato corto”, *La Vanguardia*, Suplement “Cultura”, 29 de setembre, p.40

<sup>344</sup> Franz Schubert (Viena 1797- 1828). Compositor austríac, deixeble d'Antonio Salieri. Componia de memòria, perquè no tenia piano, ja que va patir tota mena de privacions. Autor prolífic, està considerat un dels més importants compositors de *lieder* –cançons per a veu i piano–, en els quals va reflectir la seva sensibilitat i les seves inquietuds. A causa del delicat estat de salut que va patir els últims anys de la seva vida, va tenir episodis depressius, d'un dels quals va sorgir el desolat cicle de cançons *Winterreise*.

<sup>345</sup> BONADA, Lluís (2000). “Entrevista a Jaume Cabré a propòsit de *Viatge d'hivern*”, *El temps*, núm. 856, p. 67.



Bach... Quan estableixen comparacions, Schubert acostuma a sortir malparat, com Mendelssohn i Schumann –aquest darrer, sobretot, en el camp de l'orquestració–, però quan entres en la immensitat de la seva obra t'adones del seu impressionant poder d'expressió”.<sup>346</sup>

Aquesta mateixa capacitat expressiva és la que mostra i transmet Cabré en el seu *Viatge d'hivern*. Sabedor de la importància del llenguatge del sentiment i de les emocions com a força creadora essencial, construeix una xarxa narrativa per on transiten personatges ben dispars, però caracteritzats tots ells per les pors i la fragilitat de la condició humana: personatges que estimen, personatges que maten, que desitgen la mort, que temen l'oblit. I si Schubert parla a través de la música, Cabré utilitza el llenguatge com a objecte sonor, aprofitant les virtualitats musicals de les paraules, dels fonemes, dels sons. Abunden les figures retòriques –al·literacions, anàfores, paradoxes, reiteracions...– que amaren el text de poesia. Però també hi ha lloc per als silencis: el silenci d'un enamorament no confessat, d'unes cartes que no arriben, o d'una partitura destruïda al foc. Ens trobem sens dubte davant un text suggestiu, emotiu i sensible, però també davant un text intel·ligent. Perquè Cabré ha fornit una acurada arquitectura interna on catorze contes aparentment inconnexos, alguns d'èpoques diverses, esdevenen plens de referències circulars i de subtils elements i detalls argumentals o estilístics presents a uns i altres, amb una clara intenció per part de l'autor de relacionar-los formant un tot:

“M'agrada trobar-me amb una construcció, no amb una sola història sinó amb diverses històries que es vagin trenant entre elles fins donar-ne una de superior, que no és cap de les històries particulars sinó el conjunt de totes elles (...) En aquest sentit, *Viatge d'hivern* és una metàfora del conjunt de la meua obra, perquè cada conte funciona per ell mateix però entre tots ells hi ha uns corrents soterranis de personatges, de situacions i de ritmes que van d'un conte a l'altre i que fan un conjunt, que és el llibre; per tant, es pot llegir conte a conte, o com un tot, que és com el plantejo”.<sup>347</sup>

*Viatge d'hivern* demana un esforç al lector per copsar totes aquestes connexions entre els contes. Tal com la teoria de la recepció estètica<sup>348</sup>

---

<sup>346</sup> PUJADÓ, Miquel. Op. cit., p. 18

<sup>347</sup> NADAL, Marta. “Jaume Cabré: la meua biografia és en l'estil”, art. cit., p.40

<sup>348</sup> Teoria desenvolupada a partir dels treballs de Hans Robert Jauss (1921-1997) i Wolfgang Iser (1926-2007). La teoria de la recepció va suposar un canvi a l'hora de valorar l'obra d'art, en considerar el lector

reivindica: el protagonisme del lector en la interpretació de l'obra literària i de qualsevol experiència estètica que hi aparegui –ja sigui musical, pictòrica, etc. Segons l'esmentada teoria, el paper del lector esdevé actiu, la seva subjectivitat individual participa de l'obra: se l'apropia interpretant-la des del seu punt de vista, a través dels seus ulls, influït pel seu bagatge cultural, per la seva situació historicosocial, per la seva biografia particular. Tant Jauss com Iser valoren com a necessària aquesta implicació, el gaudi de l'obra artística i la creativitat personal davant l'experiència estètica. Jauss, un dels creadors d'aquesta teoria, afirma:

“Solo en el plano reflexivo de la experiencia estética, el observador saboreará o sabrá saborear estéticamente situaciones de la vida que reconoce en ese instante o que le afectan personalmente, siempre que, de manera consciente, se introduzca en el papel del observador y sepa disfrutarlo”.<sup>349</sup>

Jaume Cabré repta el lector a descobrir tots els fils de la seva teranyina literària, li atorga la responsabilitat i la possibilitat d'assolir, a través d'una lectura profunda, el plaer de l'experiència estètica. Com ell mateix explica,

“La lectura és una eina cap a la introspecció. (...) El lector viu mons, reflexions, referències, somnis proposats per algú a qui probablement no coneix ni coneixerà mai i els assimila i els fa seus”.<sup>350</sup>

Així mateix, veurem com Cabré fa participar alguns dels seus personatges d'aquesta lliure interpretació, d'aquesta infinitat de dimensions perceptives de l'obra d'art que defensa la teoria de la recepció estètica. Ho fa a “Opus pòstum”, on el públic d'un auditori reacciona de manera diversa davant l'audició d'una peça musical que trenca amb els cànons tradicionals; i ho podem observar també tot seguint el recorregut d'un quadre, *El filòsof*<sup>351</sup> de Rembrandt, durant quatre-cents anys: a “Ulls de gemma” esdevindrà un record familiar, a “La negociació” un instrument cobdiciat pel seu valor econòmic, i a

---

o receptor com a punt de referència històrica per a l'estudi d'una obra. En incidir especialment en el receptor, no només entès com a públic que consumeix un producte, sinó com a element constitutiu del fet artístic, la teoria de la recepció obre un nou enfocament de l'obra artística. La seva estètica accentua de manera particular la historicitat de l'art i el seu caràcter públic en situar en el seu centre al subjecte que percep i el context en què les obres són rebudes.

<sup>349</sup> JAUSS, Hans Robert (1986), *Experiencia Estética y Hermenéutica Literaria*. Madrid: Taurus, p. 34.

<sup>350</sup> CABRÉ, Jaume. *El sentit de la ficció. Itinerari privat*, p. 107.

<sup>351</sup> Aquest quadre té també certa presència a *Pluja seca. Carta del papa a la reina Maria*. Il·lustrà, a més, la portada de la primera edició de *Fra Junoy o l'agonia dels sons*, com explica Jaume Aulet en el pròleg de l'esmentada obra teatral.

“El rastre” la seva absència –el forat que deixa el quadre a la Nasjonalgalleriet d’Oslo perquè està de gira per Europa– impressiona d’allò més el protagonista.

*Viatge d’hivern* és moltes coses. És l’afirmació que “la vida no és el camí, ni tan sols la destinació sinó el viatge i quan desapareixem sempre és a mig trajecte, tant se val on” (p. 264). És la constatació que aquest viatge és ple de pors, d’emocions, de passions i de sentiments, de desolació i d’esperança. És també una reflexió sobre l’Europa del segle XX i el que ens ha deixat: la barbàrie del nazisme i la persecució jueva –a “Jo recordo”–, el terrible conflicte dels Balcans –al conte *Balada*–, la violència i l’assassinat per diners –a “Pac!”–, temes tots ells que retrobarem amb força alguns anys més tard a la novel·la *Jo confesso*. I hi trobem també una profunda meditació sobre l’autenticitat de l’obra d’art en general, i de la música en particular: és art de debò si surt de l’ànima –a “El somni de Gottfried Heinrich”–. Perquè *Viatge d’hivern* és també un homenatge literari a Schubert, a Bach, i a la música. No podria ser d’altra manera venint d’un escriptor “ferit de música” com és Jaume Cabré.

### Abans de començar...

En un principi, el conte que havia d’encetar el llibre *Viatge d’hivern* era “El track”.<sup>352</sup> L’autor explica:

“*El track* el vaig escriure tres anys després d’haver publicat *L’ombra de l’eunuc*. De fet era un relat que vaig situar com a primer conte de *Viatge d’hivern*. Però va arribar un moment que vaig desconfiar d’aquella història i vaig acabar allunyant-la del recull que anava prenent vida a base de connexions entre cadascun dels contes. El vaig substituir per un altre que es diu *Opus pòstum*”.<sup>353</sup>

Tot i ésser descartat per formar part del llibre, podem trobar a “El track” alguns punts de contacte amb el conte que obre *Viatge d’hivern*, “Opus pòstum”. “El track” explica la història d’un pianista –el senyor Mora– que pateix una por insuperable i invalidant quan ha d’actuar en públic:

“...la nit abans de cada recital, per minso que fos, no dormia ni una hora seguida i unes hores abans de cada concert, per minso que fos, li agafaven unes cagarrines humiliants que el deixaven desconcertat i

<sup>352</sup> El trac és la por escènica que pateixen alguns artistes abans o durant una actuació.

<sup>353</sup> Correspondència electrònica amb Jaume Cabré, 16 d’agost de 2010.

tremolant com una fulla de bedoll. I fins unes hores després d’haver acabat el suplici, era incapaç d’empassar ni que fos un innocent glop d’aigua”.<sup>354</sup>

La mateixa por, angoixa i neguit que pateix el protagonista d’”Opus pòstum” –el pianista Pere Bros– quan creu veure Franz Schubert entre el públic de l’Auditori. Es nega a tornar dalt l’escenari, la qual cosa provoca una discussió amb el seu representant:

–No pot ser que de cop i volta el trac sigui insuperable.  
–Tu no el vius, jo sí. -Alçant la veu-: Has vist el Schubert?  
–No hi ha cap Schubert, a la sala! Ho he anat a comprovar, t’ho juro.  
–Deu ser a fer un puret al vestíbul. Jo no puc sortir si ell m’està escoltant.  
(...)  
–I ho deixes així, a mig concert?  
–Sí. Ja no m’ho passo bé ni quan estudio perquè penso en l’horror del concert. No puc amb tanta tensió. Mai no he pogut pair tanta tensió”. (pp. 20-21)

El trac no és l’única connexió entre ambdós contes. Els personatges viuen el dolor i la desesperança per un amor mai correspost, tal com el protagonista de *Winterreise* de Müller ha d’afrontar la desolació, la soledat i el dol per un amor perdut. Pere Bros, d’”Opus pòstum” estima el seu amic musicòleg Zoltán Wesselény. El senyor Mora d’”El track” està enamorat de la seva veïna i alumna de piano, Beatriu. Curiosament, en Pere Bros també ha fet classes de piano –com el senyor Mora– a la seva veïna. En tots dos contes la noia, d’ulls preciosos, viu amb la mare i estima en secret el seu mestre. A ”Opus pòstum” la noia no té nom, Cabré es refereix a ella com ”els ulls de mel i ambre” (p. 12), i està escoltant amb atenció i admiració el concert de Pere Bros:

”La noia el va mirar amb els seus ulls, d’un color d’ambre viu, preciós, i es va preguntar per què aquell home tan... tan... ni s’adonava que ella existia”. (p. 22)

A ”El track” Cabré també destaca la bellesa dels ulls de Beatriu:

”... li paralizzava la respiració només de veure-li el color dels ulls”. (p. 11)

---

<sup>354</sup> CABRÉ, Jaume (2004). *El track*, Col·lecció Els llibres de Sant Jordi, Ajuntament de Terrassa, abril de 2004, pp. 9-10.

Que, com la noia d'ulls d'ambre d'"Opus pòstum", també està enamorada del pianista. El desencís de Beatriu davant l'aparent indiferència del senyor Mora –la tímidesa del qual l'impideix declarar-s'hi– l'empeny a casar-se amb un altre home. La mare de la noia fa saber –massa tard– la cruel veritat al mestre:

“La meva Beatriu sempre va estar enamorada de vostè”. (p. 35)

Dos pianistes que pateixen el trac i que donen classes de música a la seva veïna; dos protagonistes que sofreixen per un amor no correspost... són les connexions entre el que havia de ser el primer conte de *Viatge d'hivern* –“El track”– i el que definitivament va ocupar aquest lloc –“Opus pòstum”–.

“El track” va ser publicat de manera independent, i amb il·lustracions de Carme Aliaga, dins la col·lecció *Els llibres de Sant Jordi*, una iniciativa de l'Ajuntament de Terrassa per contribuir al foment de la literatura, la il·lustració i la cultura en general:

“*El track* ara l'escriuria *El trac*. El vaig deixar fora del recull i després el vaig reprendre i el vaig reescriure i em va acabar agradant, però ja vivia sol, fora del recull. Per això, quan em van demanar un text a l'Ajuntament de Terrassa els vaig donar aquesta narració solitària, pobreta”.<sup>355</sup>

Feta aquesta introducció referent a la gestació de *Viatge d'hivern*, iniciem l'anàlisi dels contes, que serà més extensa en el cas dels relats amb contingut musical, i més breu en aquells que no contemplin cap referència artística.

## OPUS PÒSTUM

El conte comença amb un fragment d'una obra d'E.T.A. Hoffmann<sup>356</sup> que transmet cert patiment davant una interpretació musical:

“Els Röderlein, ja que l'intendent era el seu professor, van aguantar, talment estiguessin patint turment, fins a la dotzena variació. L'individu de les dues armilles fugí a la quinzena”. (p.11)

Ve a ser una petita anticipació del concert que presenciarem en el relat de Cabré, un concert ple de sorpreses i de neguit.

---

<sup>355</sup> Correspondència electrònica amb Jaume Cabré, 16 d'agost de 2010.

<sup>356</sup> E.T.A. Hoffmann fou escriptor, jurista, pintor, tenor i compositor (Königsberg 1776- Berlín 1822). Músic fracassat, va ser més ben acollit com a escriptor, i en la seva activitat literària és present la seva relació romàntica amb el món de la música.

Fixem-nos en el títol: “Opus pòstum”. Sens dubte fa referència a les tres sonates de Franz Schubert per a piano –958, 959 i 960– que l'autor va compondre durant els últims mesos de la seva vida –entre la primavera i la tardor de 1828–, publicades i estrenades després de la mort del compositor, i que el protagonista del conte ha d'interpretar en el seu concert. De fet, només toca –ignorant el programa previst– l'última, la *Sonata per a piano en Si bemoll major Deutsch 960*.

Veiem els detalls d'aquesta interpretació. El concert és a punt de començar. El narrador en tercera persona ens presenta un pianista nerviosíssim que ajusta el seu seient, s'eixuga les mans de suor i neteja el teclat. De sobte, ens trobem amb el protagonista –o més ben dit, amb el seu pensament:

“Tot jo sóc una agonia. Tinc la gola seca, la sang plena de punxes i el meu cor és a punt d'esberlar-se per tantes i tantes coses. No vull que em tremolin les mans (...) Res, a la meua dreta no hi passa res, no hi ha res.” (p. 11)

El públic comença a posar-se neguitós, i el narrador reprèn el seu relat. Es tracta d'un narrador omniscient que explica la història des d'una posició externa als fets. Coneix els pensaments, els sentiments i les motivacions dels personatges. Fa incursions a fets del passat, jugant amb la variant espai-temps. Invoca testimonis externs –Wesselényi, l'amic hongarès– o fa aparèixer documents –l'edició que envia Wesselényi del manuscrit musical de Fischer– per completar el relat.

El pianista, Pere Bros, comença a interpretar el programa pel final, amb la *Sonata per a piano en si bemoll major Deutsch 960* de Schubert, una sonata que, com ja hem apuntat, Schubert va compondre l'últim any de la seva vida, el 1828, i que es va publicar i estrenar a títol pòstum, després de la seva mort.

“...una de les sonates més estremidores de la vida (...), una meditació íntima sobre la mort, escrita per un home avesat a plorar en si bemoll major”. (p. 12)

L'interpret és premiat amb un llarg silenci quan acaba la interpretació:

“En Pere Bros, quan es va extingir l'última nota i mantenia les mans esteses damunt del teclat, com un demiürg que mostra el poder del seu miracle, va aconseguir deu, quinze llargíssims segons de silenci, per primera i última vegada en la seva carrera”. (p. 13)

I és durant els aplaudiments que Pere Bros el veu, a primera fila, amb les seves ulleres rodones característiques i el seu cabell rinxolat, vestit fora d'època, vingut del més enllà i mirant-lo fixament: es tracta de Franz Schubert, el compositor traspassat de l'obra que acaba d'interpretar. La presència de Schubert l'imposa de tal manera que després del descans es nega a sortir un altre cop a l'escenari:

“Jo no puc tocar més. Que se'n vagi Schubert. Que el treguin de l'Auditori. Jo no puc tocar davant d'ell, per l'amor de Déu”. (p. 13)

En aquest moment, l'obra de Schubert que acaba d'interpretar es converteix en l'excusa per introduir un nou personatge a través d'una retrospectiva en el temps, un personatge que no apareix físicament en aquest conte però que ho farà com a protagonista a “Winterreise”, l'últim relat d'aquest llibre. Es tracta de Zoltán Wesselényi, un músic del qual Pere Bros està enamorat, i que viu a Viena. Quan a Pere Bros li ve al cap el que deia un biògraf de Schubert, Gaston Laforgue –que les obres pòstumes d'aquest compositor van ser escrites en un arravatament d'orgull en saber que Beethoven acabava de morir deixant-li el camí lliure–<sup>357</sup> recorda que la reacció de Wesselényi va ser contradir aquesta versió afirmant que Schubert sabia el que es feia, i sabia que meditava la seva mort. Amb aquesta petita confrontació d'opinions sobre un fet discutit a l'època, Cabré aporta versemblança al conte i demostra una excel·lent documentació musical. S'acosta més a la veritat l'afirmació de Wesselényi, perquè la producció musical de Schubert, compositor marcat per un destí espantós i tendent a la depressió, reflectia sovint el seu patiment vital, sobretot en el cicle *Viatge d'hivern*, que dóna títol al llibre al qual pertany aquest conte. Les referències al seu estimat Wesselényi són constants; quan, un cop al camerino, veu el llibre amb dedicatòria que li ha enviat des de Viena:

“A Pere Bros, que em va donar l'alegria més gran de la vida quan em va dir que, vint-i-cinc anys després, encara recordava la meua versió de

---

<sup>357</sup> És veritat que Schubert estava acomplexat per la genialitat de Beethoven, contemporani seu, a qui reverenciava. Però també és veritat que no hauria estat possible l'afirmació d'aquest fictici biògraf Laforgue, perquè encara que la presència de Beethoven va suposar una càrrega i un obstacle per a l'evolució de Schubert, aquest admirava Beethoven i no podia sentir aquest suposat atac d'orgull davant la mort del geni –ell mateix va ser un dels que va portar el seu taüt el dia del seu enterrament–, de qui va demanar fins i tot ser enterrat al costat.

la D.960<sup>358</sup> com a modèlica. De part d'un que no va tenir la valentia de prosseguir en aquesta carrera tan inhumana de la interpretació solista. Que la figura estimada de Schubert i la gegantina de Fischer ens emparin. El teu amic Zoltán Wesselényi". (p. 15)

O quan a Pere Bros li ve a la memòria un altre episodi viscut amb Wesselényi, també a propòsit del llibre que el seu amic li ha enviat sobre la producció musical de Fischer, una música que tots dos havien trobat extraordinària:

"Zoltán Wesselényi estava tocant si bemoll, la, re bemoll, si, do al vell piano de la sala d'arxius on passava totes les hores de la vida, des que s'havia tornat trist. Va repetir el tema de Fischer i s'acostà a la finestra". (p. 16)

Aquest fragment dóna peu a dos comentaris. El primer, que ens trobem un altre cop amb un músic infeliç o caigut en desgràcia –"des que s'havia tornat trist"–. Analitzarem el motiu d'aquesta tristesa al conte "Winterreise". El segon, la successió de notes *si bemoll, la, re bemoll, si, do* que està tocant, l'autor de la qual sembla ser un tal Fischer, compositor a cavall entre els segles XVIII i XIX. El resultat acústic d'aquesta successió de notes resulta estrany a l'oïda. Està lluny del sistema musical clàssic occidental, i és més propi de les escoles musicals expressionista i avantguardista, atonals, del segle XX. Segons la teoria estètica de Theodor W. Adorno,<sup>359</sup> fins al segle XIX la música havia tingut un caràcter afirmatiu que l'emparentava amb el llenguatge comunicatiu. Bach o Beethoven feien parlar la música sense paraules, sense imatges i sense un contingut com a rerefons. La música del segle XX, en canvi, ha de trencar amb la comunicació fins negar-la i, per tant, la seva relació amb el llenguatge canvia<sup>360</sup>. Segons això, de ser real l'existència d'aquesta obra a finals del segle XVIII representaria quelcom semblant a renovar una música que encara no ha existit o, el que és el mateix, transformar un llenguatge musical amb dos-cents anys d'antelació. El misteri d'aquesta successió de notes massa avantguardistes pel segle XVIII no es desvetllarà fins al conte "El somni de Gottfried Heinrich" – que veurem més endavant.

---

<sup>358</sup> La que acaba d'intepretar Pere Bros.

<sup>359</sup> ADORNO, Theodor W. (2000). *Sobre la música*. Barcelona: Paidós I.C.E. / U.A.B..

<sup>360</sup> En la música del segle XX desapareix el concepte de forma, queda establerta la dissonància com a característica destacada i s'utilitzen lliurement les dotze notes de l'escala cromàtica, sense cap tipus de jerarquia i sense cap tonalitat que domini sobre les altres –abandonant per tant les regles de la tonalitat que havien imperat fins aleshores-. A aquest canvi en la concepció de la música és al que es refereix Theodor W. Adorno.



Pere Bros continua amb les seves reflexions: vol deixar les actuacions –no la música–. En el passat va abandonar Wesselényi pel món de la interpretació musical; ara vol deixar la interpretació per l'home que estima:

“Volia anar a Viena i dir s’ha acabat, Zoltán, prou viatjar, prou pensar en el que hauria pogut ser; per fi he decidit entre la música i tu. I has guanyat tu a pesar de la teva indiferència, a pesar de tantes hores d’estudi i de feina que ara llenço, a pesar de la dolçor dels afalacs, els aplaudiments i els honors”. (p.19)

Tornem a l’argument. Apareix el Pardo, el representant de Pere Bros, un gremi que, juntament amb el dels empresaris, Jaume Cabré en certa manera censura a través dels seus personatges perquè estimen de la música només els guanys econòmics. La qual cosa ja ha quedat demostrada al conte “Sang de violí” de *Llibre de preludis*, on en la carta de comiat el protagonista escriu, abans de suïcidar-se en públic:

“No us prengueu malament el petit espectacle que us he fet. És una feble venjança que prenc contra tots els empresaris del món representats en vós (...) que més de cent vegades han vist en mi, més que un geni, una font saludable d’ingressos”. (p. 138)

Precisament la destinatària d’aquesta carta a “Sang de violí”, madame Grossmann, és esmentada a “Opus pòstum” perquè està interessada en entrevistar-se amb Pere Bros, qui no vol saber res d’ella:

“–Amb la Grossmann estic treballant que ens dobli el catxet a tot el que sigui França. Poca broma i sigues amable amb ella.  
–Envia-la a passeig. Ah, i no penso sortir a la segona part”. (p. 18)

El representant Pardo reclama Pere Bros a l’escenari. Però amb Schubert entre el públic, el pianista no es veu capaç de sortir a tocar. El diàleg entre Pardo i Bros descobreix què és la música per cadascun d’ells, què representa la música per a un intèrpret i per a un representant:

“–Jo faig música per ser feliç. Donar la cara davant del públic fa molt temps que no em fa feliç. I avui...  
–Qui t’ha dit que la música és per ser feliç? –el va tallar el Pardo, arborat: A mi tampoc no em fa feliç i m’aguanto”. (p.21)

Ens trobem doncs davant un dels molts problemes que pot sentir l’intèrpret en la seva carrera. En aquest cas la por escènica, la tensió del directe. Però agreujat en aquest cas per les circumstàncies personals de Pere Bros, que vol estar amb el seu estimat –la qual cosa la seva dedicació al món de la

interpretació musical a nivell internacional no li permet–, i per la presència impossible de l'autor de les obres del concert, Franz Schubert.

Sona el primer avís. Pere Bros ha de tornar a l'escenari. Desesperat, sent la necessitat de trucar el seu estimat Wesselényi. En aquest conte podem llegir la veu de Pere Bros en el diàleg telefònic que mantenen els dos amics. A l'últim conte del recull, "Winterreise", podem llegir el mateix diàleg però des de l'altra banda del telèfon, escoltant la veu de Wesselényi. Una manera força original de fer coincidir en el temps un mateix moment en dos contes diferents. Combinant els diàlegs dels dos contes resulta el següent (en cursiva el diàleg a "Opus pòstum", en negreta el diàleg a "Winterreise"):

*El Pere el va localitzar en alguna banda de Viena, amb una veu una mica absent, ei, Peter, què vols, i ell li va dir que no, re, que gràcies pel llibre de Fischer. Només l'he pogut fullejar però ja es veu que és extraordinari.*

**–Ei, Peter –va fer, molt desmenjat–: Què vols?**

**–No, re, que... Que gràcies pel llibre de Fischer. Només l'he pogut fullejar però ja es veu que és extraordinari.**

*I va callar per donar peu que l'altre s'interessés per ell. Però Wesselényi només li va fer una pregunta de compliment i va emmudir.*

**–Vinga –imperdonablement impacient–: Què et passa?**

*–No puc tocar –va confessar, per fi, en Pere Bros. – I no puc no tocar. – Després d'un silenci incòmode–: Penso molt en tu. Estic trist, Zoltán. Amb molta pena va notar que Wesselényi mantenia la distància i va pensar per què sempre tan fred, Zoltán. Per fer-lo reaccionar:*

*–Fa sis mesos que no dormo de pura angúnia i vull descansar. I tu em vas dir...*

**–No puc tocar. I no puc no tocar. Penso molt en tu. Estic trist, Zoltán.**

**–Escolta, jo ara...**

**–Fa sis mesos que no dormo d'angúnia. Vull descansar. I tu em vas dir...**

*La resposta de Zoltán el va desarmar: li proposava de parlar-ne en un altre moment i en Pere es va desesperar perquè el seu amic no s'adonava que era o ara o mai. El va voler fer reaccionar:*

*–Si et pren la felicitat abandona la música, em vas dir.*

*–Escolta, ja en parlarem, et sembla bé?*

**–Escolta, per què no parlem en un altre moment?**

**–Si et pren la felicitat, abandona la música, em vas dir.**

**–Escolta, ja en parlarem, et sembla bé?**

*En Pere va buscar desesperadament algun ganxo que evités tallar la conversa. El va trobar:*

*–Se m’ha aparegut Schubert.*

*–Schubert?*

**–Se m’ha aparegut Schubert. –Veu desesperada del Peter.**

**–Schubert? –Zoltán, instintivament, mirà cap a la banda de la tomba. Però de seguida torna a vigilar la porta del servei dels discapacitats–. Peter, escolta. Jo...**

*La vacil·lació que va notar en Pere va ser massa gran; tant, que es va sentir humiliat i va haver d’intervenir:*

*–D’acord, d’acord –va dir en to tallant, potser de rendició.*

*–Truca’m en un altre moment, eh?*

*–T’estimo Zoltán, amb tot el cor. Recorda-ho.*

**–D’acord, d’acord.**

**–Truca’m en un altre moment, eh?**

**–T’estimo. Amb tot el cor. Recorda-ho.**

*Va penjar per no sentir el desengany de la resposta freda de l’altre i va pensar què bèstia que és aquesta vida, que l’home que estimo viu sempre a mil quilòmetres lluny dels meus hotels i dels meus anhels i ni sap que l’enyoro.*

**En Peter va penjar, potser massa bruscament, i Zoltán també va haver de fer-ho, pensarós. Què li havia volgut dir? En el moment que anava a concloure que en Peter Bros tenia problemes grossos, el va distreure un individu (...) i oblidà el plany distant del seu amic...**

El motiu del desinterès i la distracció de Wesselényi en la conversa –notem que les seves intervencions són més breus i tallants– el coneixerem en el comentari del conte “Winterreise”. Podem observar que en aquest conte, en lloc de Pere Wesselényi li diu Peter, doncs segurament l’anglesa és la llengua amb la qual es comuniquen els dos intèrprets –Wesselényi és hongarès–.

Pere Bros decideix tornar a l’escenari. Però en lloc de seguir amb el programa i tocar les altres dues sonates de Schubert anunciades, interpreta aquella obra del manuscrit de Fischer que li ha enviat el seu amic Wesselényi, una obra caracteritzada per la dissonància i l’atonalitat: si bemoll, la, re bemoll, si, do... i que meravella el propi Wesselényi:

“Aquest Fischer, sense donar cops de colze, camina per sobre de Brahms i de Wagner, supera Mahler i es planta davant de Schönberg. Vol renovar la música abans que aquesta s’hagi exhaurit”. (p. 17)

Però el públic s'ofèn, pensa que es tracta de música contemporània –no inclosa al programa–; sorgeix un començament de xiulada, algunes persones s'aixequen, d'altres demanen silenci i respecte.<sup>361</sup> N'hi ha que discuteixen la possibilitat que es tracti d'una obra de Berio o de Ligeti, representants de l'avantguarda musical europea. I per primer cop sentim la veu admirada i sorpresa de Schubert:

“...mai no havia sentit res així, mai. No és un desenvolupament harmònic del tema; no és una melodia protagonista que es moduli cap a tonalitats allunyades, no. És... *Mein Gott*, mai no m'hauria imaginat que es pogués fer música així. Les tendències harmòniques de la melodia del tema i les tendències melòdiques de l'harmonia s'interpenetren. Que estrany. No hi ha tònica, no hi ha relació de major-menor, només música suspesa a l'aire, *mein Gott*. Quina perfecció més lletja i més rara. Però... i les meves sonates? Per què no toca la primera sonata del 1828?” (p. 26)

I acaba el concert. Es fa un llarg silenci a la sala. Però Pere Bros només té ulls per Schubert, que somriu, s'aixeca i aplaudeix fervorosament, només visible a l'interpret. El públic, com solidaritzant-se amb l'invisible Schubert arrenca també en aplaudiments. Pere Bros, després de comprovar que el compositor continua aplaudint surt de l'escenari per sempre més sense mirar enrere.

El conte no ofereix més explicacions sobre què succeeix amb Pere Bros, només podem deduir que abandona la interpretació pública –surt de l'escenari “per sempre més” –. Això no obstant, retrobem referències a Pere Bros i al seu destí en altres contes (tres) de *Viatge d'hivern*. Així, gràcies a “El rastre” podem conèixer què li va succeir:

“...damunt del taulell hi havia una pila de *The last recital of Pere Bros* i la curiositat em va picar perquè si era l'últim recital és que l'havia dinyada (...) Vaig fer-me posar el disc encuriolit. Schubert, com sempre, plorant en si bemoll major. Però el tal no sé què Fischer dels collons... Hòstia quina cosa més rara... (pp. 215-216)

La mort de Bros es confirma al conte “Finis Coronat Opus”:

---

<sup>361</sup> Com ja hem apuntat al començament d'aquest capítol, i segons la teoria de la recepció estètica, el consumidor d'una obra d'art s'aproxima a ella provist d'idees i d'impressions prèvies que en condicionen la seva interpretació. L'obra que ofereix Pere Bros al final del concert fuig dels cànons tradicionals que han regit la música clàssica o culta fins al segle XX. La sensació auditiva estranya, inesperada, que resulta de la interpretació de Pere Bros provoca les més diverses reaccions: curiositat en alguns, ira en els que no la contemplen ni l'admeten dins la seva individualitat, i la recerca de l'autoria de la peça en qui ja té incorporat aquest tipus d'obra en el seu bagatge musical.

“...vaig col·locar a l’aparell la Cinta Sagrada, el Descobriment Musical del Segle, la Segona Part de *The Last Recital Of Pere Bros*, la Troballa de la botigueta d’Osterhausgate, l’ignot, lleial, real, estimulant, imaginatiu, viu, supermodern, ultraclàssic *Contrapunctum* de Fischer, una història musical per a ments lúcides (...) El malparit de Pere Bros tocava de meravella. Tan de meravella que jo, germans, Quiquín de Barna, vaig copsar i acceptar el grau de desesperació que el va portar al suïcidi després d’haver ajudat a fabricar tanta bellesa”. (p. 170)

I encara una referència més, al conte “La negociació”. A “Opus pòstum”, el representant de Pere Bros, el Pardo, intenta concretar el dia d’un recital que ha de fer Bros al Vaticà just quan Bros està interpretant aquella música estranya de Fischer, sortint-se del programa:

“Llavors el Pardo, que estava descartant al telèfon dates i hores amb monsenyor Walzer, un bisbe vaticà fosc i anònim, va ser conscient de la música que s’anava sentint des de feia una estona i el cor se li va rebregar perquè allò que estava tocant el grandíssim malparit del Bros no era Schubert ni per la mare que el va xinar. El reneç va escandalitzar el seu interlocutor vaticà, que l’únic que pretenia era confirmar que tenia pianista per al recital íntim a la sala de Santa Clara. Sí, hi pot comptar, mossèn.” (p. 26)

Però a “La negociació” se’ns explica com això, aquest concert al Vaticà, a la sala de Santa Clara, no ha estat finalment possible:

“La cerimònia havia de ser breu, perquè el pianista que havien contractat per fer una mica de Chopin i coses així havia rescindit el contracte unilateralment i de manera tràgica...”. (pp. 225-226)

I si ens ha quedat algun dubte sobre el tràgic final de Pere Bros, Jaume Cabré s’encarrega de confirmar-ho amb humor a l’epíleg de *Viatge d’hivern*, en la dedicatòria del conte “La negociació”:

“*La negociació*, que a última hora s’ha quedat sense música per baixa unilateral del pianista, als companys d’armes musicals Josep Lluís Badal, Oriol Costa i Jaume Sala.”(p. 271)

Si comparem els protagonistes d’“Opus pòstum” i del conte “Sang de violí” de *Llibre de preludis*, ens trobem davant dos intèrprets, de piano i violí respectivament, en el que serà el seu últim concert. Tots dos homes amoïnats per una gran insatisfacció –de diversa naturalesa– que els portarà al suïcidi. Suïcidi que si a “Sang de violí” és explícit, a “Opus pòstum” només s’insinua a través d’un final fosc –l’intèrpret surt de l’escenari “per sempre més”–, per confirmar-se el suïcidi a través de referències en altres contes. Recordem que

el violí i el piano són els dos instruments que Jaume Cabré coneix millor, el primer com a intèrpret i el segon perquè tant el pare com la mare el tocaven a casa. La tria d'aquests instruments, doncs, segurament no és casual.

Podríem dir que el protagonista secundari d'aquest conte és Schubert. Amb tota seguretat a mode d'homenatge, doncs Jaume Cabré sent una profunda admiració per aquest prolífic compositor –“el meu estimat Schubert”<sup>362</sup>– marcat per la desgràcia,<sup>363</sup> i que va morir sense haver obtingut el reconeixement que es mereixia a l'edat tràgicament jove de trenta-un anys. De fet, tot el llibre de contes *Viatge d'hivern* és un homenatge literari sobretot a Schubert. *Viatge d'hivern*, a més del títol del llibre, és com hem dit un cicle de poemes de Wilhelm Müller que Schubert va musicar sota la inspiració i l'estat dels seus episodis depressius; el patiment vital l'inspirà en la seva elaboració. I és que Cabré considera que des de la felicitat no es crea,<sup>364</sup> i segurament per això Schubert té aquest geni creador. Doncs com ell mateix deia:

“No hi ha al món un home més desgraciat i miserable que jo”.<sup>365</sup>

Les paraules de Cabré eleven l'art i el sentiment d'aquest compositor:

“Schubert va morir fa vora cent cinquanta anys, però encara m'engrapa l'ànima quan vol. En un altre àmbit que no fos l'estètic, em penso que no toleraríem aquest poder de submissió”.<sup>366</sup>

## EL TESTAMENT

“El testament” és un conte mancat de presència musical. Això no obstant, s'hi presenta una altra manifestació artística que anirà apareixent amb més o menys rellevància en contes posteriors. Es tracta de l'obra pictòrica *El*

<sup>362</sup> CABRÉ, Jaume. *El sentit de la ficció. Itinerari privat*, p. 24.

<sup>363</sup> De caràcter delicat, tímid i modest, d'aspecte poc atractiu, i tendent a la depressió, va tenir un cercle fidel d'amics amb qui es reunia per interpretar les seves composicions en vetllades conegudes com “schubertiades”. Convençut pels amics va anar amb ells a un bordell on agafà la sífilis –va ser l'únic que va contraure la malaltia–, fet que agreujà la seva salut i la seva depressió. Es retirà a la residència estiuenca de la família reial austríaca, a Eisenstadt, però al tornar a Viena va agafar la febre tifoide, a causa de la qual va morir el 19 de novembre de 1828. El seu primer i únic concert públic –26 de març del 1828– va ser ignorat per la crítica, que va preferir el jove i prodigiós violinista Nicolo Paganini que havia interpretat un concert el mateix dia.

<sup>364</sup> CABRÉ, Jaume. *La matèria de l'esperit*, p. 18.

<sup>365</sup> DDAA (1993). *The Classical Collection*. Vol. 3. Barcelona: Planeta-De Agostini, S.A., p. 58.

<sup>366</sup> CABRÉ, Jaume. *La matèria de l'esperit*, p. 49.

*filòsof* de Rembrandt, un dels vint-i-sis quadres que, a *Viatge d'hivern*, la Nasjonalgalleriet d'Oslo està portant de gira per diverses ciutats europees per tal de donar-se a conèixer i estimular les visites al seu país, i que ara estan exposats a la Fundació. Uns quadres que en el conte "Dos minuts" acaben d'arribar a la ciutat:

"...aquell camionàs noruec descarregant quadres davant de la Fundació, envoltat d'un exèrcit de vigilants privats amb pistola..." (*Dos minuts*, p. 65)

Cabré descriu fidelment aquesta pintura de Rembrandt: la llum potent del sol que entra per la finestra, els colors ocres foscos, l'escala que baixa a la cambra, la llibreria en primer pla, i la figura del filòsof que llegeix amb un posat de calma i placidesa. Aquest quadre de Rembrandt és també el *leitmotiv* del relat "Ulls de gemma", on coneixerem la identitat del filòsof retratat. *El filòsof* és també el quadre absent a la Nasjonalgallerie d'Oslo quan la visita el protagonista d'"El rastre" –perquè, com hem vist, està en exposició itinerant per Europa–. I és el quadre que monsenyor Gaus –de "La negociació"– té a la seva pinacoteca privada: el que s'està exposant en realitat a la Fundació –ho descobrirem en l'esmentat conte– és una falsificació.

"El testament" torna a ser la història d'un home colpit pel mal d'amor, per una pèrdua amorosa –la de la seva esposa Eulàlia. Vidu i amb tres fills, se sent sol i desesperat sense la dona que ha omplert la seva vida, i fa el cor fort davant la imminent visita mèdica que segurament li detectarà una terrible malaltia. Quan coneix el diagnòstic –ell és estèril des dels quinze anys– també es veurà forçat, com el protagonista dels poemes de Wilhelm Müller, a començar un dur i solitari viatge d'hivern, assumint no només la pèrdua de l'estimada sinó que també la seva cruel traïció.

## **L'ESPERANÇA ENTRE LES MANS**

Oleguer Gualter, d'ofici orguener, és a la presó per un desgraciat accident. Amb dinou anys havia marxat a Viena com a ajudant del mestre Nicolau Saltor, amb qui treballà al servei del nou Emperador del Sacre Imperi Romà Germànic, Carles VI. De la presó estant, recorda els dos anys viscuts a

un palau de Schönbrunn encara en obres, treballant en la construcció de l'orgue de la Capella Imperial. Recorda també l'orgue positiu que el seu mestre va fer a Markkleeberg –el més bell de tots, i l'últim que va construir–, en el qual Nicolau Saltor va fer gravar una placa metàl·lica que resa:

“Saltorius barcinonensis me fecit, anno 1718”.<sup>367</sup>

Quan l'Oleguer comença a sentir enyorança de la seva vall de Sau,<sup>368</sup> decideix tornar-hi i s'instal·la com a mestre orguener a Vic. Construeix els orgues de la Universitat de Cervera i de la Seu de Manresa. Però quan la carcassa de l'orgue dels agustins cedeix i mata dos frares, un d'ells cosí d'un ministre del rei, és injusta i cruelment condemnat, empresonat, i separat de la seva única filla. Ara ja fa dotze anys que viu a la presó amb l'única esperança de rebre una carta de Cèlia, l'únic ésser estimat que li resta en el món. Corsecat pel silenci de la seva filla, planeja la fugida per mirar de retrobar-la. Però la nit que ha d'escapar-se, el nou alcaid li lliura un plec de cartes que Cèlia ha anat escrivint-li, cada mes, i que ningú no s'havia molestat a fer-les-hi arribar abans. La desesperança i el dolor d'Oleguer donen pas a una emoció que amb prou feines pot contenir. I decideix quedar-se a la cel·la i oblidar la fugida per llegir les lletres de la seva filla estimada. Una llum d'esperança i un sentiment de pau en el dur viatge d'hivern d'aquest orguener.<sup>369</sup>

---

<sup>367</sup> Curiosament, en el conte “El somni de Gottfried Heinrich”, el protagonista Johann Sebastian Bach té a casa un orgue la placa del qual diu: “Olegarius Gualterius sauensis me fecit in Markkleeberg. Anno domini 1720”. (p. 132) Es refereix sens dubte a l'Oleguer Gualter d'aquest conte. El seu mestre Nicolau Saltor havia muntat en aquest poblet, Makkleeberg, un talleret provisional on segurament Oleguer Gualter continua construint orgues. El relat ens ho confirma:

“Com un llamp li va passar pel cap la imatge de l'enterrament del mestre Saltor i la seva decisió de fer seus els encàrrecs que el mestre havia acceptat a Makkleeberg...” (p. 54)

Bach va ser mestre de capella a Leipzig, ciutat molt propera a Makkleeberg, així que el fet que posseeixi un orgue fabricat en aquest poblet és versemblant. És més: Oleguer Gualter construirà el seu primer orgue, ja sense el mestre Saltor, per a les dependències internes de l'escola de Sant Tomàs de Leipzig, on va treballar Johann Sebastian Bach. Fins i tot podrien haver arribat a conèixer-se personalment –si l'Oleguer Gualter no fos, com és, un personatge fictici–.

<sup>368</sup> Un dels paisatges recurrents a l'obra literària de Jaume Cabré.

<sup>369</sup> L'argument d'aquest conte presenta punts de coincidència amb el de la novel·la *La cartoixa de Parma* d'Stendhal, on Fabrici, el protagonista, és injustament condemnat i castigat –com Oleguer Gualter a “L'esperança entre les mans”– amb 12 anys de reclusió. En un primer moment, rebutja la llibertat que li atorgarà el pla de fugida ideat per la duquessa Sanseverina, perquè això suposa allunyar-se de la seva estimada Clelia, jove de gran bellesa i esperit romàntic que viu al recinte de la presó amb el seu pare. Així doncs, ambdós personatges, Fabrici i Oleguer, són empresonats i renuncien a la llibertat per amor.



De nou un petit detall ens remet al primer conte, si bé de manera no tan evident com ho fa l'orgue d'Oleguer Gualter que trobem a casa dels Bach, com hem comentat abans. Es tracta de l'escarceller, descrit com "el malcarat de la boca negra devastada per la càries" (p. 53), o "l'escarceller desdentegat" (p. 57). Un home cruel que quan somriu mostra "la dentadura desolada" (pp. 53-54). Recorda vagament al Schubert d'"Opus pòstum", que quan somriu mostra que li falta una dent. Altres personatges de *Viatge d'hivern* presentaran aquest tret característic. Respon sens dubte a la intenció de Cabré de relacionar els contes de *Viatge d'hivern*:

"My intention is that the reader will be accompanied by a series of echoes reminding them of earlier stories".<sup>370</sup>

Com en el primer conte del volum, el protagonista és un músic, tot i que aquest es manté allunyat –pel seu ofici– dels escenaris. Però la música plana sobre el relat, sobretot a través dels múltiples escenaris que hem esmentat, on es poden trobar alguns dels orgues i centres musicals més destacats del Barroc, època en la qual es desenvolupa la narració, i edat d'or d'aquest instrument tant pel que fa als intèrprets, com als compositors i orgueneres que en varen formar part.

## DOS MINUTS

"Dos minuts" és un relat circular. Personatges ben dispars transiten pel conte establint entre ells petites connexions. L'instant en què s'estableix aquest contacte –ja sigui a través d'una mirada, d'un pensament o d'un intercanvi de paraules– esdevé una mena de presentació que dóna pas a un nou personatge i a les seves circumstàncies. Com la càmera que en una pel·lícula enfoca l'actor a qui ha arribat el moment de la interpretació. No hi ha protagonistes; només personatges que es van passant el relleu fins aconseguir entre tots –al final del relat– tornar a l'escenari on s'ha iniciat el conte. La seqüència podria resumir-se de la següent manera:

---

<sup>370</sup> An interview with author Jaume Cabré about his novel *Winter Journey*, by Gary Marks, dins <http://vimeo.com/14490533> [consultat: 28-08-2010].

Dos minuts és el que triga el primer personatge en cometre adulteri amb el mecànic de la rentadora. Feta la feina, el tècnic surt al carrer, on observa admirat la limusina que s'acosta i la dona impressionant que hi ha dins. Dos minuts són els que aquesta bellesa ordena al xofer que l'espera mentre fa una gestió a la joieria. Dos minuts li demana el xofer de la limusina, aparcat en doble fila, a una agent que li vol posar una multa. Una multa que s'emportarà finalment el propietari d'un cotxe blau aparcat en un gual des de fa dos minuts. Els mateixos dos minuts que l'agent s'ha permès de descansar per fumar-se una cigarreta. El conductor multat ha d'aturar el cotxe en el pas de vianants per deixar passar una velleta. La senyora contempla poc després un vestit en un aparador, i en el reflex del vidre veu un home que mira el mateix modelet, tot pensant que escauria bé a la seva amant, i amb aquest pensament torna a casa, on el rep la seva dona, que acaba de ser-li infidel amb el mecànic de la rentadora...

A "Dos minuts" trobem nombrosos elements ja apareguts anteriorment, o que apareixeran en contes posteriors. Així per exemple, el xofer de la limusina té una dent trencada, com Schubert a "Opus pòstum", com l'escarceller de "L'esperança entre les mans". L'home casat canta amb veu de baríton, com Zoltán Wesselényi a "Opus pòstum" i a "Winterreise". La dona de la limusina vol fer-se un penjoll –per això entra a la joieria– amb el Buzí, un diamant tallat molts anys abans pel protagonista d'"Ulls de gemma", Barukh Anslo. Observem com a "Dos minuts" s'estan descarregant quadres d'un camió noruec: són les pintures que formaran l'exposició de la Fundació, exposició que visita l'Agustí d'"El testament". Aquests nexes d'unió reforcen el lligam que converteix *Viatge d'hivern* en un tot interrelacionat. Perquè com afirma el propi autor,

"En cada conte hi ha l'esperit de tot el llibre".<sup>371</sup>

La música no té gaire rellevància en aquesta narració. Apareix a través de tres melodies que xiula o canta l'últim personatge del conte: el cor dels esclaus de *Nabucco* de Verdi, l'*Adagio* del *Quartet Americà* de Dvorak i un fragment d'una cançó del *Winterreise* de Schubert:

---

<sup>371</sup> PIQUER, Eva (2000). "(Entrevista a) Jaume Cabré a propòsit de *Viatge d'hivern*", *Diari Avui Cultura* 12 d'octubre, pp.1-3

“I es va posar a cantar baixet, baixet, amb la veu de baríton, un fragment de no sabia quina de les cançons de *Winterreise* que deia *Eine Strasse muss ich gehen, Die noch keiner ging zurück*<sup>372</sup>, que el va deixar amb el cor trist”. (p. 69)

És precisament aquest últim personatge del conte el que podem relacionar en certa manera amb el protagonista del *Winterreise* de Wilhelm Müller, perquè acaba de patir la traïció de la seva dona, que s'allita amb el mecànic de la rentadora. Això no obstant, no sofreix per l'amor perdut, perquè desconeix el fet, perquè fa temps que ell i la seva dona no s'estimen i perquè ell també li és infidel, té una amant. Així doncs, no ha de recórrer un dur i llarg camí d'hivern, encara que la cançó de Schubert que taral·leja li causi un efecte de tristesa similar al que sofreix el personatge dels poemes de Müller.

## POLS

“Un llibre existeix en la mesura que es llegeix. Com una obra existeix en la mesura que s'escolta”.<sup>373</sup>

“Pols” és un conte on torna a aparèixer el tema de la por de l'oblit que ja havíem trobat a “L'esperança entre les mans”. El protagonista, el senyor Adrià, vol aplegar una biblioteca de llibres oblidats. Es pot dir que llegeix –per pena– obres que sap que ningú mai no llegirà. La poètica citació inicial ja anuncia el tema:

“Un llibre tancat i col·locat al prestatge parla pel llom amb la desesperada impotència amb què ho fa, ulls esbatanats, el presoner a qui els emboscats han emmordassat”.

Gaston Laforgue<sup>374</sup>

---

<sup>372</sup> “He d'agafar un camí d'on ningú no ha tornat”.

<sup>373</sup> Entrevista a Jaume Cabré, dins <http://www.tv3.cat/videos/33679> [consultat: 28-09-2009].

<sup>374</sup> Gaston Laforgue és un crític inventat per Cabré amb total versemblança, que suposadament va escriure la biografia de Schubert *Voyage d'hiver*. Aquest llibre –titulat com el volum de Cabré– figura entre els exemplars que el senyor Adrià ha decidit salvar de l'oblit:

“Avui mateix enllestiré aquest *Voyage d'hiver* (Lyon, 1902). Gaston Laforgue és mes aviat pedant i grandiloqüent, però m'ha ofert sis fitxes. Una sobre la naturalesa de l'art, molt bonica. Ara bé, de la vida de Schubert no en tenia ni idea.” (p. 75)

A *El sentit de la ficció*, l'escriptor dedica tot un capítol a Gaston Laforgue i les seves teories. Al conte *Opus pòstum* també s'hi fa referència:

El títol de la narració remet a la pols acumulada en els llibres oblidats, una pols que l'ajudant del senyor Adrià, la Victòria, es dedica a treure dimarts i dijous, perquè els altres dies de la setmana ha d'omplir fitxes,

“...perquè una capa de pols damunt d'un llibre és senyal d'ignomínia i descurança”. (p. 73)

L'amor també és present en aquest relat, en forma de desengany amorós –com a *Viatge d'hivern* de Wilhelm Müller– en la relació entre la Victòria i el seu infidel company Toni. I de manera platònica en la relació intangible i etèria dels dos protagonistes del conte. El senyor Adrià i la Victòria s'enamoren gairebé sense adonar-se'n, però mantenen aquest sentiment amagat. El senyor Adrià veu en la seva ajudant les característiques d'alguns dels personatges mitològics femenins de la literatura clàssica, influït per la seva passió literària i pels milers de llibres que l'envolten: la bellesa d'Andròmaca, els pits d'Ariadna... Victòria va transformant l'admiració que sent envers algunes de les qualitats del senyor Adrià –gentilesa, curiositat intel·lectual, discreció– en una estimació més profunda. Entre ambdós s'estableix un vincle *in crescendo* atiat per un interès comú: la lectura.

Alguns elements de “Pols” ens remeten a altres contes. La fotografia color sèpia de la tomba de Schubert, que el senyor Adrià troba dins el *Voyage d'hiver* de Gaston Laforgue, donarà peu a un comentari a l'últim relat del recull, *Winterreise*:

“...Zoltán Wsselényi mirà cap a la tomba de Schubert i s'estranyà que no tingués aquell to sèpia de les fotos”. (p. 240)

Serà també dins un exemplar de la biblioteca del senyor Adrià on es trobarà un punt de llibre gastadíssim de cuir, grogós i amb la figura repujada d'un animal fantàstic i irrecognoscible, que retrobarem a casa dels Bach a “El somni de Gottfried Heinrich”, dins el mateix llibre, *Die Natur von der Klang*, de Klement Schwartz –un tractat sobre els sons a la naturalesa i als instruments musicals que tant Bach com el seu aprenent Kaspar troben avorridíssim–:

---

“...Schubert al natural feia la mateixa cara que el retrat que presidia l'edició del *Voyage d'hiver*, la minuciosa i discutible biografia que Gaston Laforgue va publicar al començament del segle XX”. (p. 13)

“S’havia adormit amb el llibre obert. El mestre ja s’havia rendit abans que ell arribés al final del setè capítol. És que aquell tractat sobre els sons a la natura era tan avorrit, que el sol record de les pàgines llegides l’havia fet sucumbir a ell també (...) Va posar, a la pàgina adient, el tros de pell groga amb un lleó repujat que el mestre sempre feia servir com a senyal de punt de lectura...” (*El somni de Gottfried Heinrich, Viatge d’hivern*, p. 130)

També troba, presonera entre les pàgines d’un altre llibre, una carta escrita en jiddisch, datada a Varsòvia a la primavera del vint-i-nou, on un tal Moixé Lódzer comunica l’alegria d’ell i la seva dona pel compromís matrimonial del seu fill Yosef, acabat de llicenciar en medicina, amb Miryam Levi. Aquesta parella jueva i els seus fills protagonitzaran una terrible i cruel història de persecució nazi al conte del mateix recull “Jo recordo”.

D’altra banda, entre les pàgines d’aquest conte trobem una important reflexió sobre l’essència de la literatura:

“Si una obra està ben escrita, entre els seus mots hi ha la persona que l’ha creada (...) No és una imatge, és la realitat: a l’estil hi ha l’ànima. Un llibre ben escrit no pot quedar oblidat (...) una frase tan banal com *t’estimo* pot formar part d’una ànima si està ben travada dins d’una frase amb voluntat i encerts estilístics”. (pp. 88-89).

Aquestes paraules que pronuncia el senyor Adrià són un reflex de les afirmacions de Jaume Cabré referides a l’estil literari:

“En literatura, tot ens remet a l’estil. L’estil és l’escriptor. És l’indret on s’entrelluca la seva ànima i ve il·luminat no tant per les coses que explica el novel·lista sinó per com explica les coses que explica”.<sup>375</sup>

En una entrevista, preguntat sobre la seva projecció personal en els personatges literaris, l’autor afirmava:

“I exist a little in all the characters. But I believe where I really exist, where I am with all my chromosomes, is in the style. That is to say in the literary use of the language, is where I recognize myself”.<sup>376</sup>

I, en un dels seus llibres de reflexió filosòfica sobre l’art literari,

“Al final arribes a la conclusió que tot és estil, que l’ús concret del llenguatge és allò que defineix més la persona que hi ha dins del text, que tu ets estil”.<sup>377</sup>

<sup>375</sup> CABRÉ, Jaume, *La matèria de l’esperit*, pp. 143-144.

<sup>376</sup> An interview with author Jaume Cabré about his novel *Winter Journey*, by Gary Marks <http://vimeo.com/14490533> [consultat: 28-08-2010].

“Pols” reflecteix la passió literària de Jaume Cabré i les seves preocupacions estilístiques; tracta el tema universal de l’amor, però sobretot un de més particular però força present en gran part dels relats de l’autor: la por de l’oblit. “Pols” és part de la xarxa o superestructura que formen els contes del recull, on diversos elements comuns creen estrets o subtils lligams que converteixen *Viatge d’hivern* en un tot interrelacionat que repta el lector a copsar-ne tota la seva complexitat i integritat. “Pols” és també un homenatge a la literatura que neix de l’esperit, és a dir a l’autèntica, a la bona literatura.

## ULLS DE GEMMA

A “Ulls de gemma” no és la música sinó una altra manifestació artística, la pintura, la que adquireix protagonisme. Es reconstrueix –de manera fictícia però versemblant– el moment i les circumstàncies en què Rembrandt va pintar *El filòsof*<sup>378</sup>. Una pintura que ja hem conegut a “El testament” en una exposició de la Fundació formada per vint-i-sis quadres que la Nasjionalgalleriet d’Oslo està portant de gira per diverses ciutats europees. Els estan descarregant davant la Fundació al conte “Dos minuts”. A “La negociació”, aquest quadre forma part de la pinacoteca privada de monsenyor Gaus –esbrinarem per què el té aquest personatge en el corresponent comentari.

Jaume Cabré sembla voler-nos fer notar la transcendència de l’art pictòric més enllà del temps. *El filòsof* es comporta a *Viatge d’hivern* d’una manera dinàmica, en fer-lo participar en esdeveniments temporals separats gairebé quatre-cents anys. A “Ulls de gemma”, *El filòsof* és el retrat de Maarten Claeszoon Sorgh, reputat diamantista d’Amsterdam i mestre del protagonista del relat -el tallador de diamants Barukh Anslo-:

“És un retrat que em va fer la primavera passada el mestre Rembrandt Harmenszoon van Rijn, un pintor que va tenir dies de glòria però que ara ja està bastant pansit (...). El pintor va estar venint a casa, al matí,

---

<sup>377</sup> CABRÉ, Jaume. *El sentit de la ficció. Itinerari privat*, p. 101.

<sup>378</sup> En aquesta pintura de Rembrandt Harmenszoon van Rijn (Leiden, 1606- Amsterdam, 1669) s’observa un home que medita prop d’una finestra. Darrera d’ell puja una escala de cargol de la qual no es veu el final, i que simbolitza l’elevació del pensament, la connexió entre cel i terra. Rembrandt estava molt lligat al medi jueu, i se sentia atret pels vells rabins del tipus del que està representat a *El filòsof*. La llum procedent de la finestra il·lumina a bastament l’atmosfera sòbria i fosca del quadre.

després de l'Aixer Yotsar, a l'hora que faig el repàs de la llista de clients i preparo la correspondència com faig cada dia del món llevat del sàbat, aprofitant la claror ixent de la matinada que Adonai es digna concedir-nos cada dia. El mestre Rembrandt va triar la meva habitació ara massa gran i, ai las!, massa solitària, perquè és la més agraïda amb la llum". (p. 104)

Aquest fet ens permet situar el relat cronològicament, perquè Rembrandt va pintar *El filòsof* l'any 1633. Barukh Anslo ha de lliurar aquest quadre al fill del seu mestre, i emprèn un llarg viatge entre Amsterdam i Lódz per fer-ho, i per retornar a Istanbul dues valuoses gemmes fetes per encàrrec a partir d'un diamant otomà: el Buzí –aquest diamant serà propietat, quatre-cents anys més tard, d'una dona rica i bellíssima al conte "Dos minuts"– i Yehetsqel. Quan Barukh descobreix que el seu mestre desconfia d'ell fins al punt que no li ha posat els diamants a la bossa sinó que l'ha fet servir d'esquer per a possibles lladres, planeja treure profit de la situació. Quan observa l'extraordinària similitud entre el personatge del quadre i monsenyor Johann Christoph Götz, bisbe de Münster, es proposa convèncer-lo que Rembrandt li ha fet aquell retrat com a homenatge perquè li compri. En no aconseguir el preu desitjat, Barukh mata el secretari episcopal. Ple de cobdícia, es dirigeix a casa d'Itshaq Mattes –diamantista– després de consultar un llistat secret on Maarten Claesoon Sorgh havia anotat tots els proveïdors, clients i propietaris de joies, i que havia de lliurar –junt amb el retrat– al fill del mestre. Però el seu intent de robar-li els diamants és descobert per Khàim, fill del venerable Itshaq, i l'armari que conté les pedres precioses on Barukh ha volgut perpetrar el robatori es converteix en la seva tomba.

A "Ulls de gemma" tornen a aparèixer algunes de les constants que caracteritzen tot el volum i que li confereixen unitat. Així, veiem com el protagonista està realitzant, com el protagonista dels poemes de Müller, un dur viatge d'hivern:

"Al cap de trenta-sis dies de viatge d'una duresa temible, vaig arribar per fi, lloat sia Adonai, al terme del meu viatge. Davant dels meus ulls fatigats per tant de paisatge d'hivern, s'estenien les cases de la ciutat de Lódz..." (p. 117)

També com ell, ha hagut de renunciar a la dona que estima, la néta del seu mestre:

“Adéu, Rakhel Sorgh. Et retrobaré a Magdeburg o més cap a llevant, n’estic segur”. (p. 113)

Tot i que no pateix per aquest fet, ja que un esperit roí com el seu estima per interès i juga amb el sentiment amorós per tal d’aconseguir els seus propòsits. Ho fa amb la filla de l’Itshaq, la jove i innocent Sarah, a qui declara el seu amor per arrancar-li el secret de l’amagatall dels diamants del seu pare:

“–Tens uns ulls de facetes molt ben tallades, estimada. – Hi va atansar el llum–: I quan se t’acosta la claror, exploten en guspises com si fossin una gemma. T’estimo, Sarah”. (p. 121)

També apareixen elements que retrobarem –o que ja hem trobat– en altres contes, com les ja esmentades gemmes Buzí i Yehetsqel i el quadre *El filòsof*. A través de les gemmes Jaume Cabré descriu alguns aspectes dels personatges: la gelor del cor del Barukh i la brillantor de la seva cobdícia,

“... i les gemmes i els diamants es van multiplicar en explosions d’alegria, com els ulls de Barukh”. (p. 122)

El guspireig de l’ambició del secretari episcopal, que vol fer negoci en la compra d’ *El filòsof*,

“Els ulls li brillaven com gemmes”.(p. 108)

I la passió i el foc de l’amor de la Sarah, així com la transparència de la seva innocència,

“... la seva bella filla Sarah, que observava amb ulls de gemma el nouvingut...” (p. 97)

Si *Viatge d’hivern* és en conjunt un homenatge literari a Schubert, a Bach i a la música en general, “Ulls de gemma” honora l’art pictòric a través d’*El filòsof* de Rembrandt. És un homenatge a l’art que sorgeix de l’interior de l’individu a partir de la necessitat expressiva del pintor. Rembrandt interpretà amb les seves pintures un món que començava a estar allunyat de la racionalitat i de l’estètica renaixentista. Cercà l’espiritualitat de la matèria, i aconseguí captar la realitat interior d’ambients i personatges. El quadre *El filòsof* té un important paper a *Viatge d’hivern*: el vol el bisbe de Münster a “Ulls de gemma”, captiva i distreu de les seves preocupacions a l’Agustí d’”El



testament” i és objecte de desig de manera obsessiva a “La negociació”. I és que l'autèntica obra d'art mai no deixa indiferència allà on es fa present.

## EL SOMNI DE GOTTFRIED HEINRICH

Dos personatges, una casa, una tarda. Aquestes són les coordenades d'aquest conte, d'aparent simplicitat. L'epígraf, de Johann Sebastian Bach –“És música: ha sortit d'un cor” (p. 127) – és segurament la idea a partir de la qual Cabré ha forjat aquesta intel·ligent i versemblant trama, barrejant realitat i ficció.

Observem un narrador en tercera persona que combina en moltes ocasions els estils directe i indirecte, característica constant en Cabré. Permet el lliure fluir dels pensaments dels personatges, en un monòleg interior. Cabré aconsegueix que aquest fluir de la consciència resulti natural i espontani, i ho fa utilitzant frases curtes i tallants, exclamacions, reiteracions, interrogants, punts suspensius. També aconsegueix afegir sentit d'immediatesa i temperatura emocional al relat. N'és un exemple el següent fragment, on el narrador en tercera persona descriu la situació, però és a través de la veu dels personatges que podem deduir l'angúnia d'un nen davant el mestre malalt i l'agonia d'un moribund:

“Era primera hora de la tarda i estava caient un bon xàfec d'estiu; el nen pensava com és que encara no han arribat, com és que no ve ningú, que vinguin, que vingui algú, perquè el mestre es va posar a dir, amb veu esquerdada Magdalena, on ets, on són els meus fills, que em moro, on és la meva música, què és, tanta foscor...” (p. 137)

Ens trobem davant un músic malalt, cec, postrat al llit, en l'últim dia de la seva vida –el 28 de juliol de 1750–, i atès pel seu alumne, el nen Kaspar: es tracta de Johann Sebastian Bach. Ambdós s'han adormit amb la lectura d'un tractat sobre els sons a la natura que apareix també a “Pols”. Un llibre que en tots dos contes conté un senyal de punt de lectura de cuir groc, amb un lleó repujat. El relat arrenca amb el pensament de Bach en un motiu musical: *si bemoll, la, re bemoll, si, do*, una successió de notes que ja hem trobat a “Opus

pòstum”, i que semblen pertànyer al compositor Fischer, contemporani de Beethoven i Mozart, mort el 1828 –curiosament aquest compositor fictici mor el mateix any que va morir Schubert, un altre compositor força admirat per Cabré. Però en realitat, aquesta successió de notes i la música que se’n derivarà no és creació de Fischer, sinó de Johann Sebastian Bach, que s’inspira en un motiu musical de Gottfried Heinrich Bach, el seu fill.

Gottfried Heinrich Bach (1724-1763) va existir realment. Fill de Johann Sebastian Bach i d’Anna Magdalena Bach, va néixer a Leipzig, amb retard mental. Però estava inclinat a la música, especialment al clavicèmbal, i escrivia obres poc entenedores però ben elaborades. El seu germà Carl Philipp Emanuel Bach va dir d’ell que va ser un geni, però que no es va desenvolupar. Se li atribueixen una petita peça per a teclat, i l’ària “*So oft ich meine Tobackspfeife*” del llibre d’Anna Magdalena.

Com el xofer de “Dos minuts” –i altres personatges de *Viatge d’hivern*, volent establir petites connexions entre els contes– Gottfried té una dent trencada. Quan Johann Sebastian Bach va morir, el 1750, el seu gendre Johann Christoph Altnikol es va fer càrrec de Gottfried Heinrich. Un fragment de diàleg del conte fa referència a aquest fet verídic:

–Que ha tornat, en Gottfried?  
(...)  
–És a casa del senyor Altnikol fins...  
–Fins que em mori.  
–Vós ho vau disposar així.” (p. 130)

I aquí comença la ficció: el dia del seu setzè aniversari, Gottfried improvisa al clave acceptant la petició dels seus germans i amb el permís patern. Les primeres notes que neixen d’aquesta interpretació són les esmentades *si bemoll, la, re bemoll, si, do*, que ja hem vist al conte anterior, “Opus pòstum”. La reacció no es fa esperar davant aquella música estranya: els germans protesten, però el pare els fa callar per veure on condueixen aquelles notes. Els alemanys i els anglesos utilitzen lletres de l’alfabet per designar les notes musicals. Així, *la=A, si bemoll=B, do=C, re=D, mi=E, fa=F, sol=G, si=H*, i per afegir bemolls –alteració que abaixa mig to la nota– s’afegeix la síl·laba “es”. De manera que si traduïm amb nomenclatura anglogermànica l’estranya successió

de notes de Gottfried si bemoll, la, re bemoll, si, do, tindrem la forma “BADesHC”, que ordenat d’una altra manera podria convertir-se en “DesBACH” o, el que és el mateix, en alemany, “és Bach”.<sup>379</sup> Crec que és una jugada mestra la que fa Cabré en aconseguir crear un motiu musical dissonant i atonal que tindrà un gran protagonisme en alguns contes, i que en aquest servirà per descobrir la clau que permet atribuir l’autoria d’aquestes notes tan avantguardistes a la família Bach. Una formidable juguesca musical de Cabré. El següent pas és esbrinar com Fischer podrà atribuir-se en un futur l’autoria d’aquesta estranya música –no ho sabrem en aquest conte sinó en un altre, “Winterreise”–. Tornem al relat.

Johann Sebastian Bach vol llevar-se i demana al seu alumne Kaspar que el porti a l’orgue. Es tracta de l’orgue que trenta anys abans havia construït l’Oleguer Gualter de “L’esperança entre les mans”:

“...el mestre va sentir els sanglots reprimits de Kaspar, que reposava el cap a la placa metàl·lica de matrícula de l’instrument, plena de verdet, que li queia davant del nas i que confirmava que Olegarius Gualterius sauensis me fecit in Markkleeberg. Anno domini 1720”. (p. 132)

Un cop a la sala on hi ha l’instrument, Cabré recorda al lector de manera subtil i poètica la ceguesa que patia Bach:

“Kaspar obrí els porticons i la llum de finals de juliol es va posar, agraïda, sobre els seus ulls i va passar de llarg, indiferent, pels del mestre...”. (p. 131)

I Bach, a l’orgue, comença a interpretar la terrible melodia dissonant, atonal, desestructurada, del seu fill, sense una tonalitat dominant que reconèixer. Kaspar està esgarriat; mai abans no havia sentit allò que es nega a admetre que es pugui dir música. I Bach acaba amb un acord impossible pel gust de l’època format per intervals de segona –els més dissonants–, tant poc agradables a l’oïda. Acaba de tocar el que dos-cents anys més tard interpretarà Pere Bros –“Opus pòstum”– en el seu últim concert i que serà titllat ja aleshores de massa agosarat musicalment parlant.

---

<sup>379</sup> Formà part de la tradició romàntica fer servir el nom de Bach com a acrònim musical (sib-la-do-si, en terminologia anglogermànica B-A-C-H) per compondre obres musicals en homenatge al compositor alemany. Autors com Schumann, Rimski-Kórsakov o Busoni hi van recórrer.

Segons la teoria de la recepció estètica a què ja hem fet esment anteriorment<sup>380</sup>, la història d'una obra d'art ve determinada per l'actitud dels diferents receptors o intèrprets, que segons l'època l'aprecien de diverses maneres. Fins i tot el procés de producció es veu afectat pel procés receptiu, perquè els artistes són també receptors d'altres obres i dels gustos d'un públic a qui han de satisfer. I això pot mediatitzar en alguns casos les seves realitzacions. En aquest conte però, Johann Sebastian Bach i el seu fill Gottfried Heinrich passen per damunt de qualsevol temptativa de, simplement, delectar l'oïda per anar directament al cor de qui és capaç de reconèixer l'autèntica obra d'art, l'obra sorgida de la sinceritat i de la necessitat expressiva de l'artista.

El deixeble Kaspar està esfereït:

–No m'he tornat boig, Kaspar.

–Què és, això?

–El somni d'un benaurat. I ara penso set variacions". (p.132)

Efectivament, l'obra que Pere Bros interpreta a "Opus pòstum" dos-cents anys després d'aquests esdeveniments té set variacions. Bach ha entès que el seu fill, amb aquella música, està reclamant la seva existència, està reclamant el seu somni de compositor. I, per tant, decideix ajudar-lo dictant el desenvolupament de la composició iniciada o inspirada per Gottfried Heinrich al seu alumne Kaspar. El rebuig de Kaspar, escandalitzat perquè no entèn aquella música estranya, va *in crescendo*:

"Kaspar es creia que pararia boig, però obeïa i copiava amb absoluta fidelitat el que el mestre li dictava". (p. 134)

Jaume Cabré emfatitza poèticament, a través de la figura retòrica de la personificació, la malsonància d'aquella música:

"Les parets de la casa es posaven a plorar perquè no estaven avesades que, precisament en aquella llar, se sentissin aquells gemecs descontrolats". (p. 135)

I, un cop acabada la còpia en partitura, Johann Sebastian Bach li posa un títol i la signa: "Contrapunctum sobre un tema de Gottfried Heinrich Bach. Johannes Sebastian Bach fecit". Tota una lliçó del mestre a l'alumne, una victòria de la

---

<sup>380</sup> Veure nota 348.

tendresa, del sentiment, del cor. El somni de Gottfried és una visió de futur, una visió del que dos-cents anys després seran les característiques de la nova música, de la música atonal, de la música d'avantguarda. El seu pare, Johann Sebastian Bach, comprèn i intueix que allò del seu fill pot arribar algun dia a ser música, i la defensa:

“–Sona molt lleig, mestre (...)  
–Sona com ha de sonar al cor dels purs” (p. 133)

I, referint-se a les dissonàncies, que no tenen cabuda en la música de l'època:

“...també les ha creades el Senyor”. (p. 134)

Dirigint-se a Kaspar:

“Prova de ser generós. Si no, no ho entendràs mai”. (p. 135)

I, finalment:

“És música: ha sortit d'un cor” (p. 136)

Són les últimes hores de Bach. Exhaust, i ajudat per Kaspar, torna al llit. Abans ha demanat al seu alumne que porti el manuscrit del tema de Gottfried a Wilhelm Friedemann, el seu fill gran, amb la finalitat que l'obra sobrevisqui.<sup>381</sup> Gairebé en mans de la mort, canta el coral final de la seva *Cantata número 60, Es ist genug*<sup>382</sup> –“Ja n'hi ha prou” – una cantata sobre la mort i sobre la vida eterna. I mor. Kaspar plora, atemorit. I aquest nen passa a ser el protagonista del desenllaç perquè, espantat que el puguin acusar d'haver contribuït a la mort del mestre Bach en ajudar-lo a treballar i a compondre aquella música –i per tant, contribuint al seu esgotament–, agafa la partitura –prova del seu delictes– i la llença al foc, destruint qualsevol vestigi del somni de Gottfried Heinrich. Però no és una destrucció definitiva. Fixem-nos com en el conte Cabré insisteix en la memòria musical de Kaspar i en la seva facilitat a l'hora d'escriure música:

---

<sup>381</sup> Johann Sebastian Bach va depositar tota la seva confiança, malauradament, en el seu fill gran Wilhelm Friedemann. Malauradament perquè el fill va perdre algunes de les *Passions* compostes pel seu pare. Va ser gràcies a un altre fill de Bach, Carl Phillip Emanuel, que s'han conservat els manuscrits del genial compositor.

<sup>382</sup> Aquesta cantata de Bach tindrà un paper destacat a la novel·la de Jaume Cabré *L'ombra de l'eunuc*.

“... i començà, amb la facilitat que li donava la seva extraordinària retentiva, a escriure aquell horror com si fos música”. (p.133)

“No he comès cap error, mestre –Kaspar ho va dir sense fatxenderia: la música, simplement, sempre la feia bé.” (p. 134)

“Es va fregar el front per treure’s de sobre qualsevol record d’aquella música diabòlica, com si ell fos capaç d’oblidar cap nota sentida...”. (p. 138)

Kaspar té el talent de retenir la música i transcriure-la sense error. Així que el més probable és que més endavant la tornarà a escriure i la farà passar per seva, potser per deslliurar-se del remordiment de no haver complert amb l’última voluntat del seu mestre Bach, potser perquè no vol “embrutar” el nom de Bach amb una obra que ell ni tan sols pot considerar que sigui música. O potser perquè finalment ha arribat a entendre que el que va fer Gottfried i que va desenvolupar el seu pare, Johann Sebastian Bach, és música. I aquest Fischer que se suposa autor del *Contrapunctum* és en realitat Kaspar Friedrich, deixeble fictici de Bach, mort l’any 1828, i que va tocar l’orgue durant trenta-tres anys a l’Església dels Franciscans de Viena –dades, aquestes dues últimes, que trobem al conte “Opus pòstum”, on Pere Bros interpreta el *Contrapunctum* de Fischer.

Per tenir del tot la certesa que aquest Fischer és Kaspar Friedrich, l’alumne fictici de Bach que va transcriure l’obra dictada per Johann Sebastian Bach i inspirada per Gottfried Heinrich, només cal anar al conte “Winterreise” on n’obtenim la confirmació:

“Entre els papers que l’organista Kaspar Fischer va llegar a la ciutat de Viena quan hi va morir, vellíssim, el 1828, hi havia una partitura manuscrita de la seva lletra, amb un diabòlic *Contrapunctum* propi, sobre l’insòlit tema si bemoll, la, re bemoll, si, do. L’elaboració de les set variacions del tema, era canònica, completa, intel·ligent, plena d’idees, amb força lírica, amb la seguretat dels grans mestres, i transportava qui les escoltés a un llenguatge pantonal<sup>383</sup> vuitanta anys abans que Schönberg hi comencés a pensar” (p. 252).

---

<sup>383</sup> En el llenguatge pantonal o atonal es fa un ús lliure de les dotze notes de l’escala cromàtica, en contraposició a l’ús restringit que en fa el llenguatge tonal tradicional.

I així ens trobem davant tres contes: “Opus pòstum”, “Winterreise” i “El somni de Gottfried Heinrich”, separats temporalment per dos-cents anys, però units per una partitura.

L’elecció del nom de “Kaspar” per a l’alumne de Bach podria no ser casual. Es pot deure a Caspar David Friedrich (1774-1840), pintor romàntic contemporani del compositor Schubert i del poeta Wilhelm Müller –autor dels poemes del cicle de lieder *Viatge d’hivern*– en qui Jaume Cabré podria haver-se inspirat. L’autor ha explicat:

“Sempre m’ha fet l’efecte que (Caspar) Friedrich va néixer per pintar la música que Schubert va treure dels poemes de Müller. Friedrich, Müller i Schubert observats des d’avui sembla que hagin compartit una munió de tardes a la taverna, que hagin viscut munts de recitals als quals han anat plegats, i piles d’hores i hores de xerrades al taller del pintor, amb inevitables confidències a mitjanit... Segur, pensem, que els altres dos van ser invitats més d’una vegada a les schubertiades que els amics del compositor organitzaven a Viena, perquè tot i ser creadors de tres arts distintes (música, pintura, poesia) tenien un component estètic similar”.<sup>384</sup>

La realitat, però, és que mai no es van arribar a conèixer. Però jugant amb la ficció, Cabré podria haver aconseguit posar-los tots tres en contacte en els seus contes: Kaspar s’ha apropiat d’una composició del mestre Bach –a “El somni de Gottfried Heinrich”–, Schubert escolta des de la butaca de l’Auditori aquesta suposada obra de Kaspar Fischer a “Opus pòstum”, i qui ha descobert el manuscrit que conté aquesta composició de Kaspar és Zoltán Wesselényi, protagonista de “Winterreise”, qui durant el conte entona alguns dels *lieder* de Schubert basats en els poemes de Müller. De totes maneres, el suposat préstec del nom –d’un Kaspar Fischer inspirat en Caspar Friedrich– és només una hipòtesi.

“El somni de Gottfried Heinrich” és un homenatge a Johann Sebastian Bach i a l’obra d’art autèntica, la que arrenca de l’interior de l’individu. Jaume Cabré ha manifestat en diverses ocasions la seva admiració per aquest compositor:

“Per a mi a Bach hi és tot, és curiós eh? M’interessa molt el llenguatge musical d’avui, del segle XX i del XXI, però reconec que quan vaig a Bach ho trobo tot. I tot és l’expressió, l’arquitectura, el sentiment, la

---

<sup>384</sup> CABRÉ, Jaume. *La matèria de l’esperit*, p 144.

melodia –a través del contrapunt, i de la fuga, i del que sigui–. Hi és tot”.<sup>385</sup>

En efecte, Bach ha estat considerat un dels grans pilars de la música universal no només per la seva perfecció tècnica i la seva bellesa artística, sinó també per la síntesi que fa dels diversos estils internacionals de la seva època i del passat. Bach va obrir camins per a la música del futur que, d'altra banda, començava a intuir:

“El propio Bach sabía, en sus últimos años, que su música tenía carácter final. Una generación después sus hijos más innovadores, Carl Philip Emmanuel y Johann Christian, formaron parte de un universo musical distinto: el que a través del *estilo galante* y de la *Empfindsamkeit*, o del sentimentalismo prerromántico de la *Sturm und Drang* (tormento e ímpetu), conduce a las puertas mismas del clasicismo musical...”<sup>386</sup>

Bach va adjudicar al teclat un paper solista en el concert, que fins aleshores no havia tingut, exemple que continuarien Händel i Vivaldi –en els seus concerts per a orgue i clavecí, respectivament– i posteriorment Haydn, Mozart i Beethoven amb els seus concerts per a piano. Johann Sebastian Bach combinà el coral alemany amb el concert italià i la suite francesa, i es deixà influir lleument per la nova música galant que es començava a imposar. El resultat va ser el particular estil modern i arcaic alhora que caracteritzà la seva obra. Bach s'interessà, estudià i es deixà influenciar per compositors contemporanis, amb alguns dels quals va relacionar-se directament. Cabré vol reflectir aquesta mentalitat clarivident i oberta de Bach en el conte:

“Quan Bach, el meu Bach, el Bach del meu conte, d'*El somni de Gottfried Heinrich* diu “això és música perquè ha sortit d'una ànima”, és un tema diabòlic, un tema que en el segle XX, que era el moment en què escrivia el conte, ho podríem considerar com una cosa relativament habitual, però que per aquella època era una cosa absolutament indigerible. Però ell sap “això ha sortit d'una ànima”, de dins d'una ànima, la del seu fill, i per tant això és música. Vull dir, és art de debò, perquè és una veritat, és veritat perquè surt d'una ànima. El que passa que ara no ho sabem entendre. Ell té suficient capacitat, el

---

<sup>385</sup> Entrevista a Jaume Cabré, per Xavier Bosch, al programa Àgora de TV3 (3 de maig de 2010). Es pot visionar a <http://www.tv3cat/videos/2883791> [consultat: 5-05-2010].

<sup>386</sup> TRÍAS, Eugenio (2007). *El canto de las sirenas. Argumentos musicales*. Barcelona: Círculo de Lectores, S.A. Galaxia Gutenberg, p. 91.



meu Bach, com per dir: això arribarà un moment que s'entendrà com a música".<sup>387</sup>

No tornarem a trobar Bach a *Viatge d'hivern*, però sí que retrobarem l'obra que ha compost inspirant-se en el motiu musical del seu fill Gottfried Heinrich. Això sí, només nosaltres, lectors privilegiats, sabem que Bach és l'autèntic autor del *Contrapunctum* de Fischer, manuscrit que ha descobert Zoltán Wesselényi –protagonista del conte “Winterreise”– i que interpreta Pere Bros a “Opus pòstum”.

## JO RECORDO

El conte recorre tres moments vitals del protagonista, Itshaq Lódzer: la captura d'ell i de la seva família per part dels nazis –durant la infantesa–, l'estada en un Kibbuts a Israel, on viu un altre episodi bèl·lic –durant la joventut– i el suïcidi final quan ja és un home de mitjana edat. El sentit de culpa i de fracàs pot més que l'instint de supervivència de l'Itshaq. De nen, a Treblinka, és obligat a matar els seus éssers estimats tot seguint un cruel i abominable experiment nazi que consisteix en fer decidir a una família quin dels seus membres sobreviurà, això sí, després que hagi matat tots els altres. I els pares d'Itshaq l'escullen a ell. Una càrrega excessiva per a un nen que, a més, ja ha de suportar un fort sentiment de culpabilitat perquè la seva tos havia delatat l'amagatall dels seus als nazis. Anys més tard, a Israel, un segon atac de tos revela la seva posició –i la dels seus companys del kibbuts– mentre està fent guàrdia, provocant una matança. Finalment, veient que no ha estat capaç de complir el desig del seu pare, – “Casa't i tingues fills i tots viurem a través de tu” (p. 154) – i no podent ni volent suportar tant dolor, decideix reunir-se amb la seva família: després d'un últim atac irresistible d'estossecs, se suïcida.

“Jo recordo” repassa un dels més terribles episodis de la història interior d'Europa: la persecució dels jueus pels nazis durant la Segona Guerra Mundial –un episodi que també serà àmpliament retratat a la novel·la *Jo confesso*–. I ho fa a través del protagonisme de la família Lódzer, una família que ja hem trobat abans a *Viatge d'hivern*. “Pols” és el primer conte on es fa referència als

---

<sup>387</sup> Entrevista a Jaume Cabré. Dins <http://www.tv3.cat/videos/33679> [consultat: 28-09-2009].

Lódzer: el senyor Adrià, que està formant una biblioteca de llibres oblidats, troba dins d'un dels seus exemplars una carta escrita en jiddisch, datada a Varsòvia a la primavera de 1929,

“... on un tal Moixé Lódzer, joier, comunicava al receptor l'alegria que ell i la seva dona sentien pel compromís del seu únic fill Yosef, acabat de llicenciar en medicina, amb Miryam Levi...” (p. 79)

Es refereix sens dubte a la família capturada pels nazis i conduïda a Trenblinka a “Jo recordo”, formada pel doctor Yosef Lódzer, la seva esposa Miryam, els fills Itshaq i Edith, i l'avi –i autor de la carta trobada a “Pols”– Moixé Lódzer:

“La família Lódzer va mirar per darrera vegada cap a la casa on havien viscut els últims terribles dos anys, i el doctor, d'una glopada recordà tot el temps abans del desastre, les seves corredisses quan era nen, quan tossir no era un delictes, pel taller de joieria del pare (...), el naixement d'Itshaq i d'Edith i el gran amor de Miryam...” (p. 142)

I, més endavant,

“I el vell Moixé va estendre les mans, oferint-los sense dubtar la poca vida que li quedava perquè se'ns servissin...” (p. 151)

Però la nissaga familiar dels Lódzer ha aparegut encara abans, a “Ulls de gemma”. Recordem que aquest conte està protagonitzat també per una família jueva. Són els avantpassats dels Lódzer: l'Itshaq Mattes de la ciutat de Lódz, la muller i els seus fills Sarah i Khàim –futur rabí–:

“Itshaq Lódzer, de dotze anys d'edat, natural de Varsòvia, fill de Yosef i de Miryam, germà d'Edith la dolça, nét de Moixé Lódzer, dels Mattes de Lódz i, per tant, descendent directe en onzena generació del Gran Rabí Khàim Mattes...” (p. 148)

A “Ulls de gemma” té força rellevància el quadre *El filòsof* de Rembrandt. I també a “Jo recordo” Jaume Cabré fa una subtil referència a la pintura d'aquest artista, tot responent a la voluntat de connectar –encara més– aquests dos relats:

“La família Lódzer, en clarobscur, com si es tractés d'un quadre de Rembrandt, aparegué, immòbil i terroritzada, enlluernada per la resplendor de les potents llanternes de la Wermacht que duia aquell escamot ucraïnès de les SS”. (p. 141)

A “Jo recordo” no hi ha música, sinó silencis. El silenci de la família Lódzer que, des del seu amagatall, intenta burlar l'escorcoll dels nazis; el plor

silenciós del petit Itshaq, perquè a causa del seu atac de tos els han descobert; el silenci d'una ciutat, Varsòvia, atemorida per tanta crueltat; el silenci sense esperança dels condemnats a Treblinka; el silenci greu i sòlid que segueix a la terrible decisió d'escollir quin dels dos fills sobreviurà després que mati la resta de la família... i l'últim silenci, el dels grans moments, el de la desesperança i la desesperació, el que precedeix al suïcidi final del protagonista.

Els sons que escoltem en el relat són encara més terribles que els silencis: els estossecs de l'Itshaq delaten la presència dels Lódzer als nazis, la mateixa tos que vuit anys més tard indica als enemics la posició de l'Itshaq i dels seus companys al Kibbutz d'Ain Jarod, i provoca una matança. Els trets indiscriminats, la trencadissa de vidres i els crits histèrics dels oficials alemanys, els xiscles de pànic dels jueus, els crits de ràbia, els lladrecs ferotges dels oficials de les SS i les riallades grolleres dels voluntaris ucraïnesos, l'espetec monstruós dels trets infernals d'Ain Jarod... són la banda sonora de "Jo recordo". Només les dolces cançons que la Miryam –mare de l'Itshaq– canta a la seva petita Edith alleugen tanta tensió.

## FINIS CORONAT OPUS

Després d'una mala experiència en el bar de moda, el Cafè de la Mirada, on ha rebut una pallissa en intentar lligar amb la cambrera, Quiquín de Barna decideix executar la seva venjança disparant indiscriminadament, amb un fusell,<sup>388</sup> tant als clients de la cafeteria com als vianants, des del terrat d'un edifici.

---

<sup>388</sup> Es tracta d'un FR50, el mateix fusell que durant la guerra de Bòsnia utilitzarà el serbi Vlada en el conte "Balada". Quiquín roba aquesta arma d'una casa de la Cerdanya que havia estat propietat del seu pare; no sabem com ha anat a parar a mans de Vlada:

"Aleshores, un dels soldats engaltà el fusell, un magnífic FR50 que abans de la guerra algun afortunat feia servir per caçar senglars, col·locà l'esquena de la dona a la creueta del visor telescòpic i disparà". ("Balada", de *Viatge d'hivern*, p. 180).

El mateix gest –enfocar i disparar– que ara Quiquín repeteix amb les seves víctimes. Curiosament, coincidint amb el que deu sentir el serbi Vlada, Quiquín manifesta en diverses ocasions el seu odi envers els bosnians:

"... que jo agafaria tots els maricons i tots els bosnians i els ficaria a bullir a l'olla a pressió". (p. 163).

També cal fer notar que FR50 és també el nom d'una guitarra acústica Fender amb ressonador, quan precisament en aquest relat té força presència la música moderna interpretada amb aquest instrument.

El relat alterna dos moments temporals: l'incident que ha despertat la ira de Quiquín, fet del passat, i la venjança que segueix a aquest episodi, narrada en present. Conté nombroses citacions bíbliques i algunes frases cèlebres en llatí, que Quiquín adapta i fa seves adequant-les al moment i a l'acció; també trobem força referències musicals. Talment com si Déu li dictés la venjança i la música el guiés en el seu acte. De fet, pels antics la música tenia el poder d'afectar directament la voluntat i d'influir sobre el caràcter i la conducta humana. Aristòtil, per exemple, ensenya que la música imita i representa les passions o els estats de l'ànima –enuig, passió, valor– i, per tant, que quan s'escolta música que imita certa passió s'és dominat per la mateixa passió. Quelcom semblant deu experimentar Quiquín, sens dubte influït per la música en la seva manera d'actuar. En efecte, des del terrat ple de gallinassa i de pudor, l'indret que anomena “Ara i Aquí” i que considera que Déu ha triat per a ell, manifesta:

“Esnifo Crimson, Senyor, i això és el major plaer que em pot aportar la Vida a Ara i Aquí. Esnifo Crimson per la deessa Oïda i tot el món, gràcies als walkman, és dels amants absents,<sup>389</sup> i tot el món és Kerouac i Cassidy<sup>390</sup> passejant en cotxe per París”. (p. 160)

L'admiració del protagonista pels King Crimson i, especialment, pel seu guitarrista Robert Fripp, és constant al llarg del relat. Per poder escoltar-lo, s'atura abans de matar l'home que l'ha apallissat,

“Un moment, Pepus, que les guitarres tornen al ritme impossible, oh, oh, la Veritat sentida des de la Veritat. Sant Robert Fripp ora pro nobis...” (p. 163)

La música de Fripp és font inspiradora del tercer assassinat:

“Oh... per quarta i última vegada les guitarres segons sant Fripp, el crim més Déu de tots els crims; el crim etern, l'essència, l'adeena de

---

<sup>389</sup> *Els amants absents* és el títol d'un dels àlbums del grup musical anglès King Crimson, format el 1969 pel guitarrista Robert Fripp –un dels guitarristes més influents del rock d'avantguarda, en desenvolupar un virtuosisme propi, tècnic, superior i innovador– i el bateria Michael Giles. És un dels precursors més importants del rock progressiu, i va debutar com a teloner dels Rolling Stones.

<sup>390</sup> Jack Kerouac (1922-1969) i Neal Cassidy (1926-1968) formaren part de la *generació beat*, grup d'escriptors dels EUA de la dècada dels 50 que rebutjava els valors clàssics, defensava l'ús de drogues, una gran llibertat sexual i l'estudi de la filosofia oriental. Kerouac reflecteix en els seus escrits la voluntat d'alliberar-se de les convencions socials asfixiants de l'època i la recerca d'un sentit a l'existència. Ho fa amb un estil que ell mateix anomenà *prosa espontània*. Amb Cassidy, icona d'aquesta generació beat i del moviment psicodèlic de la dècada dels 60, Kerouac va recórrer els EUA en un conjunt de viatges que descriurà posteriorment en el seu volum *En el camí*. A través d'aquesta referència, Cabré fa a Quiquín partícip de la idiosincràcia crítica i un punt anàrquica de la generació beat.

Crimson... (...) Adéu, senyor del cabell blanc. I en van tres, Quiquín”. (p. 168)

Però per acabar amb la vida de la cambrera, la font del seu problema, decideix canviar de registre musical. I es desfà de Crimson en el que considera un gest d'heroisme i sacrifici:

“Com que Crimson havia sonat per quarta vegada consecutiva i jo, germans, no volia tornar-me boig obsessiu amb una música que em foradés la memòria i no me'n deixés pensar d'altres (...) vaig treure la cinta de l'apòstol Fripp, la vaig besar i la vaig llançar al buit, immolada per al bé de la Humanitat. Vaig desitjar que Crimson foradés la closca d'un mosso d'esquadra i s'estampés per sempre més en el seu cervell repressor”. (p. 170)

La cinta que escull com a banda sonora dels crims següents és el ja conegut pel lector *Contrapunctum* de Fischer, un tema compost pel fill de Bach<sup>391</sup> i caracteritzat pel seu esperit avantguardista:

“... l'ignot, lleial, real, estimulante, imaginatiu, viu, supermodern, ultraclassic *Contrapunctum* de Fischer, una història musical per a ments lúcides, despertes, imaginatives com la meva...” (p. 170)

La versió que té el protagonista, a més, és la de Pere Bros en el seu últim recital, concert que hem pogut seguir en el conte “Opus pòstum”, que enceta *Viatge d'hivern*. Quiquín –Cabré a través d'ell– ens ofereix una dada que no coneixíem: que Pere Bros es va suïcidar.

“El malparit de Pere Bros tocava de meravella. Tan de meravella que jo, germans, Quiquín de Barna, vaig copsar i acceptar el grau de desesperació que el va portar al suïcidi després d'haver ajudat a fabricar tanta bellesa”. (p. 170)

Tanta és l'admiració que desperta aquesta obra en Quiquín que es pregunta: “Per què Fischer era desconegut fins ara, Déu?” (p. 173) I és amb l'última variació del *Contrapunctum* que decideix acabar amb la vida de la cambrera:

“... i ara, amb la setena i última variació de Fischer el Sant i que m'acompanyarà fins que Déu digui prou. (...) Fet. Li acabo de penjar una merescuda medalla vermella al cos”. (p. 174)

Tret de Crimson i el seu guitarrista Robert Fripp, i del *Contrapunctum* de Fischer, tota la música que es veu avesat a escoltar Quiquín al Cafè de la

---

<sup>391</sup> Veure el comentari del conte d'aquesta tesi “El somni de Gottfried Heinrich”.

Mirada rep la seva condemna, tant si es tracta de música clàssica com de música moderna. Començant per la Velvet,<sup>392</sup>

“... i ja em vaig enrabiar com una mona perquè l’indocumentat ambientador de la sala havia punxat la merda d’ *Heroin* com si allò fos la Factory i aquells cabrons ens estiguessin invitant a tots a la Perdició Directa Intravenosa. És que a mi, sentir la Velvet em fa venir vomitera”. (p. 161)

Continuant per Deep Purple:

“I aquí va i posen *Child in time*, una parida sense sentit del ritme, amb una lletra imbècil que t’hi cagues i jo ja començava a estar negre, jo carregant-me de raó, amb la veueta de castrato del Gillan dels pebrots, pitjor que el Farinelli (...) Quousque tandem abutere, Deep Purple, patientia nostra?...”<sup>393</sup>(p. 163)

Tampoc no se salven de la crítica algunes obres clàssiques. És el cas de l’*Adagio per a cordes* de Barber,

“... la cosa més ensucrada que ha parit ment humana...” (p. 164)

I *Finlàndia*, de Sibelius:

“I quan en van tenir prou amb Velvet Underground, que no s’acabava mai, per allò del contrast va i em posen el *Finlàndia* de Sibelius, en pla encara més retro. Com si allò fos el metro, tu; com si el local fos el millor lloc i el moment la millor hora per escoltar aquell rotllo patatero...” (p. 161)

---

<sup>392</sup> The Velvet Underground és una banda de rock formada a Nova York en la dècada dels 60, una de les primeres bandes a experimentar amb la forma i en incloure influències d’avantguarda, i especialment el soroll de guitarres que els va fer definir l’ús del *noise* dins el rock. Tenen una cançó, *Heroin* –que s’escolta al Cafè de la Mirada– on el ritme s’ajusta al moment del “mono” del drogoaddicte, o al moment d’injectar-se l’agulla, l’explosió de sons en l’èxtasi. The Velvet Underground tocava sovint en la Factory, estudi d’art de Manhattan (Nova York) famós per les seves escandaloses festes i per ser freqüentada per “moderns” amb pretensions artístiques, bohemis excèntrics i consumidors d’amfetamines.

<sup>393</sup> *Child in time* és una cançó de la banda de rock britànica Deep Purple. Ian Gillan en va ser el vocalista i un dels cantants de rock més destacats i influents de la història del gènere, ja que posseïa una extensa tessitura per la qual es movia sense esforç aparent, i amb molta precisió en els registres més alts –el tema *Child in time* és una de les mostres més significatives d’això– talment com feien els *castrati*, cantants de l’època barroca als quals castraven químicament quan eren nens per tal que conservessin la veu infantil. El més famós dels *castrati* va ser Carlo Broschi, conegut amb el sobrenom de Farinelli. Pel que fa a la citació llatina del final del paràgraf –“Quousque tandem abutere, Deep Purple, patientia nostra?” – són paraules pronunciades per Ciceró –si substituïm “Deep Purple” per “Catilina” – davant el Senat romà, l’any 63 aC, per donar a conèixer la conjura que preparava Catilina per fer-se amb el poder absolut.

Només gaudeixen d'una certa aprovació Jethro Tull,<sup>394</sup>

“Mira, encara. Una mica naftalínic, però encara”. (p. 168)

i els Pixies.<sup>395</sup>

“... i quan me'n vaig adonar estaven, sí, miracle, amb els Pixies, tu. Com si el cretí de les músiques sense criteri volgués alegrar-se amb la meva alegria. Si l'home és cinc i el diable és sis, Déu és set,<sup>396</sup> reiteraven els Pixies”. (p. 169)

De totes maneres, tot i l'acceptació d'aquests dos últims temes, Quiquín s'esfereix davant la manca de criteri i de gust musical del discjòquei del Cafè de la Mirada: “... assassí a sou de la Màfia del Mal Gust”. (p. 164) I, més endavant,

“Pixies, Barber, la Velvet, Sibelius, Tull... Si això és criteri musical, que baixi Déu i fulmini el culpable”. (p. 169)

Crítica que s'estèn a tota la gent que escolta, apàtica i impassible, la música que regala les seves oïdes:

“És que la gent és l'hòstia, els poses banda sonora a la seva vida i ni s'hi fixen, tant se'ls en fot”. (p. 162)

Fina a quatre vegades menciona el protagonista la seva sorpresa i indignació davant l'actitud d'aquestes persones que no reaccionen davant combinacions musicals tan poc harmòniques.

“Potser el pitjor és això: que la gent tan tranquil·la, sigui el Lou Reed, sigui la merda d'un poema simfònic bosnià, hòstia”. (p. 165)

Aquesta indiferència fereix profundament la seva sensibilitat:

“Però és que els de la taula del costat, els arriben a posar Cobos<sup>397</sup> i continuen xerrant sense provocar cap destrossa al local”. (p. 168)

---

<sup>394</sup> Jethro Tull és una banda britànica de rock progressiu formada l'any 1968. Barreja de manera original blues, folk anglès i hard rock amb pinzellades de música barroca, música medieval anglesa i del Renaixement.

<sup>395</sup> Pixies és una banda de rock alternatiu (1986-1993).

<sup>396</sup> Aquesta frase és part de la lletra de la cançó dels Pixies *Monkey gone to heaven*, que fa referència a la numerologia bíblica. Apareix també com a citació que enceta el conte *El rastre* en aquest mateix volum.

<sup>397</sup> Jesús López Cobos (1940) és un director d'orquestra espanyol. En un dels seus treballs va posar una base rítmica contínua a un extens recull de fragments de peces musicals clàssiques. Moltes veus crítiques es van aixecar contra el que es va considerar una manca de respecte a obres musicals consagrades i una simple maniobra per aconseguir vendes. D'altres veus partidàries ho veieren com una manera de donar a conèixer les obres clàssiques. Cabré pot estar fent referència a aquesta polèmica.

Quiquín actua com si fos l'escollit de Déu; es considera posseïdor de la Veritat i plenament licitat per executar la seva venjança. Utilitza cites bíbliques en la seva representació d'àngel venjador, ja des de bon començament del relat:

“Horresco referens, va dir sant Joan davant del Setè Segell i repeteixo jo, germans, ara que, després d'un període de formació profunda, estic instal·lat en la Veritat, a Ara i Aquí, al millor indret, al lloc adequat en el moment adequat, envoltat de gallinassa i de pudor, que el Senyor ha posat expressament per a mi, el Repatriat”. (p. 159)

D'aquest paràgraf, que enceta el relat, podem extreure molta informació. La més rellevant, que Quiquín es creu un àngel venjador de Déu. Parla del Setè Segell<sup>398</sup> esmentat a l'Apocalipsi de sant Joan establint un paral·lelisme de l'apòstol amb ell mateix, tot comparant el tens moment que està vivint poc abans d'executar la seva venjança amb el que devia sentir sant Joan davant l'imminent final dels temps. Però les paraules “Horresco referens” que Quiquín atribueix a sant Joan pertanyen en realitat a Virgili, que les posa en boca d'Eneas en explicar la desgràcia de Troia. Amb “Horresco referens” – “m'horroritzo en explicar-ho”– obre Cabré el relat, i amb “Horresco referens” el tanca. Deduïm per tant que Quiquín és conscient del mal que està a punt de fer, de l'atrocitat de la seva acció, tot i que se sent emparat i guiat pel Déu de la seva trinxera particular:

“És la voluntat del Senyor i per això he batejat aquest Colomar Sagrat amb el nom de la Veritat tot i que alguns l'anomenen l'Ara i Aquí (...) Però si per trobar aquest amagatall perfecte ha estat Voluntat del Senyor que hagi hagut de neutralitzar prèviament el porter de l'edifici, que s'encaparrava amb una mala educació insultant a voler saber on anava jo amb aquella escopeta, el fet que la troballa hagi tingut aquests obstacles, encara la fa més valuosa, als ulls de Déu, als ulls de la Humanitat, als ulls de la Història”. (pp. 173,174)

Observem també en aquest inici del relat que Quiquín es refereix a ell mateix com “el Repatriat”. La lectura d'”El rastre” –un conte de *Viatge d'hivern* posterior a aquest, però anterior en els fets que s'hi relaten– ens ofereix l'explicació. Quiquín és també el protagonista d'”El rastre”. En aquest conte viu a Noruega,

---

<sup>398</sup> “Quan va obrir el setè segell, es va fer el silenci en el cel per mitja hora” (*Apocalipsi* 8,1). La redacció del llibre de l'Apocalipsi ha estat atribuïda a l'apòstol i evangelista Joan per la tradició cristiana. En el capítol dels Segells s'esmenta un document tancat amb set segells i s'explica com cada cop que se n'obre un succeeixen fets determinants per a la fi del món. Després de l'obertura del setè segell –l'últim– es produeix un llarg silenci que precedirà al judici de les nacions.



però tot fa pensar que està a punt de ser-ne expulsat i que tornarà a Barcelona. “A Finis coronat opus” fa referència a aquesta expulsió de manera humorística i amb certes reminiscències bíbliques:

“... o em nego a pujar a l’avió si, bé, l’avió és un dir, només hi he anat en l’Episodi del Retorn de la Terra Promesa”. (p. 161)

Com volent establir un nexa d’unió o un cert lligam eteri entre l’èxode de Quiquín i el del poble d’Israel, es fa al·lusió a una població costanera d’aquest país on hi ha platges molt semblants a les de Salou.

“Si arribo a saber abans el viacrucis que havia de viure, hauria anat a buscar el Miqui al seu xalet de la platja israeliana de Salou...” (p. 159)

De fet, la fotografia publicitària d’aquell indret turístic, que s’anomena Dor, podria ben bé ser Salou. Aquest mateix poblet apareix també esmentat a “El rastre”,

“Segons aquells estafadors, Salou era una encantadora població turística israeliana anomenada Dor...” (*El rastre*, p. 204)

i és una de les residències del protagonista a “Jo recordo”:

“...es va instal·lar a la població costanera de Dor, cinquanta quilòmetres més amunt de Tel Aviv...” (“Jo recordo”, p. 150)

Tornant a l’argument, veiem com Quiquín s’ha quedat esperant la cambrera a la sortida del bar, com ella li ha indicat després de rebutjar-lo i d’ignorar les seves insinuacions, tot esperant una nit de gresca. Però qui l’espera allí és en Pepus, que ha decidit fer pagar a Quiquín la seva actitud impertinent i desagradable envers la noia. Després d’una pallissa tremenda el protagonista es desperta, de matinada, a la carretera de Vallvidrera,

“...amb una retirada impressionant a sant Llàtzer”.<sup>399</sup> (p. 172)

És aleshores quan decideix, emparant-se en el seu particular i estricte sentit de la justícia –“... sóc fill de Hammurabi i de Charles Lynch...”.<sup>400</sup> (p. 166) – aplicar

---

<sup>399</sup> Una nova al·lusió bíblica. Llàtzer havia mort i Jesucrist el va ressuscitar.

<sup>400</sup> Hammurabi, rei de Babilònia (1728-1686aC) va redactar el primer cos de lleis escrites en la història. En el codi d’Hammurabi el principi de reciprocitat exacta s’utilitza en l’aplicació de la pena, evitant una resposta desproporcionada per la venjança (principi que Quiquín no respectarà). D’altra banda, Charles Lynch (1736-1796) va ser un plantador de Virgínia i revolucionari dels EUA que encapçalà una irregular

la llei del Talió –que atribueix de manera equívoca a Jesucrist– com si d’un il·luminat de Déu es tractés:

“Em vaig sentir Job<sup>401</sup> i no em va agradar gens el paper, de manera que em vaig decidir a tornar a casa. Vaig trigar tres hores a arribar-hi, en una Travessa enriquidora del Desert, un Camí de Damasc il·luminador, una Revelació Mística fructífera. Animam pro anima, oculus pro oculo, dentem pro dente, diu Nostre Senyor Jesucrist, i jo vaig fer meva aquesta màxima evangèlica i (...) vaig anar a robar l’escopeta de caçar senglars...”<sup>402</sup>(p. 172)

I tot seguit Quiquín es dirigeix al colomar des d’on dispararà a les seves víctimes, convençut que Déu aprova i fins i tot instiga la seva acció.

“... vaig carregar el rifle amb les seves bales i jo em vaig carregar de paciència buscant, buscant sense presses, pensant que Déu proveirà, pensant que a l’Evangeli segons Fripp el Senyor diu que no veus els ocells com volen i forniquen despreocupats, hòstia? Doncs així Déu protegeix i vigila totes les seves criatures; com, doncs, pots pensar que no et protegeixi a tu, Quiquín de Barna, que ets el seu predilecte!? Abrandat per aquesta fe, vaig buscar, indagar i per fi trobar l’indret just, el lloc adequat per fer el que havia de fer...” (p. 173)

I la música l’inspira i l’acompanya en aquests últims moments,

“... jo lloo el Senyor per haver-me mostrat l’indret. I per poder abstreure’m de les comoditats primer amb els absent lovers<sup>403</sup>, absent lovers, absent lovers, una cinta de casset només plena de Neal, de Jack, de Me, i ara amb la setena i última variació de Fischer el Sant i que m’acompanyarà fins que Déu digui prou...” (p. 174)

No coneixem gaire cosa de Quiquín ni del seu passat. Sabem que ha sortit del seminari, la qual cosa pot haver influït en el seu parlar, ple de referències religioses. La comanda que repeteix la cambrera en veu baixa, per recordar-la, per exemple, el duu a pensar en la cadència rítmica de les lletanies:

---

cort per castigar els lleials partidaris dels britànics durant la Guerra de la Independència dels EUA. El seu nom va donar lloc al terme *linxament*.

<sup>401</sup> Job és un personatge bíblic sotmès per Satanàs –amb l’autorització de Déu– a una prova opressiva, i que és un exemple de santedat, integritat d’esperit i fortalesa davant les dificultats.

<sup>402</sup> Quiquín prepara la seva venjança; se sent com el poble d’Israel quan va travessar el desert en la seva recerca de la terra promesa; se sent com Pau de Tars quan, camí de Damasc, va tenir una visió que el va fer convertir-se al cristianisme. I decideix aplicar la llei del Talió, principi jurídic que pretèn establir una proporcionalitat entre el crim comès i el conseqüent càstig imposat. L’expressió més famosa de la llei del Talió és “ull per ull, dent per dent”, que apareix a l’Èxode bíblic, però no a l’evangeli –com diu Quiquín–.

<sup>403</sup> *Absent lovers* és un àlbum dels King Crimson (veure nota 389).

“La grassoneta va passar per davant meu mentre memoritzava en veu baixa tres coques, un sevenap, dues canyes, com si fos la lletania, tres de farcides, ora pro nobis, anxoves en salsa, ora pro nobis, turrís eburnea, quatre cerveses”<sup>404</sup>. (p. 160)

També s’expressa sovint amb citacions bíbliques que, evidentment, inventa, canvia i modifica, com les següents:

“Jo llavors en comptes d’explotar, vaig pensar en Lluc dos vint-i-set quan diu sigueu més putes que les guineus i més astuts que les putes i no em vaig immutar”. (p. 165)

“... i vaig pensar en la primera als Corintis cinc, dos, quan l’Apòstol dels Gentils diu que els bosnians siguin lliurats a Satanàs per a perdició de la seva carn”. (p. 167)

“Els comunistes sempre han estat els més durs de pelar, va dir sant Pau a la segona a Timoteu tres, dotze”. (p. 170)

Això reflecteix una personalitat inestable, a més de mostrar una manca total de qualsevol escrúpol o sentiment,

“... perquè sóc Déu, mato quan vull i no he de donar explicacions a ningú”. (p. 163)

Quiquín és xenòfob, intolerant, despectiu, i odia a bona part de la humanitat:

“Em va constar moltíssim dominar-me perquè el local era ple de vells, bosnians, hippies, noruecs i okupes i ni un sola persona normal com jo”. (p. 162)

Els seus instints d’assassí es manifesten sovint al llarg del relat:

“Jo, les discoteques les cremaria totes, amb tots els comunistes, tinéigiers, netejavidres, punxadiscos i bosnians a dins.Tots”. (p. 161)

La seva fixació amb els bosnians és constant:

“...que jo agafaria tots els maricons i tots els bosnians i els ficaria a bullir a l’olla a pressió”. (p. 163)

I, de fet, esdevenen un dels objectius principals dels seus trets:

“Aniré provant de repartir el càstig de manera equilibrada, oh germans barnesos, sobretot sobre bosnians, okupes, noruecs, vells i comunistes”. (p. 174)

---

<sup>404</sup> Una lletania és una oració cristiana en la que es prega a Déu i a la Verge, alternant un nom que expressa una de les seves qualitats amb la resposta dels fidels “ora pro nobis”. “Turrís eburnea” -torre d’ivori- és un dels noms que rep la Verge en una lletania lauretana, tot referint-se a la seva fortalesa i puresa.

Si llegim “El rastre” comprendrem el motiu d’aquest odi: Quiquín munta un negoci de contraban de tabac amb un company bosnià, a Noruega, però el bosnià el delata a la policia i això precipita la seva expulsió del país. També per això alberga un cert ressentiment contra els noruecs.

La prosa de Cabré és plena d’intertextualitat. A les frases, ja comentades, de Virgili i Ciceró cal afegir-ne una d’Hipòcrates,

“Ars longa, vita brevis,<sup>405</sup> deia sant Jaume a la seva Epístola”. (p. 171)

i una altra d’Agrícola:

“Honestas mors turpi vita potior.<sup>406</sup> Amén”. (p. 174)

Sense oblidar el títol de la narració, “Finis coronat opus”, frase pròpia de la literatura cristiana que s’acostumava a posar a la pàgina final dels llibres, mitjançant la qual es volia significar que tot allò que s’inicia s’ha d’acabar, o bé que res no està acabat fins a la seva culminació total. I Quiquín està disposat a acabar el que ha començat, i a finir després la seva pròpia vida. I així acomiada aquesta seva Segona Epístola:<sup>407</sup>

“I em guardaré a part l’última bala, per esborrar Ara i Aquí la meua llibreta de la memòria. Ja ho deia fa un moment en iniciar aquesta Segona Epístola: horresco referens”. (p. 174)

## BALADA

A “Balada” la música és totalment absent, excepte en el títol. Una balada és una cançó folklòrica de forma generalment estròfica i caràcter narratiu que, per transmissió oral, s’estengué per Europa des del començament de l’Edat Mitjana. Les balades tradicionals narren una història o un fet de manera condensada però completa, generalment fent referència a esdeveniments tràgics, amors o llegendes religioses, amb recursos efectistes i, sovint, amb la intervenció de diàlegs. Cabré ens explica, en la seva “Balada”, la tràgica

---

<sup>405</sup> Es tracta d’una cita d’Hipòcrates que significa “l’Art és durador però la vida és breu” i que s’utilitza per indicar que qualsevol tasca important requereix esforç i dedicació, però que la vida de qui l’emprèn és curta. La pronúncia Quiquín davant la impaciència que mostra Pepus poc abans d’apallissar-lo.

<sup>406</sup> “És millor una mort honrosa que una vida sense honor”, frase d’Agrícola en una arenga als seus soldats.

<sup>407</sup> Les seves vivències a Noruega constitueixen, com ell mateix explica al conte “El rastre”, la Primera Epístola de Quiquín de Barna als Barnesos. Quiquín se sent com un dels apòstols o evangelistes bíblics.

història familiar d'una dona assassinada pel seu propi fill retardat durant la guerra de Bòsnia.<sup>408</sup> Aquest breu relat se situa a Sèrbia durant l'esmentada guerra. Com sempre que hi ha un conflicte bèl·lic, qui més pateix és la societat civil. És el cas de Zorka, a qui s'enduen l'única cosa que estima, el seu fill retardat Vlada, perquè lluiti en el front. Zorka comença a viure dels records i no perd l'esperança de tornar a veure el seu fill, mentre es fa un tip de patir i de plorar imaginant la seva possible mort. Vídua i sola, poc a poc deixa de relacionar-se amb tothom, i es dedica a veure passar el temps i els morts, cada dia a la mateixa hora, pel riu Rzav,<sup>409</sup> escodrint amb ànsia les aigües per si hi descobreix el seu fill –observem el paral·lelisme de l'escena amb *Les veus del Pamano*: pel riu Pamano també baixa un cadàver, el del Morrot (*Les veus del Pamano*, p. 231). A més, el riu Pamano sona amb les veus de tots els morts víctimes de la lluita entre els maquis i les forces repressores del moment. Fins que un dia, en el seu camí cap al riu, un escamot de soldats li ordena que s'aturi. Zorka, aliena a la realitat que l'envolta, segueix caminant. I aleshores un soldat li dispara amb el seu FR50. La Zorka, malferida, té temps d'adonar-se que el soldat que li ha disparat és el seu fill beneït, i només té pensaments protectors envers ell:

“I va pensar pobra criatura, li ha caigut una altra dent, no el cuiden bé”.  
(p. 180)

Mentre Vlada, incapaç de reconèixer la seva mare, dispara orgullós el tret de gràcia que l'ha de deixar orfe.

Amb aquest conte, Cabré reflecteix la cruesa i la inutilitat de qualsevol guerra, així com el dolor i el patiment que ocasiona. Ja ho hem pogut observar en un altre conte del volum, “Jo recordo”, ambientat en part durant la Segona Guerra Mundial, on un nen jueu es veu obligat a matar la seva família per poder sobreviure. O a la novel·la *Jo confesso*, on nombroses famílies jueves són massacrades als camps de concentració. Es tracta de la narració d'autèntiques tragèdies familiars. Però també hi ha punts de contacte amb altres contes,

---

<sup>408</sup> Conflicte civil armat a l'antiga República de Bòsnia i Hercegovina que va durar del 6 d'abril de 1992 al 14 de setembre de 1995. Implicava quatre faccions ètniques: la República Sèrbia (serbis), la República croata d'Herceg-Bòsnia (croats), la República de Bòsnia i Hercegovina (bosnians) i la facció menor de Bòsnia de l'oest (musulmans). Aquestes faccions canviaren els seus objectius i les seves fidelitats unes quantes vegades en diverses etapes de la guerra.

<sup>409</sup> El riu Rzav recorre Sèrbia.

elements que salten d'un relat a l'altre. És el cas del fusell FR50 amb què Vlada mata la seva mare, el mateix fusell que utilitzarà anys més tard el protagonista de "Finis coronat opus" per dur a terme una venjança sagnant. I a Vlada li falta una dent, com a molts dels personatges que circulen per *Viatge d'hivern*: Schubert d'"Opus pòstum", el xofer de "Dos minuts" i el fill de Bach a "El somni de Gottfried Heinrich". Uns subtils lligams que fan de *Viatge d'hivern* un text suggestiu i coherent.

## PAC!

"... només s'havia sentit un <pac!> somort, quasi dolç (...) <Pac!>, va fer la pistola". (p. 186)

"L'explosió que havia destrossat el seu futur, la nevera, l'habitació i la Katty, no havia fet pac sinó bum". (p. 198)

Començant ja pel títol, Cabré juga amb les onomatopeies en aquest relat, una història d'assassinats per encàrrec en cadena, on l'únic so que podem escoltar és el dels trucs a la porta, els trets de les armes i la fressa eixordadora d'una explosió. U i Dos són els sicaris que han de complir el seu encàrrec sense deixar rastre. Tres és el cap enigmàtic que ordena els assassinats.

Zero té uns documents que poden enviar Tres a la presó de per vida, i aquesta possessió el condemna a mort a ell i a tota la seva família: la dona i el fill nadó són assassinats per Dos; U ha de matar Zero després de recuperar els documents comprometedors, i Dos ha d'acabar amb U després de prendre-li els papers. El que no sap Dos és que Tres també es vol desfer d'ell per tal de tancar el cercle, i amb el que no compta Tres és amb què Dos sobreviurà a l'atemptat que fa saltar enlaire la seva habitació d'hotel. Tornarem a trobar Dos i Tres al conte *La negociació*. Allí es desvetllaran les seves identitats.

De la mateixa manera que "Finis coronat opus" i "El rastre" són dos contes estretament lligats, tampoc no podem arribar a copsar la transcendència de "Pac!" si no és relacionant-lo o completant-lo amb la lectura de "La negociació". A "Pac!" no apareix cap element que ens faci pensar en altres contes anteriors

de *Viatge d'hivern*; si de cas, la presència d'una encarregada de planta que mostra la seva dent d'or. Aquesta dent ens fa pensar en la caracterització d'alguns personatges del volum, als qui manca una dent. Això no obstant, "Pac!" aporta una informació valuosa que el lector podrà utilitzar per comprendre alguns detalls important de la trama de "La negociació".

## EL RASTRE

Ja coneixem el protagonista d'aquest conte: es tracta de Quiquín Masdexaxart, el Quiquín de Barna que ja hem vist a "Finis coronat opus". Però aquest relat hauria de precedir-lo, perquè els fets que s'hi narren són anteriors.

A "El rastre" se'ns explica com Quiquín, fugint d'un matrimoni poc desitjat, ha marxat de casa –ara fa tres anys– fins arribar a Noruega, on s'ha instal·lat. No li ha estat gens fàcil sobreviure en aquell país, sense conèixer l'idioma, sense poder dedicar-se a una feina digna. S'ha espavilat com ha pogut, i no sempre ha utilitzat mètodes legals per a fer-ho: ha robat, ha estafat, ha plorat a la mare perquè li envii diners. Ara es troba en una situació delicada, pendent d'una entrevista que ha de fer decidir el Ministeri si Quiquín pot adoptar la nacionalitat noruega o no. Però la denúncia dels seus negocis il·legals de contraban de tabac precipiten la detenció de Quiquín, a qui s'enduen en un cotxe cel·lular. Tot fa pensar –pel que hem llegit a "Finis coronat opus", narració que es desenvolupa ja a Barcelona– que serà expulsat del país.

"El rastre" i "Finis coronat opus" estan relacionats a través de nombroses referències i detalls argumentals que s'entrellacen i enriqueixen mútuament formant un tot. Alguns elements de "Finis coronat opus" no es poden copsar en la seva totalitat sense la lectura d'"El rastre". Entre les últimes paraules de Quiquín a "El rastre" figuren les següents:

"Si hagués pogut escriure tot això, germans, aquesta hauria estat la Primera Epístola de Quiquín de Barna als Barnesos". (p. 216)

Mentre que "Finis coronat opus" clou amb la següent frase del protagonista:

“Ja ho deia fa un moment en iniciar aquesta Segona Epístola: horresco referens”. (p. 174)

Queda clar, doncs, que “Finis coronat opus” hauria de seguir, i no precedir, a “El rastre”. De totes maneres la voluntat de fer d’ambdós relats un tot és evident. Començant per la citació de Black Francis que enceta “El rastre”,

“If man is five,  
then, the devil is six,  
and if the devil is six,  
then, God is seven.  
This monkey is gone to heaven”. (p. 201)

Que és part de la lletra de la cançó *Monkey gone to heaven* del grup Pixies, i que fa referència a la numerologia bíblica. Black Francis és el cantant, guitarrista i compositor d’aquest grup. És la mateixa cançó que escolta Quiquín al Cafè de la Mirada, a “Finis coronat opus”:

“Si l’home és cinc i el diable és sis, Déu és set, reiteraven els Pixies”. (“Finis coronat opus”, p. 169)

Com també escolta *Finlàndia* de Sibelius<sup>410</sup> en ambdós contes. A “El rastre” algú la xiula a l’estació de metro de Majorstuen. Sens dubte a “Finis coronat opus” Quiquín deu recordar aquest episodi, quan tot estant al Cafè de la Mirada,

“... va i em posen el *Finlàndia* de Sibelius, en pla encara més retro. Com si allò fos el metro, tu...” (“Finis coronat opus”, p. 161)

Ja hem pogut comprovar a l’esmentat conte que el protagonista té un gust musical i una sensibilitat receptiva un punt peculiars. Tot el que ha fet referència al poder comunicador de la música com a llenguatge ha estat sempre molt mediatitzat per la concepció estètica imperant en cada moment. Però Quiquín té una visió i una percepció molt particulars que fuig de qualsevol intent de classificació. Això sí, sent una forta atracció per tota manifestació musical. A “El rastre” ho explica ell mateix:

“... és que tinc un do per la música que és un martiri, hòstia: sento qualsevol música i no puc fer altra cosa que escoltar-la. I la memoritzo i la recordo per sempre més. Són massa músiques dintre meu, i miro de

---

<sup>410</sup> Jean Sibelius (1865-1957) és un compositor finès de música simfònica. *Finlàndia* és la seva obra més coneguda, que s’ubica dins el nacionalisme musical.



guardar-les a l'estómac. Però quan decideixen sortir a cantar dins del cap, no hi puc fer res a part de tornar-me boig". (p. 205)

I no és només en el cas de la música; li succeeix el mateix amb l'art pictòric, quan a la Nasjonalgalleriet d'Oslo contempla, durant mitja hora, l'espai buit de la paret que ha deixat un quadre de Rembrandt<sup>411</sup> que està en una exposició itinerant per Europa:

"Contemplar un no quadre enriqueix l'esperit. La diferència de tonalitat entre la paret ad usum i el pany de paret que durant anys ha estat protegit per Rembrandt, delata el pas del temps (...) Després d'aquesta experiència sensacional, he recorregut tots els museus d'Oslo en cerca d'altres no quadres. N'he trobat tres o quatre que m'han fet molt feliç". (p. 207).

Aquestes manifestacions peculiars de Quiquín ens porten de nou a la teoria de la recepció estètica a què ja hem fet esment amb anterioritat, en la qual s'afirma que en les obres literàries i en les artístiques en general, per la seva especial naturalesa, no existeix un codi tancat, ni es presenta un discurs resolt. Són obres obertes, així que cada receptor pot interpretar-les de diferents maneres, trobant significats nous i variats en un mateix significant. Per tant, les consideracions i opinions del receptor o destinatari –per estranyes que siguin en aquest cas, davant un no-quadre, les de Quiquín de Barna– són importants i contribueixen a l'elaboració del significat de les obres artístiques. A més, tant Jauss com Iser –creadors i impulsors d'aquesta teoria– valoren com a necessari l'element del gaudi o la creativitat personal davant l'experiència estètica, dos elements que trobem presents en aquestes paraules de Quiquín.

Tornem a la música. Sabem –ho hem vist a "Finis coronat opus"– que el seu grup predilecte és King Crimson, la música del qual esdevé el seu refugi, la seva teràpia, el seu repòs.

"A mitja tarda, cansat, famèlic, suat i assedegat, vaig sortir del Ministeri amb moltes ganes de tancar-me dins l'univers sonor de King Crimson i que us bombin a tots plegats". (p. 214)

Sabem també que rebutja i menysprea sistemàticament la major part de la música que arriba a les seves oïdes. En aquest cas perquè sona desafinada:

---

<sup>411</sup> Es tracta d'*El filòsof*, el quadre que apareix en diversos contes de *Viatge d'hivern*: "El testament", "Ulls de gemma", "La negociació"... i que a "Dos minuts" estan descarregant d'un camió, tot preparant una exposició.

“... per la finestra que donava al carrer em va pujar, com un glop amarg i no volgut, la infecta sarabanda de la segona partita de Bach tocada per un violí que tenia la corda del re desafinada. Vaig estar a punt d’esbrincar la senyora que fa de bidell de les sales trenta a trenta-sis perquè permetia que uns sons tan insultants penetressin en aquell temple”. (p. 206)

I en el següent cas perquè la tria del repertori i la veu de la cantant estan força allunyats del bon gust estètic i de la qualitat artística:

“... i es va posar a cantar, acompanyada per un casset, una selecció ignominiosa de les àries més conegudes i suades del repertori operístic. Mentre la falsa soprano omplia l’aire d’àries, vaig estar dubtant si rebentar-li el crani o tallar-li les cordes vocals”. (p. 215)

Però Quiquín descobreix una obra musical que l’impressionarà força: es tracta del *Contrapunctum* de Fischer. A “Finis coronat opus”, la música de Fischer serà la banda sonora final del seu acte de venjança. A “El rastre” just l’acaba de descobrir, a la botigueta de discos d’Osterhausgate, dins l’àlbum *The last recital of Pere Bros*.<sup>412</sup>

“... el tal Fischer dels collons... Hòstia quina cosa més rara i més Fripp. O sigui que la vaig posar cinc vegades i vaig decidir robar un dels cedés perquè era de justícia que jo tingués aquella música que és massa”. (p. 216)

Quiquín havia assistit temps enrere al concert que Pere Bros i Gidon Kremer havien ofert a la Universitetets Aula d’Oslo. La música no el va satisfer,<sup>413</sup> però aprofita per robar en el guarda-robes algunes pertinences dels assistents a l’acte. Ara és la curiositat la que l’empeny a fixar-se en aquest *The last recital of Pere Bros* i robar-ne un disc. Fixem-nos en el llenguatge del protagonista. Com a “Finis coronat opus”, Quiquín utilitza llatínismes i quelcom semblant a cites bíbliques en el seu discurs quotidià: “Ubi bene, ibi patria”, diu al doctor que li ha d’atorgar la nacionalitat; “...tempus edax rerum” –el temps que tot devora– diu emulant les paraules d’Ovidi a *La Metamorfosi*; i “Quae solitudo esset in Metropolitano, quae vastitas!” exclama en el metro adaptant el “Quae solitudo

<sup>412</sup> Hem pogut ser testimonis d’aquest últim recital al conte “Opus pòstum”, i hem pogut conèixer la veritable gestació del *Contrapunctum* de Fischer a *El somni de Gottfried Heinrich*.

<sup>413</sup> “Ens va fer la *Primavera* (ensucrada), la *Kreutzer* (creguda) i la de Franck (perfecta), amb el carallot del Gidon Kremer a les cordes...” (p. 203). Es refereix a la *Primavera* de *Les quatre estacions* de Vivaldi, a la *Sonata per a violí i piano núm.9 Op.47* de Rodolphe Kreutzer, i a una obra de Cesar França, compositor i organista francès d’origen belga (Lieja 1822-París 1890). Gidon Kremer (1947) és un violinista i director d’orquestra letó. Més endavant Quiquín reitera el rebuig envers la música que ofereixen: “... jo em vaig dir Quiquín, vés a pixar que això es posa avorrit”. (p. 203)

esset in agris, quae vastitas!” que pronuncià Ciceró. Però sap utilitzar un registre vulgar i punyent quan alguna persona o situació no són del seu gust.<sup>414</sup>

Quiquín no té sort amb les dones. Els seus intents de lligar amb la cambrera de “Finis coronat opus” i amb l’advocada d’ ”El rastre” acaben, respectivament, amb una pallissa i una denúncia. I de fet, a “El rastre” es troba a Noruega perquè ha fugit d’una dona que no el respecta, la Sònia, i –pitjor encara– a qui no agrada la música. Tampoc no manté bones relacions amb la família –exceptuant la mare– i, pel que fa als amics, n’esmenta només dos: el bosnià amb qui comparteix negocis il·legals –que l’acaba delatant– i el Miqui Sagarra, que li recomana la visita al Cafè de la Mirada amb desastroses conseqüències. A “El rastre” ja ens adonem que les relacions socials no són el punt fort de Quiquín: persegueix la seva advocada, menteix al doctor que ha de decidir si pot donar-li la nacionalitat noruega i insulta els ciutadans noruecs que l’han acusat d’incivisme. Els seus instints assassins ja es comencen a notar en aquest conte:

“Si no hi hagués tanta gent a la vora, agafaria aquest tallapapers i t’obriria la papada de canonge”. (p. 212)

Tot i que serà a “Finis coronat opus” quan cometrà assassinats. Sembla així que Cabré hagi volgut forjar la personalitat de Quiquín a “El rastre” perquè el lector pugui copsar millor les seves accions i reaccions a “Finis coronat opus”. Res no fa pensar encara, però, en el terrible desenllaç de l’esmentat conte.

## LA NEGOCIACIÓ

En la trama de “La negociació” és cabdal no la música, però sí l’art: tornem a trobar *El filòsof* de Rembrandt que apareix –amb més o menys presència– a “El testament”, “Dos minuts”, “Ulls de gemma” i “El rastre”. L’argument compromet un alt càrrec eclesiàstic<sup>415</sup> en un negoci de robatori i falsificació de quadres. Presenciem una negociació entre monsenyor Gauss i monsieur Grossmann amb la intervenció, respectivament, dels advocats

<sup>414</sup> “Capullos integrals...” (p. 213); “...és l’hòstia de fàcil”. (p. 202); “...el llepa del Pere...” (p. 204); “Fotia un fred de cal déu”. (p. 205)

<sup>415</sup> No és la primera vegada que succeeix aquesta implicació de la cúria eclesiàstica en afers il·legals o negocis de dubtosa reputació en els escrits de Cabré. Ho podem observar sobretot a *Fra Junoy o l’agonia dels sons*, a “Ulls de gemma” en aquest volum, i també a l’obra teatral *Pluja seca. Carta del papa a la reina Maria*.

Lambertini –del Vaticà– i Yves Saulnier, que és com es fa dir el germà bessó de monsenyor Gauss. Dels vint-i-sis quadres de l'exposició itinerant de Barcelona, procedents de la Nasjonalgalleriet, els tres que l'Església tenia en dipòsit a Oslo han estat robats, els tres més valuosos de l'exposició: *La coronació de la Mare de Déu* de Pinturicchio, *El davallament de la creu* de Caravaggio i *El filòsof* de Rembrandt. Responent al xantatge de monsenyor Gauss –unes fotografies comprometedores que l'impliquen en un afer d'assassinats per encàrrec– Grossmann torna a l'Església els quadres que ha ordenat robar. Un cop recuperats, se celebra una breu cerimònia a la sala de Santa Clara, als despatxos dels Musei e Gallerie, on dos notaris certificaran la devolució de les tres obres a la seva propietària legítima, l'Església. Però *El filòsof* acaba, amb catorze originals més de gran valor, a la pinacoteca privada de monsenyor Gauss, després d'haver estat substituït per una excel·lent falsificació; tot el que hi ha a les Gallerie són falsificacions. Però l'advocat del Vaticà Lambertini ho descobreix i fa xantatge a monsenyor Gauss: només callarà a canvi d'*El filòsof* de Rembrandt. Monsenyor Gauss s'avé al tracte, almenys aparentment. Però quan es queda sol, davant la buidor a la paret que ha deixat l'absència d'*El filòsof*, agafa el telèfon i truca a monsieur Grossmann, sens dubte per demanar-li els serveis d'algun dels seus assassins a sou.

Cabré descriu monsieur Grossmann:

“Pierre Grossmann era la discreció en persona. Una de les més potents fortunes europees, que vivia en una mena d'aïllament voluntari, dedicat a la conservació de la seva riquesa, al seguiment dels múltiples negocis que la feien possible i a pagar els desperfectes que la seva dona produïa amb la mala gestió d'una agència artística que s'havia convertit en la seva passió”. (p. 227)

Ja teníem referències de la seva esposa, madame Grossmann. Ella assisteix a l'últim concert de Pere Bros, en el conte “Opus pòstum”, i queda entusiasmada amb la música de l'intèrpret, la qual cosa vol aprofitar el Pardo, representant de Pere Bros:

“–Que tinguem una primavera plena de concerts depèn de detalls absurds com ara no veure fantasmes, no abandonar els recitals a mitja part, saber somriure a madame Grossmann i acceptar-ne els elogis amb educació”. (“Opus pòstum”, p. 19)

I anteriorment, al conte “Sang de violí” –de *Llibre de preludis*– el violinista Daniel Sicart esmenta aquesta empresària musical:

“Després de negociacions que van durar fins fa tot just un mes, madame Grossmann ha creat un programa especial per a mi, com una mena d’homenatge a la meva figura insigne, diuen”. (*Llibre de preludis*, p. 124)

Sicart fins i tot li adreça la seva carta de suïcidi, i fa una breu referència a monsieur Pierre Grossmann:

“No us prengueu malament el petit espectacle que us he fet. És una feble venjança que prenc contra tots els empresaris del món representats en vós –no us ofengueu, us estimo de debò– que més de cent vegades han vist en mi, més que un geni, una font saludable d’ingressos. Acomiadeu-me del vostre marit”. (*Llibre de preludis*, p. 138)

D’altra banda, també coneixíem ja a monsieur Grossmann: és Tres al conte “Pac!”, el cap d’un negoci molt rendible d’assassinats per encàrrec.

I un conegut més: Dos, personatge de “Pac!”, que ha sobreviscut al seu intent d’assassinat quan han fet volar l’habitació de l’hotel on s’allotjava, després d’aconseguir els documents que implicaven Pierre Grossmann en afers obscurs, i que ara apareix acompanyant l’advocat Lambertini:

“Monsenyor, pàl·lid a la porta de la seva pinacoteca, contemplava com l’advocat Lambertini (...) estava acompanyat del mateix detectiu del cigarret a la boca que l’havia ajudat dos anys abans i que segons totes les evidències no havia saltat pels aires a causa de cap explosió en cap hotel”. (p. 232)

Això ens fa pensar que potser ha estat monsenyor Gauss qui ha ordenat l’assassinat del detectiu (Dos) després d’aconseguir a través d’ell les fotografies que acusen Pierre Grossmann. És aquest mateix detectiu qui ha descobert –qui sap si per venjança– que la pinacoteca privada i secreta de monsenyor Gauss està formada per originals.

Lambertini –que, com tants personatges de *Viatge d’hivern*, té un forat a la dentadura– també cerca venjar-se de monsenyor Gauss:

–“Animam pro anima, oculum pro oculo, dentem pro dente –va recitar Lambertini amb veu fosca (...). A Montescaglioso diem que ensenyar el forat de la dent a un adversari és mostrar-li el més absolut menyspreu (...) Vostè va fer expulsar l’advocat Umberto de Luca (...) Escàndol als

diaris (...) Hipòtesis cruels sobre els seus amants... Umberto de Luca està ensorrat i pensa en el suïcidi (...) No sap com l'odio, monsenyor". (pp. 234-235)

Podríem pensar que potser Lambertini havia estat molt amic o fins i tot amant d'Umberto de Luca, un advocat a qui monsenyor Gauss va enfonsar la reputació i la vida, i que per això el vol venjar. Les paraules amb què comença l'anterior paràgraf són les mateixes que pronuncia Quiquín a "Finis coronat opus" abans d'executar la seva venjança particular. I curiosament, aquest mateix personatge però ara en un altre conte, "El rastre", anomena la ciutat d'origen de l'advocat Lambertini:

"Em vaig cagar en el papà i la mamà (la mamà, no, la vaig rescatar de seguida) per no haver-me fet néixer a Montescaglioso". (p. 210)

És un element més dels molts que treuen el cap reiteradament en diversos contes de *Viatge d'hivern*. I, a propòsit d'aquesta afirmació, cal analitzar la frase següent, pronunciada en el context de les negociacions que s'estan duent a terme a la sala de santa Clara, als despatxos dels Musei i Gallerie:

"La cerimònia havia de ser breu, perquè el pianista que havien contractat per fer una mica de Chopin i coses així havia rescindit el contracte unilateralment i de manera tràgica, tot i que ja havia cobrat un avançament del cinc per cent del total". (p. 226)

Aquest contracte ha estat realitzat pel representant de Pere Bros, el Pardo, a "Opus pòstum", en una conversa telefònica amb monsenyor Walzer, que també apareix a "La negociació":

"Llavors el Pardo, que estava descartant al telèfon dates i hores amb monsenyor Walzer, un bisbe vaticà fosc i anònim, va ser conscient de la música que s'anava sentint des de feia una estona i el cor se li va rebregar perquè allò que estava tocant el grandíssim malparit del Bros no era Schubert ni per la mare que el va xinar. El renec va escandalitzar el seu interlocutor vaticà que l'únic que pretenia era confirmar que tenia pianista per al recital íntim a la sala de Santa Clara. Sí, hi pot comptar, mossèn". ("Opus pòstum", p. 26)

Com ja hem vist anteriorment, a "La negociació" se'ns parla d'una "rescissió" tràgica del contracte i a "Finis coronat opus" s'especifica que s'ha suïcidat:

"El malparit de Pere Bros tocava de meravella. Tant de meravella que jo, germans, Quiquín de Barna, vaig copsar i acceptar el grau de

desesperació que el va portar al suïcidi després d'haver ajudat a fabricar tanta bellesa". (p. 170)

I el mateix Cabré, a l'epíleg del llibre, dedica als seus companys d'armes musicals el conte "La negociació",

"... que a última hora s'ha quedat sense música per baixa unilateral del pianista". (p. 271)

És l'única al·lusió musical que apareix al conte, aquest concert anul·lat del pianista Pere Bros, però té la seva importància com un dels fils de la immensa teranyina que ha teixit Jaume Cabré a *Viatge d'hivern*.

## WINTERREISE

"Winterreise" –*Viatge d'hivern*– és alhora el títol d'aquest llibre i de l'últim relat del volum. És a més, com explica Jaume Cabré a l'epíleg, un cicle pòstum de vint-i-quatre lieder compost per Schubert sobre un llibre de poemes del poeta romàntic alemany Wilhelm Müller (1794-1827) que porta per títol *Die winterreise –El viatge d'hivern–*. Segons es diu a "Opus pòstum", és també el títol de la suposada biografia de Schubert que va escriure el crític fictici Gaston Laforgue: *Voyage d'hiver*. D'altra banda, Attilio Bertolucci i Antoni Marí van escriure un poemari que titolaren, respectivament, *Viaggio d'inverno* i *Un viatge d'hivern*.

Cabré ens explica la raó d'aquest títol a l'epíleg del llibre:

"Des del moment que aquests contes van tenir una certa fesomia imprecisa, sabia que el recull s'havia de dir *Viatge d'hivern*. De vegades les coincidències són buscades i de vegades no, i aleshores poden incomodar per més inevitables que siguin. Espero que en aquest cas no sigui així i que, al contrari, Müller, Schubert, Bertolucci, Laforgue i Marí ho entenguin com un homenatge". (p. 270)

L'acció comença al Zentralfriedhof, cementiri principal de la ciutat de Viena, on hi ha enterrats alguns dels millors músics de la història com Schubert, Beethoven, Brahms, Gluck, Wolf, Schonberg i Johann Strauss, entre d'altres. Zoltán Wesselényi, l'amic del pianista Pere Bros a "Opus pòstum", que encara no havia aparegut presencialment en cap conte, és el protagonista d'aquesta història. A l'inici del relat s'acosta a la tomba de Schubert.

Canvi d'escenari i remembrança del passat. El narrador omniscient ens parla de l'amor entre el pianista hongarès Wesselényi i la soprano veneciana Margherita –o Margit–, una història d'amor breu –vint-i-vuit dies– que ella decideix interrompre marxant de Viena per casar-se amb el seu promès. Un promès del qual, d'altra banda, Wesselényi desconeixia l'existència, per la qual cosa el cop és encara més dur. Però abans de separar-se li arrenca una promesa a la seva estimada: que d'aquí vint-i-cinc anys es retrobaran davant la tomba de Schubert.

El narrador deixa enrere els records i retorna a l'escenari inicial, el cementiri vienès, on ha començat el relat. Fa just vint-i-cinc anys que la parella es va separar, i ell és davant la tomba de Schubert, esperant que Margherita compleixi la seva promesa. De nou un salt temporal, tornem al record: en aquests vint-i-cinc anys Wesselényi s'ha casat, s'ha quedat vidu, i ha estat incapaç d'oblidar la Margit. Ha tingut amics, sobretot un company del Conservatori, Peter –Pere Bros d' "Opus pòstum"–, de qui diu:

“Una fera, una màquina de tocar, incapaç de cap error, sempre en tensió, amb els ulls brillants, tot ell una mica tremolós, i ell li deia Peter, alerta, que la música és per fer-nos feliços. Si et pren la felicitat, abandona la música”.<sup>416</sup> (p. 248)

Però Wesselényi ha decidit abandonar els estudis de piano, perquè el record de Margherit li fa sentir una tristesa que el buida per dins. Tot i que segueix tocant per guanyar-se la vida, com a pianista corepetidor, acaba deixant la interpretació, “fart de prendre's la música com una activitat tan trista” (p. 251), i es dedica a la investigació musical, a la musicologia. És aleshores quan fa dos descobriments especials: un lied desconegut<sup>417</sup> de Schubert, i la partitura manuscrita del Contrapunctum de Kaspar Fischer –el deixeble de Bach a “El somni de Gottfried Heinrich”– sobre l'insòlit motiu si bemoll, la, re bemoll, si, do, amb set variacions sobre el tema. Wesselényi prova de fer combinacions

---

<sup>416</sup> Pere Bros recorda aquest consell i en parla amb el seu amic Wesselényi a “Opus pòstum” i a “Winterreise” per via telefònica.

<sup>417</sup> *Der Mauersegler*, escrit suposadament com a paga d'una nit de gresca que Schubert va passar a una taverna de Grinzing en companyia d'una dona, quan el músic va comprovar que no portava diners per pagar. Resulta versemblant, perquè sembla ser que Schubert dedicava els matins a la composició, i les tardes a recórrer Viena amb els amics –músics i poetes– menjant pastissos, bevent cafè i ingerint grans quantitats de vi. A més, va contraure la sífilis en un bordell, i la seva situació econòmica sempre era bastant miserable.



anagramàtiques amb aquestes notes i troba l'ordenació re bemoll, si bemoll, la, do, si. Però quan està a punt de relacionar les lletres resultants –DesBACH–<sup>418</sup> una trucada l'interromp. I el veritable autor del tema de Fischer segueix sense ésser descobert. El temps va passant, Wesselényi espera amb impaciència la data fixada per retrobar-ser amb Margherit. Pere Bros el visita algun cop. De nou estem observant com els músics protagonistes se senten desgraciats, o moren tràgicament, com gran part dels personatges músics de Cabré. En aquest cas els dos són víctimes del desamor: Wesselényi per Margherita i Pere Bros per Wesselényi, que ni se n'adona, del seu amor:

“...el pudor els impedia a l'un explicar per què vivia tan alterat i a l'altre per què era un home trist. Però com que Zoltán era el gran, un dia es va decidir i li va preguntar Peter, ets feliç, i l'altre li va contestar sí, és clar, i Zoltán va entendre clarament la mentida.” (p. 254)

Estem davant un triangle amorós entre músics. Sabem que, en no ser correspostos, Pere Bros i Zoltán Wesselényi acabaran abandonant la música o relegant-la a un segon terme. Del tercer personatge en conflicte, la cantant Margherita, s'insinua una vida desgraciada.

Tornem a ser al cementiri, on Wesselényi espera la Margit. I ella apareix, amb els cabell grisos i en cadira de rodes. Li confessa que es va equivocar en casar-se, que es va separar al cap de dos anys. Que el va buscar a Budapest, on creia que Wesselényi havia tornat, però no el va trobar, per la qual cosa es va quedar a viure a Viena. El dolor d'aquesta notícia colpeja Wesselényi: han estat vivint tots dos a Viena sense saber-ho. El retrobament s'interromp quan ella va als lavabos. La pluja, que havia parat quan els dos es troben, torna a caure. I aleshores sona el telèfon. És Pere Bros qui truca. La conversa que mantenen els dos amics ja l'hem comentada al conte “Opus pòstum”. Allí no sabíem per què Wesselényi es mostrava tan esquerp durant la conversa telefònica, però aquí tenim l'explicació: Wesselényi està neguitós i distret esperant que la Margherita torni del lavabo:

---

<sup>418</sup> Recordem que en notació alemanya, a cada nota correspon una inicial maiúscula. “Si bemoll, la, re bemoll, si, do” es pot transcriure per BADesHC, que reordenat es transforma en DesBACH –en alemany, “és de Bach” –. I efectivament, el suposat *Contrapunctum* de Kaspar Fischer és, en realitat, una obra de Gottfried Heinrich Bach, fill de Johann Sebastian Bach, que el seu pare va desenvolupar. N'hem pogut ser testimonis en el conte “El somni de Gottfried Heinrich”.

“Es va concentrar en la seva porta i oblidà el plany distant del seu amic perquè els batecs de la seva il·lusió retrobada n’esmoreïen la remor. Amb el cor tan rebentat era incapaç de fer de germà gran.” (p. 261)

Com que la Margit no torna, obre la porta dels lavabos. No hi és, se n’ha anat, l’ha tornat a perdre.

“Opus pòstum” i “Winterreise”, el primer i el darrer conte del llibre, estan estretament relacionats. Fins i tot es trenca qualsevol barrera temporal o espacial que hi pugui haver –o que haguem pogut suposar, donada la distància que hi ha entre ambdós contes dins el volum– a través d’una trucada telefònica<sup>419</sup> que connecta directament Pere Bros d’ “Opus pòstum” amb Zoltán Wesselényi de “Winterreise”. Per aquesta connexió podem saber que Pere Bros realitza el seu últim concert el dia de Santa Llúcia, el 13 de desembre, que és el dia que el Zoltán i la Margit es van separar, i el dia que s’han retrobat, vint-i-cinc anys després.

A “Opus pòstum” hi ha contínues referències a Zoltán:

“... una de les sonates més estremidores de la vida, amb paraules de Wesselényi...” (p. 12)

Els records de Pere Bros se centren en el seu amic, en el seu amor impossible:

“Llavors va pensar en aquell dia al Graben de Viena, davant d’una tassa de xocolata molt calenta, quan l’estimat Zoltán Wesselényi li va dir ni arravataments ni hòsties, Peter (...) (Wesselényi s’havia escaldat la llengua perquè la xocolata encara fumejava. Sempre tan distret; sempre tan trist, el meu Zoltán.)” (pp. 13,14)

A la mitja part del concert, Pere Bros rep un paquet del seu amic: un llibre sobre Fischer, el suposat autor de l’extraordinari *Contrapunctum*, amb una dedicatòria del Zoltán. Pere Bros ja no pot deixar de pensar en ell, fins i tot es planteja abandonar les actuacions i anar a Viena a buscar-lo. I aleshores el truca.

Per a Zoltán, però, Pere Bros és un bon amic, un gran intèrpret, sempre tens en les interpretacions –potser massa i tot–. Però la seva trucada arriba en un mal moment, quan està pendent de la Margit, i Zoltán no pot dedicar al seu amic l’atenció i el consol que necessita.

---

<sup>419</sup> Com ja hem apuntat, podem veure com es desenvolupa la trucada a ambdós costats de la línia en el comentari del conte “Opus pòstum”.

A partir d'aquesta trucada infructuosa els dos contes transcorren independentment sense tornar a establir cap connexió entre ambdós personatges.

No és casualitat que el conte "Winterreise" –*Viatge d'hivern*– es tituli així. En el cicle de *lieder* –poemes musicats– del mateix nom basat en poemes de Wilhelm Müller, el fil conductor és l'itinerari d'un home que, després d'un desengany amorós, comença a errar en una natura desolada; el dolor d'un home que camina a les palpentes enmig d'una gran desesperació interior. Hi ha un paral·lelisme evident amb la situació de Wesselényi: el desengany amorós és un fet, i les referències a aquest estat erràtic i desconsolat del protagonista són constants. Quan ha de retrobar-se amb la Margit, vint-i-cinc anys després de la separació, pensa:

"Hi havia una possibilitat remota que estigués arribant al final d'un llarg viatge a través de la desesperança". (pp. 239-240)

En tot moment els *lieder* reflecteixen la realitat que estan destinats a viure el Zoltán i la Margit. El primer lied, *Gute Nacht*, que canta la Margit, evoca el seu imminent comiat i marca l'aire de tristesa i d'aïllament que predominarà en tot el relat:

"Estrany, aquí arribava,  
Estrany, d'aquí me'n vaig". (p. 240)

Però Zoltán no n'és conscient, del que ha de succeir. Perquè està enamorat, i perquè ella, amb el seu cant, el *Gute Nacht* de Schubert, sembla voler transmetre-li un missatge d'amor, tot i el seu imminent abandonament<sup>420</sup>:

"No m'has de sentir els passos,  
i tanco suaument.  
T'escric damunt l'entrada  
de casa *bona nit*.  
Sabràs, en ser llevada,  
que penso en tu amb delit". (pp. 240-241)

El comiat és descrit també en un dels lieds de *Winterreise*, el darrer: *Der Leiermann* –*El músic de carrer*–. Margit apareix, als ulls de Zoltán, com el vell del poema, descalça sobre el terra glaçat,<sup>421</sup> tocant la viola de roda,

---

<sup>420</sup> En aquest lied, el caminant s'acomiada del lloc i de la seva estimada, que encara dorm, dient-li "bona nit". La seva història d'amor no és possible.

“... en Zoltán va anar mirant, del tramvia estant, com s’allunyava, descalça, enmig de la neu, fent anar la viola de roda, el platet de l’almoïna ben buit, sola i també trista”. (p. 247)

Vint-i-cinc anys després, poc abans del retrobament amb la Margit, la tristor davant l’absència de l’estimada el fa pensar en el quart lied de *Winterreise*, *Erstarrung – Congelació*–:<sup>422</sup>

“No hi ha ni una penyora  
Que em pugui endur d’aquí?  
Quan callaran les penes,  
Qui d’ella em sabrà dir?” (p. 264)

I quan, per segon cop, Margherita torna a desaparèixer de la seva vida, al Zoltán li vénen al cap les paraules de comiat de *Gute Nacht*, i escriu: “Bona nit, Margit” sobre el baf del vidre del tramvia que l’allunyarà definitivament d’ella. I des de la seva pena més profunda, entona alguns versos de l’últim lied de *Winterreise*, *Der Leiermann*,<sup>423</sup>

“...bon vell de rondalla, faré amb tu el camí? Quan canti els meus versos, sonaràs amb mi?” (p. 264)

Després li apareix en el record el tema de Kaspar Fischer que, de manera simbòlica, pel seu avantguardisme, per l’esperit valent i trencador d’aquesta peça musical,

“...el cominava a mirar endavant, a ser valent, a creure’s capaç de refer el futur...” (p. 264)

Però el desànim torna, incapaç de superar de nou aquesta pèrdua, al mateix temps que comença a acceptar que:

“La seva dissort era que allò que li havia pertocat era un duríssim viatge d’hivern que li havia deixat l’ànima completament devastada”. (p. 264)

Com els lieds de Schubert, també el relat de Cabré està amarats de música i poesia. Observem per exemple la sonora delicadesa de la frase següent:

---

<sup>421</sup> Observem el paral·lelisme d’aquesta imatge amb les paraules d’Ausiàs March que precedeixen el relat: “Vaig sobre neu, descalç, ab nua testa”. (p. 239), del poema *No em pren així com al petit vailet*.

<sup>422</sup> En aquest lied, el caminant plora perquè de la seva estimada només li queda el dolor.

<sup>423</sup> En aquest últim lied, el caminant troba un orguener de carrer, a qui ningú no fa cas. Però l’home no es desanima i continua tocant. La figura d’aquest home pot interpretar-se com un exemple de l’art com a últim refugi o com la mort que tant desitja el caminant –mort com a repòs–. I, amb la trista tonalitat de la menor, clou el sombrívol *Viatge d’hivern*.

“... oblidà el plany distant del seu amic perquè els batecs de la seva il·lusió retrobada n’esmoreïen la remor”. (p. 261)

O la bellesa de la imatge amb què caracteritza la professió de director d’orquestra:

“... no abandonà les classes de direcció tot i que sabia que havia perdut aquella lluïssor als ulls que ajuda a fer els gestos més bells i més precisos i a comprendre d’un sol cop d’ull tota la partitura”. (p. 248)

I l’expressió del dolor a través d’una personificació:

“El sol, entristit per les notícies, va desaparèixer silenciosament, rere una espessa capa de núvols blancs i l’obra del monument es va extingir”. (p. 246)

També hi ha referències en el text a altres poetes: des de la cita d’Ausiàs March que enceta el relat fins els versos del gran poeta hongarès Attila József (1905-1937), pronunciades per Zoltán per expressar la solitud i l’enyorança que sent en haver marxat d’Hongria, el seu país natal:

“Mintha szivemböl folyt volna tova, / zavaros, bölcs és nagy volt a Duna”.<sup>424</sup>

Poesia, música, i també silencis solemnes i colpidors, sempre en moments trascendentals, com el de la separació dels amants:

“I es van estar tota l’estona que l’ombra del monument a Mozart trigava a canviar de cantó en silenci”. (p. 244)

O el del retrobament:

“... i van callar moltíssima estona, com si tots dos haguessin de carregar les piles del record”. (p. 256)

Tornem a observar elements que ja han aparegut a altres contes, fet constant a *Viatge d’hivern*. El conserge del cementiri central de Viena, per posar un exemple, té una dent esberlada, com tants altres personatges del llibre. En l’exemplar de *Voyage d’hiver* de Laforgue que compra Zoltán Wesselényi hi ha un punt de llibre de pell gastada, amb una figura zoomòrfica repujada, que ha estat propietat de Johann Sebastian Bach –ho hem pogut observar a “El somni de Gottfried Heinrich”–, i que al conte “Pols” es troba dins el volum *Die Natur von der Klang* de Klement Schwartz. El protagonista d’aquest mateix conte, el senyor Adrià, observa una fotografia color sèpia on

---

<sup>424</sup> “Com si hagués començat al meu cor el seu curs, / era tèrbol, savi i gran, el Danubi”.

Laforgue i altra gent es deixen immortalitzar al costat de la tomba de Schubert. Zoltán troba la mateixa fotografia dins l'esmentat *Voyage d'hiver* de Gaston Laforgue. Ambdós, Adrià i Zoltán, intenten llegir la inscripció de la tomba de Schubert; el primer a través d'una fotografia i el segon en el cementiri. Però tots dos tenen dificultats per a fer-ho: a la fotografia una persona oculta el text, i Zoltan –al cementiri– ha de fer fins a tres intents per lograr llegir-la, primer perquè les llàgrimes li entelen els ulls, i després perquè quan s'inclina pateix una sentida de lumbàlgia.

Els contes de *Viatge d'hivern* formen un edifici literari amb vida pròpia, un entramat complex però coherent i unitari, un teixit consistent. Correspon al lector anar descobrint els fils d'aquest teixit unitari, en el qual les diferents històries es reforcen. A través de petits interrogants Cabré manté el lector atent. Per exemple, "Opus pòstum" no té un desenllaç rotund. Sabem que l'intèrpret Pere Bros marxa de l'escenari "per sempre més", però la resposta a què li succeeix la trobem a "El rastre", "Finis coronat opus" i "La negociació" –a través de breus referències en aquests contes al seu suïcidi–. Com exigeix la brevetat del conte, Cabré es concentra en el conflicte narratiu i en la caracterització dels personatges, sense cap tipus d'ornamentació supèrflua. Alguns d'aquests personatges són músics colpits per la desgràcia o condemnats a una existència amarga, com acabem de veure a "Winterreise". Els temes tractats són els temes universals de la humanitat: el sentit de la vida, l'amor, la mort, l'esperança, el poder, la voluntat de perdurar en la memòria... i la música és un element cohesionador en la major part dels contes analitzats, perquè les referències musicals –compositors, intèrprets, obres, formes musicals, nomenclatura musical– són constants.

Amb les paraules finals de *Winterreise* cloem aquesta anàlisi:

"... que la vida no és el camí, ni tan sols la destinació sinó el viatge..."  
(p. 264)

És la reflexió que fa Zoltán Wesselényi sobre el sentit de la seva existència, però que podria fer-se extensiva a la vida de la resta de personatges de *Viatge d'hivern*. O a la humanitat sencera.

Alguns dels contes del recull estan força connectats, ja sigui a través dels seus protagonistes i de les relacions que s'estableixen entre ells, o de la trama argumental. Els podríem aparellar de la següent manera:

“Opus pòstum” i “Winterreise” –primer i últim relats de *Viatge d'hivern*– comparteixen personatges. Que fins i tot mantenen una conversa que podem escoltar en ambdós contes des dels diferents costats de la línia telefònica: a “Opus pòstum”, Pere Bros truca a Zoltán Wesselényi, i aquest li respon des de “Winterreise”. En aquesta mateixa narració apareix l'empresària artística madame Grossmann, que ja hem trobat a “Sang de violí”, conte de *Llibre de preludis*, i de la qual tornarem a llegir una al·lusió a “La negociació”. D'altra banda, la música de Schubert ressona en aquests dos contes més que en cap altre, a través de les interpretacions dels seus protagonistes –Pere Bros toca una sonata al piano, i el Zoltán i la Margherita en canten alguns lieds.

“Pac!” i “La negociació” són partíceps d'una trama de falsificació i robatori d'obres d'art. “Pac!” ens presenta una sèrie d'assassinats per encàrrec, el motiu dels quals coneixerem a “La negociació”.

“Ulls de gemma” i “Jo recordo” estan protagonitzats per una família jueva i els seus descendents, respectivament, en dues històries separades tres-cents anys.

“Finis coronat opus” i “El rastre” narren dos episodis de la vida de Quiquín de Barna, contes que estan cronològicament invertits.

La resta de relats –“El testament”, “L'esperança entre les mans”, “Dos minuts”, “Pols”, “El somni de Gottfried Heinrich” i “Balada”– no tenen un homòleg que els completi i complementi, però contenen algunes connexions i, sobretot, molts elements a mode de *leitmotiv*<sup>425</sup> que apareixen contínuament en els diferents contes de *Viatge d'hivern*. El quadre següent esquematitza aquests elements:

---

<sup>425</sup> *Leitmotiv* (de l'alemany Leiten, –guiar, dirigir–, i motiv –motiu–), terme encunyat pel compositor Richard Wagner, és el tema musical recurrent en una composició i, per extensió, el motiu central recurrent d'una obra literària o cinematogràfica. En la música, el leitmotiv en general és una melodia o seqüència tonal curta i característica, recurrent al llarg d'una obra. Per associació, se l'identifica amb un determinat contingut poètic, i fa referència a ell cada vegada que apareix. Així, una determinada melodia pot simbolitzar a un personatge, un objecte, una idea o un sentiment. Depenent de la disciplina

	<b>Exemplar de <i>Voyage d'hiver</i> de Laforgue, biografia de Schubert</b>	<b>Personatges amb una dent trencada</b>	<b>Quadre <i>El filòsof</i> de Rembrandt</b>	<b>Punt de llibre</b>	<b><i>Contrapunctum</i> de Fischer</b>	<b>Referències al cicle de <i>lieder Viatge d'hivern</i> de Schubert</b>
<b>Opus pòstum</b>	Pere Bros pensa en el retrat de Schubert que precedeix el volum.	A Schubert li falta una dent.			Pere Bros l'interpreta aquesta obra.	
<b>El testament</b>			L'Agustí Ardèvol contempla aquest quadre, exposat a La Fundació.			"Qui pensava en la mort com un final proper del camí era ell..."
<b>L'esperança entre les mans</b>		Es parla d'un escarceller desdentegat				
<b>Dos minuts</b>		El xofer té una dent trencada.	Descàrrega de quadres (entre ells <i>El filòsof</i> ) per a l'exposició a La Fundació.			Un home en canta un fragment.
<b>Pols</b>	El senyor Adrià posseeix aquest exemplar. El conte s'enceta amb una cita d'aquest autor.			L'Adrià troba un punt de llibre de cuir groc repujat amb la figura d'un animal dins un llibre.		

–música, pintura, arquitectura o literatura– s'introdueixen i desenvolupen diferents motius. Així, colors, composicions, símbols, persones, melodies, frases, etc., poden usar-se com leitmotiv.

És possible que Carl Maria von Weber hagi estat el primer compositor que va fer ús extensiu de leitmotius. Hector Berlioz va aprofitar aquest concepte, anomenant-lo "idea fixa", en la seva *Simfonia fantàstica*. També Wagner ho va utilitzar en les seves òperes i drames musicals, encara que ell mateix mai va usar el terme *leitmotiv* per referir-s'hi.



<b>Ulls de gemma</b>			S'explica l'elaboració d'aquest quadre, que transporta Barukh.			El protagonista afirma haver realitzat "aquell llarg viatge d'hivern".
<b>El somni de Gottfried Heinrich</b>		Gottfried té una dent trencada.		Bach té aquest punt de llibre de pell groga amb un lleó repujat.	S'explica la gènesi i el veritable autor del <i>Contrapunctum</i> .	
<b>Jo recordo</b>						
<b>Finis coronat opus</b>					Quiquín l'escolta en una cinta.	
<b>Balada</b>		A Vlada li falta una dent.				
<b>Pac!</b>						
<b>El rastre</b>			El protagonista contempla el forat deixat pel quadre a la Nasjonalgalleri et d'Oslo.		Roba un CD de l'últim recital de Pere Bros i lloa el <i>Contrapunctum</i> de Fischer que interpreta.	
<b>La negociació</b>			Monsenyor Gauss ha robat l'original del quadre.			
<b>Winterreise</b>	Zoltán en compra un exemplar.	El conserge del cementiri central de Viena té una dent trencada.		El punt de llibre és dins l'exemplar de <i>Voyage d'hiver</i> .	Zoltán troba el manuscrit del <i>Contrapunctum</i> de Fischer.	Els protagonistes canten fragments de <i>Gute Nacht, El músic de carrer</i> i <i>Congelació</i> .

Podem esmentar altres elements que no arriben al punt de poder ser considerats *leitmotiv*, perquè només apareixen en dos contes, però que contribueixen a la unitat del volum:

A “Opus pòstum”, el representant del Pere Bros li està concertant una audició musical amb monsenyor Walzer, del Vaticà. A “La negociació” se’ns parla d’aquest concert, que s’ha hagut de suspendre –s’insinua un final tràgic de l’intèrpret–.

A “L’esperança entre les mans”, el protagonista –Oleguer Gualter de Sau– és constructor d’orgues. A “El somni de Gottfried Heinrich” Bach té a la sala un orgue amb una placa metàl·lica on hi ha escrit: “Olegarius Gualterius sauensis me fecit in Markkleeberg. Anno domini 1720”.

A “Ulls de gemma” –l’acció transcorre durant el segle XVII– s’esmenten dos diamants de gran valor: Buzí i Yehetsqel. A “Dos minuts” –ja en el segle XX– la senyoreta Blanca porta a la joieria dos diamants per fer-ne un penjoll: són el Buzí i l’Ezequiel.

El senyor Adrià de “Pols” està catalogant *Die natur von der Klang*, de Klement Schwartz. És el mateix tractat sobre els sons a la natura que el nen Kaspar llegeix al seu mestre cec Johann Sebastian Bach, a “El somni de Gottfried Heinrich”.

El fusell FR50 amb què el Vlada de “Balada” dispara la seva mare és el mateix amb què Quiquín de Barna comet els seus assassinats a “Finis coronat opus”.

La població israeliana de Dor, on es trasllada a viure el protagonista de “Jo recordo”, és la mateixa que anuncia el rètol turístic que contempla Quiquín de Barna a “El rastre”.

El senyor Adrià de “Pols” observa una fotografia color sèpia on Laforgue i altra gent estan al costat de la tomba de Schubert. Zoltán Wesselényi troba la mateixa fotografia dins *Voyage d’hiver* de Laforgue. Tots dos intenten llegir la inscripció de la tomba: el primer a partir de la fotografia i el segon en el cementiri.

La lletra d’una cançó dels Pixies surt a “Finis coronat opus” i encapçala –en forma de cita– “El rastre”.

Finalment, hem de fer esment d'altres personatges i elements que ja hem trobat en obres anteriors de Jaume Cabré, o que retrobarem en novel·les posteriors:

Madame Grossmann d'"Opus pòstum", com ja hem apuntat, apareix al conte "Sang de violí" de *Llibre de preludis*. També s'al·ludeix al seu marit monsieur Pierre Grossmann, de "La negociació", al mateix relat.

Cabré ja ens parla a *El sentit de la ficció* de Gaston Laforgue, fictici biògraf de Schubert esmentat a *Viatge d'hivern*.

En els últims instants de la seva vida, Johann Sebastian Bach canta, a "El somni de Gottfried Heinrich", *Es ist genug*, un dels seus corals, que tindrà un paper destacat a la novel·la *L'ombra de l'eunuc*.

La protagonista de "Balada" observa els cadàvers que baixen pel riu Rzav, a Sèrbia. El riu Pamano –a la novel·la *Les veus del Pamano*– també porta un cadàver, a més de sonar amb les veus de tots els morts víctimes de la lluita entre els maquis i les forces repressores del moment.

Tots aquests elements, totes aquestes referències circulars, atorguen cohesió i coherència al volum, i reflecteixen el mestratge de Jaume Cabré a l'hora de construir un text suggerent i intel·ligent, un sòlid edifici literari fornit a partir de catorze contes aparentment inconnexos però amb una gran unitat interna.

### **5.2.9. LES VEUS DEL PAMANO**

#### **La simfonia d'un poble**

“Ah, i tens raó: sí que se sent, la cantarella del Pamano”. (*Les veus del Pamano*, p. 594)



“La fressa va ser mínima. Com si algú acaronés la porta. Es va obrir silenciosament i una mà enguantada va agafar el pom per dins perquè no fes soroll. La porta es va tancar amb un bleix inaudible. Algú, fosc, es movia per la fosca del pis. Els ulls del luri, avesats a la nit, el van seguir en silenci. El nouvingut va entrar a l'estudi. Havien deixat la persiana alçada i ell es va cagar en tot. A l'altra banda del vidre, els flocs de neu provocats per l'inesperat front d'aire polar que enfredoria el paisatge com si fos una tomba feien més silenciosos el panorama nocturn. Ni la remor del riu, no se sentia”. (p.9)

Són les primeres paraules de *Les veus del Pamano*. O podríem dir els primers silencis d'aquesta simfonia, perquè talment com els músics d'una orquestra guarden un silenci tens, emocionant i prometedor segons abans d'encetar la màgia de l'obra musical, la bellesa estètica d'aquests primers mots, d'aquests primers silencis, prometen al lector una història feta amb la intriga dramàtica, la sensibilitat poètica i la força expressiva que tant bé sap transmetre Jaume Cabré a través de l'ànima de les paraules.

*Les veus del Pamano*, novel·la publicada l'any 2004, està escrita en una tonalitat greu i a vegades agredolça, perquè recrea les confrontacions civils i la ferida societat catalana de la postguerra. La guerra civil ha provocat la divisió del poble en dos bàndols, creant una frontera ideològica que marcarà els conflictes argumentals i el caràcter dels personatges. *Les veus del Pamano* és alhora una reflexió sobre el perdó, sobre l'oblit, sobre l'odi, sobre la tergiversació de la memòria històrica, sobre el paper de l'atzar en la vida de l'ésser humà, sobre el poder que actua sense escrúpols segons les pròpies conveniències, sobre venjança, sobre covardia, sobre redempció. Passat i present s'entrellacen quan l'any 2002 una mestra d'escola de Sort, Tina Bros, descobreix a l'escola abandonada de Torena el quadern que Oriol Fontelles, antic mestre del poble i reconegut heroi franquista, va escriure l'any 1943 per a la seva filla desconeguda. Aquesta troballa és el desencadenant de l'obra. La història ha fet passar per falangista Oriol Fontelles, protagonista de la novel·la, qui en realitat va col·laborar amb els maquis. En plena postguerra, el franquisme mostra el seu costat més cruel, repressor i corrupte. Són implicades en aquest bàndol des de l'alta burgesia rural en combinació amb el poder militar, fins al poder eclesiàstic i part de la classe popular, tots afins al règim. A l'altra bàndol, el poble malviu amb por i en silenci. Els assassinats polítics, l'odi,

la rancúnia, la lluita del maquis, els delators... Tot s'intensifica en aquests llocs petits en què tothom es coneix , i les cicatrius anímiques encara perviuen a principis del segle XXI. Tina Bros –coprotagonista de l'època actual– intentarà recuperar la memòria perduda i falsejada de l'Oriol, costi el que costi. Els protagonistes de la novel·la, les seves personalitats, les seves històries particulars, siguin vencedors o vençuts, configuraran l'obra coral que és *Les veus del Pamano*.

Pel que fa a l'estructura, la novel·la està dividida en set parts. Totes comencen i acaben de la mateixa manera: a tall de pròleg, abans del primer capítol de cada bloc, l'autor ens situa al Vaticà,<sup>426</sup> en el procés on Elisenda Vilabré intenta i aconsegueix dur a terme la beatificació d'Oriol Fontelles. Com a cloenda de cada part se'ns mostra una làpida. Començant per la d'Oriol Fontelles (1915 – 1944), “*caído por Dios y por España*”, continuant amb les de la família Esplandiú, August Vilabré, Valentí Targa, Joan Esplandiú “Ventureta” i la seva germana Rosa, una nova llosa per a Oriol Fontelles ja beat, i finalment la de la Tina, coprotagonista de la novel·la. El marbrista Serrallac (primer el pare i després el fill) és qui fa les lloses. Per tant , la mort és un subtema que lliga els personatges.

La novel·la comença amb una frase del filòsof i musicòleg francès Vladimir Jankélévitch: "Pare no els perdonis que saben què fan". És una interpretació

---

<sup>426</sup> Principalment a la sala de Santa Clara, una sala on hi ha un piano de cua, i on Pere Bros d'“Opus pòstum” –del recull de contes *Viatge d'hivern*– havia de donar un concert. No és l'únic element que posa en contacte *Les veus del Pamano* amb altres relats de Jaume Cabré. També s'esmenten tres escenaris que ja han aparegut en narracions anteriors: Feixes –on la Tina busca l'historial mèdic de la Rosa, muller de l'Oriol–, ciutat recurrent en la narrativa de l'autor; el Zentralfriedhof de Viena –el Serrallac en veu un reportatge a la televisió–, espai protagonista al conte “Winterreise”, de *Viatge d'hivern*; i el monestir de la Ràpita –on es desenvolupa la novel·la *Fra Junoy o l'agonia dels sons*–, on ha estat reclosa la mare Venància, professora de la nena Elisenda Vilabré. D'altra banda, la situació de la postguerra i el fet que l'Oriol lluiti al costat del maquis i que amagui a les golfes una família jueva fa recordar alguns dels episodis de la segona guerra mundial retratats a “Jo recordo” –de *Viatge d'hivern*–, i a *Jo confesso*. En ambdós relats es descriu la persecució dels nazis contra els jueus. També ens fa pensar en la guerra de Bòsnia del conte “Balada” –de *Viatge d'hivern*–. Comparem també el paral·lelisme de les següents paraules davant una obra d'art. Un retrat pictòric, a *Les veus del Pamano*:

–És una obra d'art –va dir, emocionada.

–No ho sé –va respondre l'Oriol, cautelós–: Però ha sortit de dins meu”. (p. 115)

I una composició musical, a “El somni de Gottfried Heinrich”, de *Viatge d'hivern*:

–No és música, mestre.

–És música: ha sortit d'un cor”. (p. 136)

contrària a la invocació cristiana del perdó, un dels temes principals en el relat, juntament amb el de la preservació de la memòria històrica. De fet, cadascuna de les parts comença amb una cita estretament relacionada amb el contingut que es desenvoluparà tot seguit, i que descrivim a continuació:

En la primera part, el títol – “El vol del verdum”– fa referència al vol de l'ocell que és captat per la càmera de la Tina i que li mostra la tomba d'Oriol Fontelles al cementiri de Torena: la tomba de l'autor dels quaderns que ha trobat la mestra. El primer capítol comença amb un vers del poema *Matinada* de Joan Vinyoli: “Noms ajaguts coberts de flors”. Es refereix als noms inscrits a les tombes del cementiri.

“Noms per terra” és el títol que encapçala la segona part, i que torna a fer referència a les lloses dels cementiris, a la mort. Ve precedida per una cita en llatí de l'evangeli segons Sant Marc 5,41 “Talità qumi”.<sup>427</sup> Fa referència a l'episodi bíblic en què Jesucrist va fer ressuscitar la filla de Jaire. Són les mateixes paraules que pensa l'Oriol davant el cos sense vida del Ventureta, assassinat per les forces feixistes: “Talità qumi, va pensar l'Oriol. Talità qumi, si et plau, talità qumi i dintre seu la ràbia desesperada i perplexa començava a prendre espai a la por”. (p. 167).

La tercera part, “Estrelles com punxes”,<sup>428</sup> comença amb una cita del poema *Temps fonedís*,<sup>429</sup> del llibre *Narcís i l'altre* de Jordi Pàmias, en una descripció del poder anul·lador de la mort, tema omnipresent a *Les veus del Pamano*.

Tant el títol de la quarta part – “Nènia per al botxí” –<sup>430</sup> com la cita que segueix –“Benvolgut policia: sóc Déu”–, signada per John Allen Muhammad,

---

<sup>427</sup> “Nena, a tu et dic: aixeca't”. Les cites bíbliques són també freqüents a “Finis coronat opus”, de *Viatge d'hivern*.

<sup>428</sup> “Hi ha estrelles que són tan lluny de nosaltres, que passen anys i anys fins que no ens n'arriba la seva llum. Tant anys, filleta, que la llum que rebem avui potser va sortir de l'estrella abans que l'home fos a la Terra. Com la llum de les galàxies llunyanes, la meua veu, si tinc sort, arribarà a tu quan ja farà temps que seré mort. Som com estels, filleta. La distància ens fa ser estrelles com punxes dalt del cel fosc” (p. 515). Són les paraules que adreça Oriol Fontelles a la seva filleta desconeguda.

<sup>429</sup> “La mort. Un rostre humà velat.

Una pissarra que s'esborra.

L'escàndol d'un silenci definitiu, segur.

Ulls aclucats. Arrugues

que es desdibuixen. Un polsim de guix,

que vola quan Déu passa l'esborrador... Silenci”.

<sup>430</sup> Nènia és un cant funeral de lamentació i de pregària per un difunt. Sens dubte es refereix al botxí Valentí Targa, la làpida del qual grava el Serrallac al final d'aquesta part.



francitirador de Virgínia,<sup>431</sup> condueixen a Valentí Targa, assassí sense escrúpols que es creu la mà de Déu a l'hora d'aplicar la llei i el càstig.

La cinquena part del llibre porta per títol "Kindertotenlieder" ("cançons per als nens morts"). *Kindertotenlieder* és un cicle de cançons de Gustav Mahler, sobre els poemes escrits l'any 1833 per Friedrich Rückert després de la mort de dos dels seus fills. Quatre anys després de compondre aquest cicle de *lieder*, Mahler també perdria la seva filla Maria, de quatre anys. Precisament la citació que enceta aquest cinquè capítol és de Johann Michael Friedrich Rückert: "Sovint penso que només han sortit", i es refereix sens dubte al buit que li provoca la pèrdua dels seus dos fills, de la mateixa manera que aquesta part del relat acaba amb un bell epitafi inscrit a la llosa dels nens i germans Esplandiú, ambdós morts prematurament. En tornarem a parlar més endavant.

El títol de la sisena part, "La memòria de les pedres", fa referència a les pedres com a testimonis perennes de la veritat històrica. La cita que enceta el capítol és de Bibiana, la fidel criada d'Elisenda Vilabru: "No se sap mai lo final de la desgràcia". Són exactament les mateixes paraules que pronuncia el Serrallac mentre grava la làpida per a la Tina Bros. Possiblement l'autor vol contrastar la incertesa i la fragilitat de la vida humana amb l'eternitat de les pedres, que perduren alienes al pas del temps.

El joc buscat de paraules entre el cant de l'aloia i "el cant de la llosa", títol aquest últim de la setena i última part de la novel·la, remet al plany contingut en les inscripcions de les làpides. La cita –"...la casa en silenci, la casa sense tu, filla meua"– és del poeta valencià Vicent Andrés Estellés. L'escriptor va tenir una filla que va morir als quatre mesos: a partir d'aquest moment la mort sempre s'ancoraria a la seva obra. Remet al sentiment de pèrdua que sent l'Oriol Fontelles, que no ha conegut la seva filla, a qui adreça el seu diari.

A la primera part de la novel·la ja trobem diferenciats els diversos temps històrics i espais físics que anirem trobant al llarg de la narració. El present immediat al Vaticà, on Elisenda Vilabru busca la beatificació d'Oriol Fontelles, i també el temps present interpretat per la Tina, que arriba a Torena i troba el

---

<sup>431</sup> El francitirador John Allen Muhammad, un veterà de la guerra convertit a l'Islam, va assassinar deu persones i en ferí tres a Washington, l'any 2002. Es va comunicar amb un distorsionador de veu, i també va deixar una carta de tarot amb la inscripció "senyor policia, sóc déu" prop de l'escena d'un dels seus crims.

manuscrit del mestre. El passat immediat té com escenari el poble de Torena, en diversos moments posteriors a la mort de l'Oriol. En un d'ells, l'alcalde democràtic canvia la placa de la plaça, esborrant així el nom del mestre. En un altre, se'ns presenta Elisenda Vilabré, mare adoptiva d'un nen de tretze anys, Marcel; es tracta d'una dona que ha anat ampliant la fortuna familiar amb negocis dins el món de l'esport. Una dona poc estimada i molt temuda perquè té poder i està envoltada de la flor i nata dels poders fàctics de l'època, els falangistes d'alta graduació i el clero, aquest últim representat pel seu oncle, el canonge August Vilabré. El passat remot s'emmarca a la postguerra, els anys 1943 i 1944, en vida d'Oriol Fontelles a Torena.

En aquesta primera part, que funciona a mode de plantejament o presentació, tenim una situació: la mort del mestre, un suposat falangista i protagonista de la novel·la. I se'ns presenten els principals personatges: Elisenda Vilabré, una dona poderosa que té un fill; els representants d'uns poders que no podem oblidar –l'església, la falange i els càrrecs polítics, entre els quals destaca l'alcalde, Valentí Targa–; els Serrallac, pare i fill, marbristes; i alguns dels veïns del poble de Torena. I una altra protagonista, la mestra Tina Bros, a qui el marit enganya, i que s'adona que el que diuen sobre el mestre no té res a veure amb el que ell ha escrit, un diari que acaba de trobar a l'edifici de l'antiga escola del poble.

El nus del relat està desenvolupat entre la segona i la sisena parts. S'hi explica la provenença de la fortuna dels de casa Gravat i la suposada denúncia per part d'alguns veïns del poble, amb la consegüent mort dels Vilabré, pare i fill, i la reacció de l'Elisenda, l'única supervivent de la família: jura venjar-se, i troba el seu Goel<sup>432</sup> en la figura de l'alcalde falangista Valentí Targa. Oriol Fontelles se sentirà atret per aquesta dona, de qui fa un retrat. Aquesta relació provocarà la gelosia de Targa, que assetjarà el mestre i el voldrà tenir al costat perquè no s'atreveix a enfrontar-se a l'Elisenda, qui viu separada d'un marit faldiller i gandul fins que aquest mor. Rosa, la dona del mestre, espera un fill i està en

---

<sup>432</sup> Goel, nom que es donava a Israel als homes d'una mateixa família. Als goels els corresponien diversos deures, com rescatar la propietat familiar que estigués en mans alienes, exercir la venjança de sang en cas que un dels membres de la família hagués estat víctima d'un homicidi, i exercir el deure del levirat per donar successió legal a membres de la família que haguessin mort sense descendència. Es denomina Goel en general a qui pot prendre la justícia per la seva mà, a fi de venjar-se de qui atempta contra un ésser estimat.

permanent tensió quan veu el caràcter covard del marit. El tinent Marcó, que no és altre que Joan Esplandiú "el Ventura", és el cap del maquis. Després d'un atemptat, Targa agafa pres el nen del Ventura, un adolescent de catorze anys. Vol aconseguir que el pare es lliuri a les autoritats, però aquest no arriba a temps, i Valentí Targa ordena assassinar-li el fill. La mort del noi és el desencadenant de l'odi de tot el poble al mestre, que no ha fet res –té por, és un covard– per aturar aquest assassinat, i encara més quan es vesteix amb uniforme falangista i pinta un retrat de l'alcalde; la Rosa l'abandona i torna a Barcelona.

Aprofitant-se de les anades a Barcelona de l'alcalde per veure "el Pom de Flors", una dona amb qui Targa manté relacions, el mestre el seguirà i li dispararà a cara descoberta. Però l'alcalde no mor, i és a partir d'aleshores que la por i l'angoixa no deixaran mai Oriol Fontelles. Troba, però, com regenerar-se: el maquis l'ha seguit i el força a col·laborar amb ell. No s'hi nega, no els traeix mai i compleix amb la tasca d'espia que li han encomanat: passa informació, amaga una família de refugiats jueus que han traspasat la frontera i fa el doble joc a la perfecció. Fins que és descobert pel Targa –la Pom de Flors, l'amant que ha presenciat l'intent d'assassinat de l'alcalde a mans de l'Oriol, l'ha reconegut-, però també Elisenda ha vist la ràdio i l'amagatall que servia de refugi a la gent que li portaven els maquis. En un atac d'ira i de decepció, Elisenda ordena a Targa que mati l'Oriol –que duu a terme l'encàrrec amb celeritat i alegria–, però moments després se'n penedeix. L'Oriol mor en braços de l'Elisenda que, amb odi, li diu a l'alcalde Targa que no se sabrà mai com ha mort el mestre: la versió oficial presentarà un Oriol Fontelles víctima del maquis, a l'església, defensant la Sagrada Eucaristia de la profanació dels rojos. Esdevindrà així un màrtir, un heroi del "Movimiento". I ella farà tot el possible per aconseguir que l'Oriol sigui beatificat. Uns anys més tard, Targa morirà en un atemptat perpetrat pel tinent Marcó.

Elisenda Vilabré continuarà amb la seva vida, relacionant-se amb gent poderosa i aconseguint com sigui el que es proposa. El fill, manipulat sempre per la mare, es casa, té un fill i se separa, però té vista per als negocis. Aquest fill, Marcel, descobrirem que és en realitat fill d'Oriol Fontelles i la seva dona Rosa: Elisenda Vilabré se'l va afillar quan els pares van morir .

La Tina esbrinarà tot el que cal per fer canviar l'opinió que té la gent d'Oriol Fontelles, enfrontant-se als Ventura i, sobretot, a l'Elisenda. Paral·lelament trencarà amb el marit i assumirà la decisió del fill de fer-se monjo, al mateix temps que intentarà posar remei a la seva malaltia.

Troblem el desenllaç de la novel·la a la setena part. A Roma l'Elisenda aconsegueix el que vol: la beatificació del mestre Oriol Fontelles, donant així sentit a la mort del seu amant. A canvi, perd el fill adoptiu Marcel, que vol plena llibertat per portar les empreses. Li fa saber la veritat: que el seu pare era l'Oriol, però aquest descobriment el deixa indiferent. La nora i el nét se'n van i ella resta sola. Quan s'inaugura la nova làpida on s'afegeix la condició de beat de l'Oriol, no hi va ningú del poble. A més, ja ha sortit publicat a la revista *Àrnica*<sup>433</sup> un reportatge de la Tina sobre el mestre explicant la veritat. La pintada "fora fatxes" del cementiri dóna a entendre que els temps han canviat. La mort de Tina Bros en un accident quan anava a fer-se les sessions de quimioteràpia és l'altre desenllaç, el de l'altra protagonista de *Les veus del Pamano*. La làpida que li fa el Serrallac clou la novel·la.

Tots aquests elements: personatges, conflictes, múltiples nivells narratius, sentiments... actuen sota la batuta de Jaume Cabré formant una textura o entramat polifònic que l'autor sap desenvolupar i conduir amb autèntic virtuosisme. Dues veus, la del present de la Tina i la del passat de l'Oriol, s'encavalquen en un permanent i particular diàleg dins la partitura. I tot sota el *leitmotiv* –segons les paraules de Vicenç Pagès Jordà<sup>434</sup> de la guerra, que planeja sobre tota la novel·la. A propòsit d'aquest diàleg temporal, és l'autor mateix –compositor, director: Jaume Cabré– qui ens explica:

“... el que vaig trobar va ser adonar-me que estava escrivint de molts temps, de molts moments diferents. I que em situava als anys 40 però que també em situava al segle XXI (...) Se'm barrejaven temps diferents (...) Després vaig pensar m'agradaria que tinguéssim la sensació d'estar sempre en el mateix temps. I aleshores vaig dir-me en un mateix paràgraf pots canviar d'època (...) Però no n'hi havia prou. I llavors quan vaig dir ara m'agrada és quan una mateixa frase comença el 1970 i

---

<sup>433</sup> *Àrnica* és una revista cultural de la Vall d'Àneu, indret on es desenvolupa *Les veus del Pamano*.

<sup>434</sup> PAGÈS, Vicenç (2005). “Una simfonia”, pròleg a *Les veus del Pamano*. Barcelona: Proa, p.21

acaba el 1940 i el lector ho ha d'entendre (...) És a dir, estava trobant una solució de to".<sup>435</sup>

A manera de *concertino*, grup d'instruments solistes, els personatges protagonistes (Oriol Fontelles, Elisenda Vilabré i Tina Bros) interpreten les seves vides amb perfecte virtuosisme. Són la corda de l'orquestra. Oriol Fontelles, primer violí, ha passat a la història com a màrtir caigut per la pàtria, tot i formar part dels maquis. El seu personatge és el que més evoluciona al llarg de la novel·la, de ser un covard a rebel·lar-se davant les circumstàncies que la vida li ha reservat. La seva veu sona dolça, pausada, esporuguida; com a primer violí que sent el pes de la mirada del poble, de l'oïda del públic que jutja la seva interpretació, els seus actes:

"...pensant en el Ventureta, en la mirada silenciosa de la mare Ventura, en el retret mut de mig poble, en l'aplaudiment no buscat d'uns quants..." (p. 203)

També al violí, Elisenda Vilabré, falangista d'una de les famílies més riques i poderoses de la zona, que vol convertir el seu amant i amat Oriol en sant. El seu timbre és poderós, ple; toca amb posat decidit i elegant:

"Sóc la mestressa de casa Gravat, controlo la hisenda de casa Gravat i la faig prosperar. I vull fer-me més rica davant mateix de moltes cares d'aquest poble". (p. 83)

Al segon violí, Tina Bros, mestra d'escola que es converteix en investigadora i autèntica defensora de la veritat de la memòria històrica d'Oriol Fontelles. Pot arribar a fer un dolç però insistent *pizzicato*.

"Perquè un mestre que va ser un heroi del maquis ha passat a la història com el bastió del feixisme a la comarca. M'agradaria restablir la veritat..." (p. 311).

Completen la corda els nens de l'escola, en el registre més agut de la corda; a les violes, de timbre que podem imaginar vellutat, Rosa, la Ventura, Bibiana. I tocant en tonalitat menor, perquè són personatges que pateixen molt al llarg de la novel·la. Violoncels i contrabaixos confegeixen aquella melodia secundària però imprescindible per a l'harmonia final, representada per personatges com l'advocat Gasull, el xofer Jacinto Mas, l'oncle de l'Elisenda,

---

<sup>435</sup> Jaume Cabré. Trobada amb estudiants de la UOC (primera part) –vídeo– Barcelona, octubre 2008 <http://www.youtube.com/watch?v=XN28120Ti0Q&NR=1> [consultat: 3-01-2010]

l'entrenador Quique, Marcel –fill d'Oriol adoptat per Elisenda–, el marbrista Serrallac, Arnau –marit de la Tina–, o Jordi, el seu fill.

Les veus dels falangistes les interpreten els instruments de vent, que amb el seu timbre potent s'imposen sobre la corda intentant apagar contínuament les seves melodies, els seus diàlegs, les seves idees.

En un moment determinat adquireixen protagonisme. Dotze persones, dotze autoritats, dalt d'una tarima al centre del poble, en l'acte d'inauguració del monument a les víctimes locals de les hordes roges:

“...dalt de la tarima que uns quants anys abans es feia servir per a la cobla o l'orquestra del ball de tarda, quan encara existia la música”.  
(p.283)

Escoltem aleshores el vent-metall del discurs del Jefe Provincial del Movimiento,

“... la vena del coll inflada de tant bufar, anava tancant el discurs amb la seva veueta atiplada (...) I la resta de l'orquestra assentia amb un suau brunzit de maraques i somriure d'orella a orella mentre el trompetista solista es palpava els llavis sensibilitzats per la potència del seu solo, bufava la trompeta muda per expulsar-ne saliva i es remullava els llavis disposat a reprendre l'actuació”. (pp. 285,286)

I completen la família de vent els instruments de fusta i les veus de les dotze autoritats que hi ha dalt de la tarima, amb un cor apassionat integrat pels veïns falangistes, i de fons la tímida –i obligatòria– participació musical de la resta de veïns presents a l'acte. La bateria fa el retruc que precedeix als grans finals:

“El discurs no va acabar amb un amén sinó amb les arengues habituals corejades amb ardor pels dotze apòstols (saxo tenor, desitjant llarga vida al dictador, clarinet, repetint l'arenga, i bateria resumint els desitjos de benaurança i progrés per a la Pàtria), corejats amb fervor per la colla del Minguet de Rialb i ratificats per un tímid murmuri del cinquanta-nou per cent”. (p.286)

Finalment, la percussió: el so de les timbales que anuncien l'execució del Ventureta, els trets disparats pel tambor en tantes ocasions i en tantes morts per odi i per venjança, els plats que precedeixen la presència sempre colpidora d'Elisenda Vilabré, el so solemne i reposat de les campanes que marquen el pas del temps trencant el silenci de Torena. Una manera diferent de llegir

literatura: establint-ne un paral·lelisme amb la música, on els personatges són els intèrprets de l'orquestra i, la novel·la, la partitura.<sup>436</sup> A la novel·la no hi ha gaire referències musicals explícites. Però en sentit figurat, Jaume Cabré està dirigint una orquestra de personatges cadascun dels quals, amb el seu timbre i la seva interpretació particulars, forma part d'un gran tot que és l'excel·lent partitura de *Les veus del Pamano*. I al so de la música els personatges viuen, penen, senten, estimen, odien, s'emocionen i ens emocionen dins aquesta gran partitura. Vicenç Pagés ha interpretat la novel·la com si fos una simfonia:

“Esmentem, per exemple, el violoncel que toca la música trista del mestre de poble de postguerra, els violins que coincideixen en l'amor correspost, el contrabaix sinistre del falangisme sense complexos, el flautí de les convencions farisaiques, els fagots del contraban antic, les flautes sibil·lines de les maniobres religioses; els trombons del caciquisme, les trompetes dels orgasmes, la tuba de la mort; i encara, els timbals del maquis; i, a l'últim, el triangle del gat, personatge empàtic i lleugeríssim”.<sup>437</sup>

Tornem a les últimes paraules d'una citació anterior:

“...dalt de la tarima que uns quants anys abans es feia servir per a la cobla o l'orquestra del ball de tarda, quan encara existia la música”.  
(p.283)

Cabré atorga a la foscor de la postguerra l'absència de música. La música existia abans de la guerra, quan encara es coneixia la felicitat. De la mateixa manera que a la novel·la *Fra Junoy o l'agonia dels sons* el protagonista perd la felicitat quan li imposen el silenci musical, el dolor, el patiment, l'odi i la tristesa que han entrat a les cases del poble de Torena fan que no hi sigui possible la presència de la música.

### El so del silenci

No hi ha música sense silenci: la música també és feta d'aquest element. I el que sí trobem a la novel·la, com una constant, és la seva presència. Llegim com l'autor interpreta el desenvolupament de qualsevol relat:

---

<sup>436</sup> Aquesta manera d'interpretar l'obra literària fa pensar en una frase de l'assagista, crític d'art i escriptor anglès Walter Pater (1839-1894): “Totes les arts aspiren constantment a la condició de música” (*The school of Giorgione*, 1877), que remet a la capacitat d'evocació de les arts, més enllà del que evidencien. Una frase, d'altra banda, que segueix la línia d'alguns pensadors com Schopenhauer o Nietzsche, per a qui la música no és només la més excelsa de totes les arts, sinó que és una categoria de l'esperit humà, una de les grans constants de la història de l'home.

<sup>437</sup> PAGÈS, Vicenç. Op. cit., p. 19.

“La història avança polifònicament, per acotacions, per mirades, per silencis, per diàleg...”<sup>438</sup>

O com més endavant torna a referir-se a aquest silenci tan necessari:

“... moltes vegades se’ns aigualeix una història perquè hi hem posat paraules en excés: de vegades, als personatges, la tensió se’ls escapa per la boca. Si hem aconseguit crear un personatge amb vida interior, tinguem en compte que moltes vegades provoca més sensació de tensió un silenci ben posat que no pas un altre peu de diàleg. Això de la importància del silenci funciona com en la música”.<sup>439</sup>

Jaume Cabré sempre ha dit que en el seu cas, per poder escriure hi ha d’haver un estímul, i que l’estímul que va encetar la gènesi de *Les veus del Pamano* va ser la imatge d’una vella escola abandonada d’un poblet del Pallars, Pujalt, a la Vall d’Àssua, que havia estat construïda en temps de la República; més específicament, ha explicat, l’estímul el va provocar la soledat i el silenci d’aquest edifici.

“Em va colpir la soledat, el silenci que envoltava aquest edifici en un poblet petit, d’una vall perduda del Pallars. I vaig pensar: vull fer una novel·la sobre gent que hagi viscut en aquestes parets”.<sup>440</sup>

Silenci com a estímul, silencis que mostren sentiments, silencis que creen tensió. Ja hem explicat a *Fra Junoy o l’agonia dels sons* que el silenci és font d’expressió, que pot generar tensió fins al punt de ser aclaparador; o que ens pot portar a la reflexió, convertint-se en una pausa carregada d’intenció. A *Les veus del Pamano* el silenci té tots aquests significats. Amb una escena plena de silenci comença la novel·la: la del lladre que entra de nit a casa de Tina Bros, una nit en què ni la remor del riu no se sent. I amb el silenci de la mort acaba. I amb molts més silencis recrea l’atmosfera del poble literari de Torena, així com els pensaments i sentiments dels seus habitants, al llarg de tot el relat.

“A Torena, si de cas, només se sentia el mugit d’una vaca, el plor sobtat d’una criatura, el crepitjar de fusta cansada del carro que torna del tros quan es fa fosc i la respiració asmàtica de l’Elvira Lluís”. (p. 201)

---

<sup>438</sup> CABRÉ, Jaume. *Quadern de bitàcola*, dins *El sentit de la ficció. Itinerari privat*, p. IV

<sup>439</sup> *Ibid.*, p. XXII

<sup>440</sup> La Paraula Viva: Jaume Cabré. Octubre del 2007. <http://www.vilaweb.tv/?video=5348> [consultat: 12-12-2009]



Aquest silenci que trobà Jaume Cabré en l'escola de Pujalt és el mateix que trobaran i estimaran l'Oriol Fontelles i la Rosa quan s'instal·lin a Torena:

“–Quin silenci més bonic, oi? –va tossir la Rosa, amb el mocador al nas.  
–Sí –va sospirar ell–. Quin silenci tan bonic.

(...)

A la nit, a casa del mestre (...) feien l'amor damunt la màrfega de pellofa, amb molta cura per causa de l'embaràs però sobretot sense fer fressa, per no trencar el silenci tan bonic d'aquell idíl·lic racó de món”. (p. 103)

Les descripcions que fa l'autor del paisatge de la Torena que contempla Tina Bros també estan amarades de silenci poètic:

“... la neu va començar a caure, prudent, silenciosa...”. (p. 25)

“... i havia decidit no engegar la calefacció del cotxe perquè amb aquell silenci màgic, de caps de bombons folrada de vellut, fins i tot el riu baixava sense renou...” (pp. 25-26)

“Ara tornaven a caure, dolçament, infinites volves blanques de silenci fred...” (p.71)

“... la neu prosseguia el seu plor silenciós sobre els carrers adormits”. (p. 92)

Oriol Fontelles i Tina Bros, els dos coprotagonistes, no són els únics que aprecien el silenci de Torena. Marcel, referint-se a les pistes del poble explica:

“La muntanya, els arbres colgats per la neu, el silenci, l'esquí que llisca, el vent que em talla el nas... I la gent lluny, puntets que no parlen ni criden ni emprenyen... És una manera d'entendre la vida”. (p.106)

I a casa d'Elisenda Vilabré també és present:

“Pintura cara, mobles nobles, aire impol·lut, silenci elegant”. (p. 193)

Hem vist com Jaume Cabré utilitza el silenci com un element preuat i característic de Torena; també com a recurs poètic. Fins i tot l'ha utilitzat a *Fra Junoy o l'agonia dels sons* com a forma de vida: les monges de clausura escullen viure en el silenci. De la mateixa manera que els grans moments orquestrals acostumen a anar precedits d'un silenci expectant, anunciant el gran moment que vindrà, el silenci es poc mastegar en els moments més solemnes i dramàtics de la trama. Per exemple, quan el poble sencer està pendent del destí del Ventureta:

“Tot el dia va ser un gran silenci...” (p. 162)

El mateix silenci ple de dolor i d'odi que es respira al poble quan Elisenda Vilabré torna sense saber encara que Valentí Targa ha assassinat el Venturera:

“No hi havia res d'estrany però el silenci sonava diferent, amenaçador, com si tot el poble en pes estigués sentint la remor callada de les aigües fredes del Pamano i per això va decidir passar per l'Ajuntament a aclarir què volia dir aquella mena de quietud”. (p. 167)

De la mateixa manera que el poble de Torena pateix la desgràcia en silenci, la Tina i el Jordi també sofreixen en silenci en l'últim sopar que comparteixen amb el seu fill Arnau abans que aquest ingressi com a monjo a Montserrat:

“Van anar a dormir molt tard, com si no volguessin que aquell moment tan silenciós de tots tres junts s'acabés mai”. (p. 143)

I el dia que es retira la placa “Calle falangista Fontelles” i és substituïda per “Carrer del Mig”, a més de la reposició dels noms de sempre el poble de Torena recupera la pau i el silenci dels bons temps, tancant un trist cicle de guerra i de dolor:

“... recuperat el silenci habitual d'aquell tros de carrer, a Torena, ningú no va pensar més en l'Oriol i de totes les cases va sortir un silenciós sospir d'alleujament perquè tothom pensava per fi desapareix un dels símbols de tanta discòrdia”. (p. 20)

Quan Tina Bros és a l'antiga escola de Torena i els paletes la deixen sola, es produeix un instant màgic, un silenci profund que Cabré aprofita per fer retrobar en un precís instant, i amb to humorístic, dues èpoques allunyades seixanta anys en el temps:

“Va tancar de cop i la xerrameca d'ell i dels seus dos companys es va anar esvaint a través de la finestra bruta fins que tot va quedar tan en silenci que per poc no es van sentir els estossecs de l'Elvira Lluís, aquella nena que seia a primera fila i que feia cinquanta-sis anys que havia mort física”. (p. 23)

Per tot això podem afirmar que el silenci és una constant en la literatura de Jaume Cabré; sobretot en la novel·la *Les veus del Pamano*, però que també és present i constant en altres obres seves. A *El sentit de la ficció* explica:

“Llegint Platonov vaig entendre que es pot parlar de dues coses a la vegada; que es poden emetre silencis; que es pot mostrar el sentiment nu...”<sup>441</sup>

I clou una entrevista amb aquestes paraules:

“Segurament, per descriure les meves novel·les parlaria de... de la fressa del vent al mig del bosc, i parlaria de silenci”.<sup>442</sup>

Poesia i silenci: heus aquí dos pilars fonamentals en la prosa de Cabré.

### Música interna

Pel maig de 2004 Marta Nadal va fer, per a la revista *Serra d'Or*, una entrevista a Jaume Cabré a propòsit de la publicació de *Les veus del Pamano*, on parla de l'absència explícita de música en aquesta novel·la:

– “Una curiositat: a *Les veus de Pamano* pràcticament no hi apareix la música.  
–Pràcticament gens, però sí que hi apareix a les frases (...) a *Les veus del Pamano* intento que la música siguin les paraules, escric amb música. Aquesta és una pretensió de melòman”.<sup>443</sup>

D'altra banda, a *El sentit de la ficció* l'autor expressa:

“...pretenc que la meua prosa tingui música interna; les frases tenen la llargària que han de tenir i els paràgrafs també. La col·locació de cada paraula està pensada tant per la seva necessitat d'aparició, com per l'efecte que produeix en el conjunt. I tot plegat té, per tant, una intenció profunda, perquè així expliquem més d'una cosa a la vegada: ho diem tot, com a la vida. Aprofitem el valor connotatiu de les paraules i del so de les paraules o de la seva música dins la frase”.<sup>444</sup>

I Cabré aconsegueix el seu objectiu, perquè el lector, tot i que no n'és conscient, d'aquesta construcció musical, sent la música, sent el ritme. N'és un exemple el ritme ternari que tan clarament posseeix la següent frase:

“...crepitar de la fusta cansada del carro que torna del tros...”(p. 201)

<sup>441</sup> CABRÉ, Jaume. *El sentit de la ficció. Itinerari privat*, p. 11.

<sup>442</sup> La Paraula Viva: Jaume Cabré. Octubre del 2007. <http://www.vilaweb.tv/?video=5348> [consultat: 12-12-2009]

<sup>443</sup> NADAL, Marta. “Jaume Cabré: la meua biografia és en l'estil”, art. cit., pp. 38-43.

<sup>444</sup> CABRÉ, Jaume. *El sentit de la ficció. Itinerari privat*, p. 100.

En una trobada celebrada l'octubre del 2008 amb els estudiants de la UOC, l'escriptor explicava que llegeix la seva prosa en veu alta, perquè el que li interessa és que soni musicalment.<sup>445</sup> Que el lector no té per què saber-ho, però sí sentir-ho. Que senti el desig de tornar a rellegir unes pàgines per plaer, perquè inconscientment li han agradat molt per la seva poesia, pel seu ritme, o per la seva música interna.

La música amb què Cabré impregna les seves paraules esdevé una arma expressiva i artística poderosa. A *La matèria de l'esperit* ell mateix explica:

“Amb el suggeriment, amb l'harmonia de l'estructura, amb les formes belles, amb el ritme precís (...) accedim a noves veritats”.<sup>446</sup>

A *Les veus del Pamano* trobem imatges tan exquisidament poètiques, sonores i musicals com:

“... la remor dolça dels borrallons dipositant-se sobre les coses”. (p. 25)

“... trepitjaven el fred que feia crec-crec sota les sabates”. (p. 185)

“... sentint el flapflapflap del drap flama i or oferint resistència mentre els esquís difonien aquell murmuri preciós fet d'intimitat i de silenci, lliscant pista avall...” (p. 32)

“Les campanes, reposades, es van deixar sentir per anunciar les onze del matí amb un deix de solemnitat i amb un to de queixa”. (p. 583)

I, entre els procediments retòrics, personificacions tan sonores o tan silencioses com:

---

<sup>445</sup> No és l'únic a fer-ho: com explica el biògraf de Gustave Flaubert, Henri Troyat, l'escriptor recitava en veu alta –pràcticament cridava– el que anava escrivint.

“Se recita en alta voz esa frase después de haberla escrito. La hace pasar por el *griterío* para apreciar su música y estar seguro de que no oculta alguna consonancia desafortunada. Al menor tropiezo se pone de nuevo a la tarea, tacha, corrige, pule hasta el momento en que las palabras se encadenan con naturalidad y armonía”. (Troyat, Henri, *Flaubert*, Ed. Aguilar, Madrid, 1988, p. 134)

D'altra banda, a Alemanya, país on les novel·les de Cabré tenen un gran èxit, en les presentacions de llibres s'escolta l'autor, si és estranger, llegir un fragment del seu llibre en la llengua original, per experimentar la musicalitat de l'idioma. Després, un actor llegeix un passatge més llarg del llibre en alemany, durant mitja hora, per exemple, i no qualsevol actor, doncs a Berlín a Cabré el va llegir Dietmar Wunder, la veu alemanya de Daniel Craig, l'últim James Bond, i a Hamburg, Tim Robi, prestigiós actor shakespearí. I és que "una part del públic decideix, segons el que escolta, si es compra el llibre o no". (Ayén, Xavi, "Jaume Cabré hechiza a los alemanes", *La Vanguardia*, 16 de març de 2012, dins <http://www.lavanguardia.com/magazine/20120316/54270098687/jaume-cabre-yo-confieso-les-veus-del-pamano-alemania.html>)

<sup>446</sup> Cabré, Jaume. *La matèria de l'esperit*, p. 126.

“I al seu costat, un piano de cua, inesperat en aquella sala, amb aquell aire elucubratiu dels instruments musicals quan estan muts”. (p. 20)

“Deixà que les paraules desapareguessin empaitades pel seu breu eco camí d’algun racó fosc de la immensa nau de la Seu. Llavors, quan no quedava cap vestigi dels mots, va continuar...” (p. 196)

“... un rellotge d’or amb uns angelets esculpits a banda i banda de l’esfera, que feia sonar de manera discretíssima les hores, amb una campana aguda i tímida, com si fos conscient que el veritable so del rellotge de paret era qui manava”. (p. 105)

O el joc buscat de paraules entre el cant de l’alosa i el cant de la llosa, títol aquest últim de la setena i última part de la novel·la, i que Cabré utilitza per expressar com se sent la Tina quan el seu fill Arnau li comunica que es fa monjo:

“... i va sentir el cant d’una llosa sepulcral com les del Serrallac, que es tancava fent un bum que ressonava en una desconeguda nau fosca”. (p. 142)

I observem la contundència de tres sons en una sola frase, que disparen directament al cor del lector, recreant una escena de gran dramatisme i força expressiva:

“Quan la campana de Sant Pere anunciava els dos quarts, encara ressonava el crit de l’Elisenda i el tret al cap de l’Oriol”. (p. 564)

### **La remor del riu**

El riu Pamano té un protagonisme especial. L’autor buscava un títol per a la novel·la que d’entrada ningú no sabés què volia dir. I de fet, pocs habitants de la vall d’Àssua coneixen el riu per aquest nom, perquè canvia de nom segons la zona o població per on passa.

“Quan vaig posar el títol de *Les veus del Pamano* a una novel·la meua, sabia que el nom de Pamano no diria res a ningú llevat dels habitants de la vall d’Àssua i, per contacte, la gent de Rialp i Sort. Potser a Tremp, ni en sabrien donar raó (...). Hi ha una explicació raonable d’aquesta ignorància. El riu de Pamano és un riu tímid, amagat, que neix de diversos rierols de la banda de llevant (...) el riu resultant, a mil set-cents metres d’altitud ja es diu riu de Pamano. És un nom rar, que sona més a brasiler o centreamericà. La seva etimologia és incerta tot i que està molt

clar que és un nom preromà, cosa que explica la seva raresa a les nostres oïdes forçadament romàniques. Passa per sota de Llessuí, Saurí i Bernuí i aquí ja li diuen riu de Bernuí i poc després, en passar per Altron, a mil metres d'altitud, es diu d'Altron. (...) Una aventura de denominacions només en quinze quilòmetres mal comptats”.<sup>447</sup>

A la novel·la el Pamano és un riu silenciós, com es presenta ja des del primer paràgraf:

“Ni la remor del riu, no se sentia”. (p. 9)

O, més endavant,

“... fins i tot el riu baixava sense renou”. (p. 26)

“... el silenci sonava diferent, amenaçador, com si tot el poble en pes estigués sentint la remor callada de les aigües fredes del Pamano...” (p. 167)

Segons una llegenda, aquest riu que travessa la vall canta amb unes veus que només poden sentir els que són a punt de morir. Potser per això, poques hores abans de patir l'accident provocat que acabarà amb la seva vida, Tina Bros manté el següent diàleg amb el Serrallac:

–Tinc ganes de tornar a Torena i sentir la cantarella del Pamano.  
–Des del poble no se sent. Queda molt avall.  
–Doncs jo l'he sentida”. (p. 585)

També Oriol Fontelles –sabem que mor assassinat– escolta la remor del riu:

–Ara estic sentint el riu de Pamano –va fer l'Oriol.  
–Lo Pamano no es pot sentir, des de Torena.  
–Doncs jo el sento. –Silenci–: Tu no?  
El Ventura va reprimir un somriure lent, que venia de dins. L'Oriol el va percebre i el mirà, estranyat. El Ventura va fer una pipada:  
–És que... la gent gran de Torena, els padrins, quan jo era menut, deien que...  
–Què?  
–No, que deien que només el senten els que s'han de morir.  
–Tots ens hem de morir –va respondre l'Oriol, incòmode.” (p. 280)

---

<sup>447</sup> CABRÉ, Jaume. “El nom del riu” (<http://www.jaumecabre.cat/articulisme.html>). [consultat: 12-11-2009]

I per aquest motiu és inquietant el fet que Serrallac, poc abans de morir la Tina, assabentat del gran secret que ha volgut desentranyar la seva amiga, i que li costarà la vida, senti per primer cop la remor del riu:

“Llavors va escoltar el silenci i, per primer cop a la vida, va sentir l'aigua llunyana”. (p. 593)

Fet que farà saber a la Tina deixant-li un missatge al contestador:

“Ah, i tens raó: sí que se sent, la cantarella del Pamano”. (p. 594)

És que la mort li és també propera? Serrallac està en perill perquè coneix la veritat d'Oriol Fontelles i del seu fill Marcel, veritat que la Tina ha compartit amb ell? L'autor no en dóna més pistes, però les últimes paraules de la novel·la les pronuncia Serrallac, i torna a fer referència a les veus del riu Pamano:

“Cada vegada que de nit, entre el silenci del meu insomni, senti les veus llunyanes del Pamano, pensaré en tu”. (p. 600)

També la Bibiana –criada d'Elisenda Vilabré–, moments abans de morir, estesa a terra però encara conscient, pensa:

“Ja sento la fressa de l'aigua del Pamano. Sembla un miracle”. (p. 415)

### Referències musicals explícites

Hi ha alguns moments i referències musicals explícits en la novel·la, que ens situen a la nostra terra. El primer ens porta al monestir de Montserrat, on la Tina ha anat a visitar el seu fill Arnau. Després de veure'l, la Tina entra a l'església per fer temps abans d'agafar el tren. Se sent desgraciada i cansada, i troba en la penombra i el silenci de l'església el lloc adequat per plorar la seva tristesa. I és aleshores quan sent la música, dues vegades. Primer, quan els escolans de Montserrat canten el *Violai*:

“... l'altar es va començar a omplir d'escolans sense mans que sense encomanar-se a Déu van començar a cantar el *Violai*. La Tina, encara que se sentia cansada, els va escoltar amb atenció: cantaven amb contundència, amb una perfecció una mica monòtona, sense màcules, sense vacil·lacions, no com ella”. (p. 477)

S'adorm sense adonar-se'n i es queda tancada a l'interior de l'església. Són quarts de deu de la nit i els monjos comencen a entrar al cor. Però la música que escoltarà la farà emocionar.

“La Tina Bros, per primer cop a la seva vida, va assistir a un rés de les Completes. Van cantar una cosa breu, austera, no sabia què i va pensar que una d'aquelles veus era de l'Arnau. Ho va trobar molt bonic i de cap manera hauria volgut trencar aquella màgia donant-se a conèixer. Quan van haver enllestit, en menys de mig minut el cor va quedar buit i fosc i ella va mantenir a la memòria aquell moment tan agradable”. (p. 479)

La segona referència musical ens arriba a través dels pensaments de la Bibiana quan veu la seva senyora, Elisenda Vilabré, desfeta en llàgrimes per la traïció de l'Oriol. Aleshores recorda títols de cançons populars pallareses:

“Pobra nena. Què li puc fer, jo, què li puc dir. Si pogués bressolar-la i cantar-li la cançó de la fateta de Baiasca o la de la vaca grossa d'Arestui, però ara la nena ja no es deixa bressolar pels meus braços. Quanta pena que fa la pena”. (p. 559)

La cinquena part del llibre porta el títol de *Kindertotenlieder* –“cançons per als nens morts–“. Com ja hem explicat anteriorment, *Kindertotenlieder* és un cicle de cançons per a veu i orquestra de Gustav Mahler, amb text de poemes de Friedrich Rückert. L'original *Kindertotenlieder* era un cicle de quatre-cents vint-i-cinc poemes escrits per Rückert l'any 1833 després de la mort de dos dels seus fills amb només setze dies de diferència. Mahler va triar cinc d'aquests poemes i els va musicar, convertint-los en *lieder*<sup>448</sup> entre els anys 1901 i 1904. Quatre anys després de compondre aquest cicle de *lieder*, Mahler va perdre la seva filla Maria, de quatre anys, a causa de l'escarlatina.

Precisament la citació que enceta aquest cinquè capítol és de Johann Michael Friedrich Rückert:

“Sovint penso que només han sortit”,

i es refereix, com hem dit anteriorment, al sentiment i al buit que li provoca la pèrdua dels seus dos fills. I el capítol de Cabré acaba amb un bell epitafi inscrit a la llosa dels germans Esplandiú, que els fa justícia:

---

<sup>448</sup> Cançons per a veu i piano.



Joan Esplandiu Carmaniu  
“Ventureta”  
(1929-1943)  
Vilment assassinat pel feixisme

i

Rosa Esplandiu Carmaniu  
(1939-1959)  
Tenia el cor net i gran  
com el Montsent

Una llosa pels dos germans Esplandiu morts, evocant la mort dels també germans fills de Rückert amb aquest títol tan suggestiu: *Kindertotenlieder*.

Tornant a la musicalitat de les frases que cerca Cabré en la seva literatura, l'autor explica que una manera d'aconseguir-la és amb la barreja de l'estil directe i indirecte:

“Quan em convé, per respectar l'ondulació (subjectiva) de la frase, opto per fer servir la barreja d'estil directe i indirecte de tal manera que la veu del narrador de vegades s'ajunta i quasi es confon amb la veu dels personatges”.<sup>449</sup>

En el següent exemple el canvi sobtat de la narració en estil indirecte a l'estil directe, amb el corresponent canvi de focalització (dels feixistes a dos personatges que s'ho miren en la distància), adquireix un to humorístic:

“Tres trets a l'aire perquè no fos dit i avís a la guàrdia civil perquè patrullés muntanya endins perquè un desconegut encaputxat amb una mena de passamuntanyes que li ocultava el rostre acaba de profanar la beneïda tomba del camarada Vale T ga S, l'alcalde de To na recentment traspasat. Però si l'acaben d'enterrar. Doncs mira”. (p. 432)

Aquesta alternança d'estils i la relativització del temps, que aconsegueix –com explica ell mateix– començant una frase estant a l'any 2003 i acabant-la al 1940,<sup>450</sup> procuren el to i el *tempo* que l'autor cercava per a la seva novel·la. I amb aquest domini de l'estil, de les atmosferes, dels personatges, Jaume Cabré s'enfronta amb èxit a la direcció de la gran peça orquestral que és *Les veus del Pamano*. Amb un clar predomini de la tonalitat menor, les veus de la

<sup>449</sup> CABRÉ, Jaume. *El sentit de la ficció. Itinerari privat*, p. 101.

<sup>450</sup> DOMÍNGUEZ, Lourdes. Op. cit., pp.1-3.

partitura dialoguen sota la seva batuta confluint en un voraginós i apassionat text polifònic. Silencis perfectament col·locats preparant i acompanyant les escenes més dramàtiques, que no fan sinó desplegar la trama amb gran sentit artístic, amb *leitmotifs* que l'oient va trobant i identificant al llarg dels set moviments o capítols: l'odi que provoca una guerra, el perdó, l'oblit, la tergiversació de la memòria, el poder...

De tot, en resulta una perfecta harmonia.



## 5.2.10. JO CONFESSO

### La veu del violí

“L’storioni a les meves mans era com si fos viu. Em va semblar notar-hi un batec suau i íntim. I el pare, amb els ulls brillants, em deia pensa que aquest violí ha viscut històries que no sabem, ha sonat en sales i en cases que mai no coneixerem, i ha viscut totes les alegries i els dolors dels violinistes que l’han fet servir. Les converses que deu haver sentit, la música que deu haver viscut...” (*Jo confesso*, p. 109)



*Jo confesso* és la reflexió d'un home, Adrià Ardèvol, sobre el que ha estat la seva existència en forma d'unes memòries que adreça a l'amor de la seva vida, Sara Voltes.<sup>451</sup> Però és també una mirada al passat i al present de l'existència humana, als seus errors i a les seves victòries, a la capacitat il·limitada que mostra de fer el mal i també a la sensibilitat i a la bellesa de les seves creacions artístiques. Adrià, intel·lectual superdotat, parla deu idiomes, toca el violí, ha publicat tractats filosòfics –reflexions sobre la història del món i de les idees– de gran repercussió internacional, i és un apassionat col·leccionista de manuscrits de reconeguts autors. Carrega però amb un fort sentiment de culpa que el condueix a la introspecció i a la solitud, trets refermats per uns progenitors exigents i freds de qui mai no rebrà cap mostra d'estimació ni d'afecte. Els secrets d'un passat familiar fosc i la por de la seva descoberta marcaran també el caràcter del protagonista, i esdevindran part temàtica de la novel·la. Al costat d'Adrià, l'altre gran protagonista és un objecte: el violí storioni, un instrument de valor incalculable. Un violí amb vida pròpia que portarà la desgràcia a casa dels Ardèvol –començant per l'assassinat del pare i continuant amb la separació d'Adrià i Sara–, però que ja abans de ser de la seva propietat ha estat objecte de desig i la causa d'almenys altres dos assassinats: el del violinista Leclair a mans del seu nebot Vial i el de la jueva Netje de Boeck per part d'un oficial nazi.

Com l'autor ha explicat amb motiu de la presentació de *Jo confesso*,<sup>452</sup> la gènesi de la novel·la és el conte inèdit “Sant Pere del Burgal”. En el cinquè capítol Fèlix Ardèvol ensenya al seu fill Adrià el manuscrit de l'acta fundacional d'aquest monestir; la qual cosa dóna peu a narrar els fets que hi esdevingueren a partir de la mort del prior, fet que precipita el tancament del monestir. L'únic monjo supervivent, Miquel de Susqueda –que ha canviat el seu nom pel de Julià de Sau perquè fugí de la venjança d'un inquisidor– ha de marxar de Sant Pere del Burgal quan uns germans de la veïna Abadia de Santa Maria de Gerri

---

<sup>451</sup> Es tracta d'un recurs força utilitzat en la literatura catalana. Entre d'altres autors que utilitzen el format de memòries en la seva obra literària podem esmentar *Memòries literàries* de Narcís Oller, escrites en forma de cartes a Víctor Català; *Bearn*, de Llorenç Villalonga, on la introducció és una carta que el narrador escriu a un antic company de seminari (la resta de la novel·la és el manuscrit que adjunta a la carta); o *El quadern gris*, de Josep Pla, en forma de dietari i amb un fort caràcter autobiogràfic.

<sup>452</sup> Conferència de premsa amb motiu de la presentació de *Jo confesso* a la llibreria “La Capona” de Tarragona (5 d'octubre de 2011).

–abadia, d'altra banda, retratada en un quadre de Modest Urgell que Adrià Ardèvol té a casa– vagin a certificar la clausura del recinte. Però amb els monjos arriba també un cavaller que assassina Julià de Sau per encàrrec de l'inquisidor Nicolau Eimeric. I el monjo és enterrat allí mateix, enmig del bosc, en ser-li negada la sepultura en terra sagrada. De les llavors que duia a la butxaca naixeran uns arbres que, tres-cents anys més tard, Jachiam de Pardàc tallarà per vendre'n la fusta a un luthier. El capítol vuit descriu el moment en què Lorenzo Storioni acaba de fabricar un violí amb les fustes de Jachiam de Pardàc. Precisament a través del fil conductor d'aquest violí, Cabré ens transporta a èpoques i indrets tan diversos com els esmentats monestirs en els segles XIV i XV, Pardàc (Cremona) i París durant els segles XVII i XVIII, la segona guerra mundial amb el terrible episodi nazi, i la Barcelona dels anys 40 fins a l'actualitat.

Jaume Cabré ha creat un univers tan extraordinàriament ric i complex en aquesta novel·la, i hi ha abocat una reflexió filosòfica i humanística de tal magnitud, que no podem sinó plantejar la seva anàlisi des de diferents angles per intentar copsar-ne la totalitat i l'essència. Parlarem dels personatges, de sentiments, de grans temes que han preocupat la humanitat. I parlarem sobretot d'un violí que esdevindrà testimoni del pas de l'home per la història i de la seva corrupció.

La novel·la mostra alguns punts de contacte amb *Doctor Faust* de Thomas Mann, un escriptor força admirat per Jaume Cabré. Començant pel nom dels protagonistes –Adrian Leverkühn a *Doctor Faust* i Adrià Ardèvol a *Jo confesso*– i continuant amb la presència d'un amic personal que contribuirà a la narració dels relats –Serenus a *Doctor Faust* i Bernat Plensa a *Jo confesso*–. Assistirem a la infantesa de tots dos protagonistes: les primeres relacions amb la música –l'Adrian esdevindrà compositor; l'Adrià no arribarà a la professionalització però sí a un alt nivell interpretatiu–, l'hogar patern... Els estudis superiors –teològics i filosòfics, respectivament– conduiran Adrian i Adrià al seu reconeixement públic com a grans erudits, la qual cosa però no serà suficient per atorgar-los la plena satisfacció personal. La relació d'ambdós amb l'art –particularment amb la música– serà solitària i dolorosa. Presenciarem en ambdues novel·les l'escenari de l'Alemanya nazi, símbol del Mal, un dels grans temes tractats tant

per Mann com per Cabré als seus respectius relats. El Mal, la malaltia i l' Art evolucionaran junts i formaran part de la trajectòria vital dels dos protagonistes. La música, l'amistat i l'amor desgraciat són alguns dels temes principals que compartiran ambdues narracions, on tenen cabuda centenars de personatges i d'idees procedents de diversos camps culturals: teologia, filosofia, estètica i música. El resultat és un clima afectiu, cultural i humanístic que converteix aquestes dues novel·les en veritables obres d'art.

El Mal és un dels grans temes de *Jo confesso*. De fet, el tema és inevitable en una novel·la que té Europa com a tema central i que recorre més de sis-cents anys de la història del vell continent. Com l'autor mateix ha declarat,

“Tota la història d'Europa és una història de crueltats, violències, constitucions de països després de guerres, lluites de fronteres i de religions. Europa ha estat una olla de grills, tot i que si hom mira cap a altres llocs veu que els fets han estat similars i que la crueltat no és patrimoni dels segles XX i XXI”.<sup>453</sup>

Adrià Ardèvol, protagonista del relat, escriu sobre el Mal en el revers del manuscrit de les seves memòries, tot i que la considera una reflexió fallida per no haver estat capaç d'arribar a resultats concloents. El Mal és motiu de les elucubracions d'alguns dels protagonistes, però sobretot és ben present en la trama i les subtrames de la novel·la, a través dels actes més que censurables de gran part dels personatges. Ja de bon començament, el Mal es mostra com a objecte d'estudi d'un grup de seminaristes, entre els quals trobem Fèlix Ardèvol. Més endavant, Adrià es pregunta per què Déu –si existeix– permet el Mal i per què es limita a castigar el malvat. La resposta de l'amic Bernat –en la línia de pensament de Leibniz, que considera el mal com a part de l'ordre universal– apunta la llibertat humana –atorgada per Déu– com la responsable de les conductes amorals o immorals. Una llibertat que fa que puguin existir homes com Hitler, però que converteix Déu, als ulls d'Adrià, en una entitat inexistent, perquè és intolerable i inexplicable que, si Déu existeix, permeti el Mal i les seves conseqüències. Continuant amb els diversos posicionaments i

---

<sup>453</sup> Jaume Cabré: “Europa és el tema central de la meua novel·la *Jo confesso*”, dins [www.abc.es/agencias/noticia.asp?noticia=912007](http://www.abc.es/agencias/noticia.asp?noticia=912007) (edició digital d'ABC, 1 de setembre de 2011). [consultat: 10-10-2011]



opinions referents al Mal, Drago Granik, company de Fèlix Ardèvol en l'etapa de seminarista, ha decidit canviar la sotana pel fusell, perquè es troba més útil mirant de salvar la seva gent del Mal que intentant explicar als feligresos per què Déu es creua de braços davant la maldat:

“Ja sé on és el Mal. Fins i tot, el Mal absolut. Es diu Himmler. Es diu Hitler. Es diu Pavelíc. Es diu Luburi'c i el seu invent macabre de Jasenovac. Es diu Schutzstaffel i Abwehr. La guerra posa en relleu la part més bestial de la naturalesa humana. Però el Mal existeix abans de la guerra i no depèn de cap entelèquia sinó de les persones (...). Aviat entrarem en combat. Llavors escapçaré el Mal tret a tret i no em fa nosa pensar-ho. Mentre el que tingui a les coordenades del punt de mira sigui un nazi, un ústaixa o, simplement, i que Déu em perdoni, un soldat enemic (...) El Mal són persones concretes”. (pp. 553,554)

Com Drago Granik, també Fèlix Ardèvol veu el Mal dins els individus:

“En Voigt és el mal. Jo, també sóc el mal, però Voigt és el Mal absolut”. (p.558)

Opinió que Adrià comparteix, però que matisa, perquè es veu incapaç d'afirmar on és el mal. Sap que no és a l'interior d'una sola persona; potser a l'interior de moltes? És fruit d'una voluntat humana perversa? Els homes són l'eina del Mal? Per això explica:

“El culpable sempre té nom i cognom. Es diu Franco, Hitler, Torquemada, Amalric, Idi Amin, Pol Pot, Adrià Ardèvol o com vulgui. Però té nom i cognom”. (p. 828)

Si bé la reflexió sobre el Mal es presenta com un dels escrits encara inèdits d'Adrià Ardèvol, la Maldat de l'ésser humà és omnipresent a *Jo confesso*, a través dels actes d'alguns dels seus protagonistes, siguin personatges reals o ficticis. Començant per Fèlix Ardèvol, que deixa embarassada una noia i se'n desentén, i que acusa uns quants professors universitaris –davant el règim franquista– de catalanistes i comunistes per esbandir-los dels voltants del doctor Bosch, un paleògraf –i futur sogre del Fèlix– amb qui interessa establir certs negocis. S'aprofita de la desesperació dels jueus que fugen del règim nazi, per comprar-los objectes de valor a baix preu. Fa el mateix amb un oficial nazi, el doctor Voigt, fugitiu de la justícia en acabar el conflicte bèl·lic, a qui compra l'istorioni –violí d'importància cabdal en la novel·la– a un preu irrisori, i a qui tot seguit, un cop tancat el negoci, denuncia. També fa xantatge a militars i polítics franquistes, i fins i tot una de

les seves víctimes –un jueu, parent de Sara Voltes– se suïcida en descobrir que ha estat estafat. D'altra banda, l'horror nazi apareix descrit de manera extensa en el relat. L'esmentat doctor Aribert Voigt assassina una jueva per prendre-li l'istorioni. Amb el doctor Konrad Budden realitza experiments mèdics aberrants amb infants al camp de concentració de Birkenau –els seccionen el tendó rotulià i els apliquen una pomada per veure si se'ls regenera sense ajut de cap sutura–. Rudolf Höss<sup>454</sup> viola una jueva, la criada Elisaveta Meireva, i després la fa matar. Hem de retrocedir gairebé sis-cents anys per ser testimonis d'una altra violació, la d'una camperola, per l'inquisidor Nicolau Eimeric.<sup>455</sup> Una tercera violació és la que descriu Adrià Ardèvol en escriure la història de la bella Amani, a qui Alí Bahr acusa de blasfema –porta penjada una medalla cristiana que retrobarem sovint a *Jo confesso*– i d'haver-lo atacat per robar-li els dàtils, i que mor lapidada després d'un judici injust i parcial. Al llarg de la novel·la presenciem també els assassinats del monjo Julià de Sau –Miquel de Susqueda– en mans del cavaller Ramon de Nolla, per ordre de l'abans esmentat inquisidor Nicolau Eimeric; el de Jachiam de Pardàc per part dels Brocia, família enemistada amb els Mureda de Pardàc –prèviament Jachim de Pardàc havia matat un Brocia per haver-li cremat les terres– ; l'assassinat del violinista Jean-Marie Leclair per Guillaume-François Vial, el seu nebot, a qui vol denunciar per estafador; la mort de Lothar Grübbe, a qui els nazis eliminen quan porta flors a la tomba del seu fill Franz, considerat un traïdor al règim; el crim d'Alexandre Roig, que intenta simular un accident de trànsit per desfer-se de la seva dona, que queda tetraplègica, i a qui acaba ofegant amb un coixí; o la mort de Fèlix Ardèvol, decapitat pel nazi Voigt en l'intent de recuperar l'istorioni i de venjar-se de qui el va denunciar i enviar a la presó. A aquests exemples de Maldat amb majúscules cal afegir altres actes menypreables, fruits de la perversitat i de la crueltat humanes. Ens referim a l'estafa duta a terme pel senyor Berenguer i el nebot d'Adrià, Tito Carbonell, per robar l'istorioni. O al robatori de la medalla d'Adrià, que una dona de fer feines

---

<sup>454</sup> Personatge real, va ser primer comandant d'Auschwitz l'any 1946.

<sup>455</sup> Nicolau Eimeric (Girona, 1316-1399) teòleg catòlic i Inquisidor General de la Inquisició de la Corona d'Aragó durant la segona meitat del segle XIV. Com reflecteix la novel·la, empenyé un atac contra les obres de Ramon Llull i els lul·listes. A més d'aparèixer a la novel·la de Cabré, també ho fa a *L'església del mar*, d'Ildefonso Falcones. Aquesta figura històrica ha inspirat el protagonista d'una sèrie de novel·les de l'escriptor italià Valerio Evangelisti.

de la residència li pren aprofitant-se de l'estat avançat de la malaltia –Alzheimer– del protagonista. I, acabant el relat, un altre acte força censurable: la traïció de l'amic Bernat, que s'atribueix l'autoria de les memòries que el seu amic Adrià li ha confiat perquè les publiqui quan la malaltia l'incapaciti. Hipocresia, cobdícia, enveja, fanatisme, crueltat, odi, ràbia, rancúnia, desig de venjança, mesquinesa... formen part de l'ampli repertori de les diverses tipologies del Mal que Cabré reflecteix a la seva novel·la. Un repertori que Adrià no pot entendre. Considera que per aquest camí, la humanitat no té futur. Però troba en l'Art una via cap a l'esperança:

“Un cop s'ha tastat la bellesa artística, la vida canvia. Un cop has sentit cantar el cor Monteverdi, la vida et canvia. Un cop has vist Vermeer de prop, la vida et canvia; un cop has llegit Proust, ja no ets el mateix”. (p. 629)

Adrià Ardèvol escriu les seves reflexions sobre el tema a *La voluntat estètica*,<sup>456</sup> on es pregunta per què és impossible desconnectar l'art i la bellesa de la presència del mal al llarg de la història de la humanitat.

“De vegades penso en el poder de l'art i de l'estudi de l'art i m'espanto. De vegades no entenc per què la humanitat es relaciona a mastegots havent-hi tantes coses per fer. De vegades penso que abans que poetes som malvats i, per tant, no tenim remei. El problema és que ningú no té les mans netes. Poquíssima gent, per ser més precisos. Poquíssima”. (p. 750)

I es meravella d'aquesta doble i contradictòria capacitat de l'home, d'estar a la cúspide del Mal, però també d'assolir el cim de la bellesa:

“L'home destrueix l'home, i també compon *El paradís perdut*”.<sup>457</sup> (p. 631)

Per tant, s'afirma en la necessitat de l'obra d'art, del poder de catarsi que n'emana, tant per a l'autor com per a la persona que la rep, de la força

---

<sup>456</sup> El títol de l'obra d'Adrià Ardèvol ens porta al discutit concepte d'Alois Riegl, la *Kunstwollen* o *voluntat artística*, entesa com a força o energia vital que serveix de motor que impulsa el procés historicoartístic. Es tracta d'un canvi d'escala que passa del desenvolupament individual al suprapersonal, concebant així una mena de personalitat artística col·lectiva que infon el desenvolupament d'una època.

Alois Riegl (Linz, Àustria, 1858 - Viena, 1905) va ser un historiador de l'art austrohongarès, un dels principals impulsors del formalisme, i un dels fundadors de la crítica d'art com a disciplina autònoma.

<sup>457</sup> Es refereix a *El Paradís perdut* (en l'original anglès *Paradise Lost*), el poema èpic en vers lliure escrit el segle XVII per John Milton pel fet que és una epopeia sobre la caiguda de l'Home d'acord amb la tradició judeo-cristiana, relatant la temptació de Satanàs a Adam i Eva i la posterior expulsió del Jardí de l'Edèn.

creadora i recreadora amb què pot reproduir l'experiència viscuda. Una mica com el que defensa la doctrina marxista sobre l'art, que el concep com a reflex de la societat i, per tant, com a mitjà de coneixement d'aquesta, alhora que defensa la funció social de l'art, que ha de contribuir a canviar el món i l'ésser humà mateix. Una víctima de l'holocaust pot explicar la seva experiència, però la ficció i l'art, poden fer-nos entrar en els barracons dels camps d'extermini. Per això l'Adrià afirma, dins la seva publicació *La voluntat estètica*, que l'experiència viscuda només es pot transmetre a través de l'art, de l'artifici literari. I sentència:

“La poesia cal més que mai després d'Auschwitz (...) penso que és una de les raons de la persistència de la voluntat estètica en la humanitat”. (p. 659)

Potser a través de l'art el malvat podrà intentar conviure amb la tortura del penediment i del sentiment de culpa, encara que mai pugui restituir tot el dolor que ha generat en les seves víctimes. Potser també a través de l'art la víctima o el supervivent podran superar el dolor d'haver de continuar vivint malgrat que els seus hagin estat assassinats.

Però a més d'aquests grans temes sobre el Mal i sobre l'Art, *Jo confesso* en contempla d'altres que mereixen una reflexió, com el de l'eutanàsia. Sara Voltes, tetraplègica després de patir un ictus, demana a l'Adrià que l'ajudi a morir. Adrià li diu que sí, però només per guanyar temps, perquè no es veu capaç de fer-ho. Observem la reticència de la infermera, Dora, davant una solució tan dràstica, perquè el cas de la Sara no és el d'una malalta irreversible abocada a una mort propera: podria passar-se anys en aquesta situació. El doctor Dalmau, amic de l'Adrià, tot i ser conscient que l'eutanàsia és un delictesegons la legislació vigent, li explica el procediment que ha de seguir per a la mort assistida de la Sara, al mateix temps que li aconsella no involucrar la doctora Real, que és qui està fent el seguiment de la pacient. Però el tema de l'eutanàsia queda en una pinzellada no resolta perquè la mort sorprèn la Sara en repetir-se-li l'hemorràgia cerebral.

Cal parlar també d'un altre tema primordial en el relat: el de la culpa, un sentiment que acompanyarà el protagonista durant tota la seva vida, i que trobem ja en les primeres línies del relat, quan afirma:

“Fins ahir a la nit, caminant pels carrers molls de Vallcarca, no vaig comprendre que néixer en aquella família havia estat un error imperdonable (...) I que els meus encerts i els meus errors són responsabilitat meva i només meva”. (p. 13)

Adrià es culparà –entre d’altres coses– de no haver estimat gaire la mare:

“M’acuso de no haver plorat prou quan la mare es va morir”. (p. 437)

Però també, i sobretot, de la mort del pare, a qui assassinen per recuperar l’storioni –un violí que l’Adrià ha pres de la caixa forta i ha substituït pel seu violí d’estudi–. El pare acut a la cita amb el seu assassí sense saber que el violí que porta a la funda no té cap valor. Per això l’Adrià nen no diu res del canvi de violí a la policia:

“... no ho podia dir perquè m’hauria convertit en sospitós d’assassinat. I jo no n’era sospitós. Només n’era culpable”. (p. 177)

I per això Adrià, de nen, pensa que el seu pare “va morir per culpa meva” (p. 50). Fins i tot quan és un home a les portes de la vellesa continua tenint el mateix pensament:

“Jo només sé que el vaig empènyer a la mort i avui, cinquanta anys després, ho continuo pensant”. (p. 178)

Una altra gran culpa que assumeix el protagonista és no haver estat al costat de la seva estimada quan aquesta va patir un ictus. En aquell moment estava amb una altra dona.

“... que si no arribo a ser al llit de la Laura, hauria estat a casa fent retocs a Lull, Vico i Berlin i hauria sentit rrsrrsrrsrrsrrs, hauria obert, hauries deixat la bossa de viatge a terra i quan t’hagués agafat la pputa hemorràgia cerebral, l’ictus infernal, jo t’hauria recollit de terra, t’hauria posat al llit i hauria trucat a en Dalmau, a la Creu Roja, a Urgències, a Medicus Mundi, i t’hauries salvat, que va ser culpa meva, que en el moment de l’atac jo no era amb tu...” (p. 880)

De fet, el títol de la novel·la il·lustra perfectament el desig i la intenció de carregar amb la culpa de totes i tantes errades comeses, a través de la “confessió” que representa el manuscrit de les memòries de l’Adrià. “Jo confesso” –o el mot “confiteor” que tants cops apareix al llarg del relat– expressen aquest sentiment de culpa...

“...sé una cosa que em manté viu: que m’estimaves amb bogeria. Mea culpa, Sara. Confiteor.” (p. 947)

“Per ma culpa, per ma culpa, per ma màxima culpa, que m’ensenyaven al col·legi, jo que no estic ni batejat, em sembla (...) Sóc culpable de tot; si convé, també sóc culpable de tots els terratrèmols, incendis i inundacions de la història (...) Em sento culpable de moltes coses i he provat de continuar vivint. Confiteor”. (p. 988)

Però l’Adrià no és l’únic personatge que arrossega aquest sentiment. El jueu Matthias Alpaerts fuig d’un gran complex de culpabilitat per no haver aconseguit lliurar la seva família de l’extermini nazi, i decideix ingressar en un monestir, on es convertirà en el germà Robert, monjo trapenc. Una altra víctima d’aquest horror, Haïm Epstein –oncle de la Sara– se suïcida perquè no pot suportar haver sobreviscut:

“... va arribar a l’altre cantó, viu, i culpable de no haver fet d’escut a cap de les tres dones que jeien a mig camí (...) Mea culpa.” (p. 599)

També hi ha culpa i penediment en el bàndol dels assassins. El doctor nazi Konrad Budden, que també ingressa a l’ordre de la Trapa, i que més tard marxa a un hospital africà per ajudar els necessitats, explica a l’home que ha vingut a matar-lo:

“El pecat és tan afrós que el veritable infern és el que he triat jo: assumir la culpa i continuar vivint (...) I no busco el perdó de ningú. Ni de Déu. Només he demanat l’oportunitat de reparar aquell infern.

Es va cobrir la cara amb les mans i va dir doleo, mea culpa. Cada dia visc el mateix sentiment amb la mateixa intensitat”. (pp. 683,684)

La novel·la reflexiona també sobre la subtil frontera que separa la figura de l’heroi de la del traïdor. Un tema que ja havíem trobat a *Les veus del Pamano*, on Oriol Fontelles ha passat a la història com a feixista, quan en realitat lluità al costat dels maquis. I que ara tornem a veure a través de Franz Grübbe, un soldat alemany que decideix ingressar a les SS, malgrat l’oposició i el disgust dels seus pares. Franz Grübbe troba la mort defensant les idees del Führer en el camp de batalla, però el seu assassí –Drago Gradnik– es queda amb la seva placa d’identificació. Quan dies després aquest combatent prepara un atemptat contra Himmler, esclaten els explosius abans d’hora i el seu cos queda desfet. La placa d’identificació fa pensar –erròniament– que Drago Gradnik és Franz Grübbe, que des d’aleshores és considerat un soldat nazi traïdor infiltrat a les files del règim. Traïdor per als nazis, però heroi per als pares, que es consolen de la mort del fill pensant que s’ha adonat del seu error

i ha canviat de bàndol a l'últim moment. Tots dos exemples, el d'Oriol Fontelles i el de Franz Grübbe, ens remetent al tema de la manipulació de la memòria històrica –que a vegades es realitza de manera expressa, i que d'altres és fruit de l'encadenament de circumstàncies diverses–, i de la necessitat de donar a conèixer la veritat.

Un altre tipus de traïció és la que comet Bernat Plensa en apropiar-se de l'autoria de les memòries de l'Adrià: és la traïció de l'amistat i de tots els valors que aquesta representa. És una punyalada al seu “mentor espiritual i intel·lectual” (p. 423), si definim l'Adrià amb les paraules del propi Bernat. Per a Adrià, Bernat ha estat una de les persones més importants:

“... fa molts anys que som amics. Fa molts anys que m'enveja perquè no m'acaba de conèixer; fa molt de temps que l'admiro per la manera com toca el violí. I de tant en tant tenim baralles monumentals com si fóssim amants desesperats. Me l'estimo i no puc deixar de dir-li que escriu malament, sense gràcia. (...) Segurament, com tots els mortals, no sap veure la felicitat que té a la vora perquè s'enlluerna amb la que no té a l'abast. És massa humana, en Bernat”. (pp. 614-615)

Però el que comet Bernat va més enllà de la simple traïció. El “robatori” del manuscrit del seu amic té conseqüències irreparables. Representa la condemna a l'oblit de tota una vida, de tot un seguit de persones que l'Adrià ha volgut mantenir vives a través de l'escriptura, en particular i sobretot la seva estimada Sara, a qui dedica la seva obra i les següents paraules:

“Aquesta narració és per a tu, perquè estiguis viva en algun lloc, ni que sigui en el meu relat”. (p. 987)

Perquè Bernat, per por que el seu acte menyspreable sigui descobert, disfressa el relat canviant el nom de gairebé tots els personatges. Destruïx així l'última voluntat del seu gran amic que, al final del seu text, havia explicat a la Sara:

“Tots acabarem morint... Però tu, gràcies a la generositat del meu amic, que ha tingut la paciència de ser-ho durant tants anys, tu continuaràs vivint en aquestes ratlles cada vegada que algú llegeixi aquests fulls”. (pp. 991- 992)

Sara Voltes és la persona que més ha estimat l'Adrià. I *Jo confesso* conté aquesta història d'amor. La narració ens mostra una relació truncada en diverses ocasions, però que els protagonistes aconsegueixen mantenir viva,

malgrat els infortunis, durant gairebé tota la seva existència, fins que la malaltia i la mort hi posen el punt final. Adrià Ardèvol no ha conegut ni l'amor patern ni l'amor matern. Del pare només rep l'exigència en els estudis, però gens d'afecte; la mare és freda i distant, i vol que el fill sigui un gran violinista. S'enamora amb bogeria de Sara Voltes, una noia jueva que marxarà a París sense donar-li cap explicació. Ell es desespera, i decideix marxar a estudiar a la universitat de Tübingen, on coneixerà Kornelia. La seva relació amb ella no serà fruit d'un enamorament real, perquè l'Adrià encara estima la Sara. Però Kornelia també l'abandona sense donar-li cap explicació. Quan torna a Barcelona i comença a treballar com a professor a la Universitat, estableix un cert vincle personal –en certa manera amorós– amb Laura, una companya. Però la utilitza com a alternativa al seu amor veritable, que continua sent la Sara, a qui no pot localitzar. Ambdues relacions –amb la Kornelia i amb la Laura– són només episodis esporàdics amb els quals l'Adrià intenta apaivagar el record de Sara Voltes, l'única dona que ha estimat de debò i que descriu amb les següents paraules:

“La persona que ha il·luminat la meua vida i per la qual ploro més amargament. Una nena de disset anys amb els cabells foscos recollits en dues tresses, que parlava en català amb deix francès com si fos del Rosselló i que no ha abandonat mai. Sara Voltes-Epstein, que ha entrat intermitentment en la meua vida i que sempre he enyorat”. (p. 260)

La història de l'Adrià i la Sara ens fa pensar en la de Zoltán Wesselényi i la Margherita del conte “Winterreise”, de *Viatge d'hivern*. Els quatre són artistes: Adrià, gran humanista, té un nivell elogiable de violí; Sara destaca en el món de les Belles Arts; Zoltán és un gran pianista i musicòleg; Margherita, cantant. Les dues parelles viuen una etapa feliç a l'inici de la seva relació, un enamorament amb la passió i la intensitat característiques de la joventut. Però elles, Sara i Margherita, abandonen els seus estimats. La Sara s'instal·la a París, perquè els pares li han fet creure que l'Adrià la menysprea –una falsa carta plena d'odi, rubricada suposadament per Adrià, la fa fugir del seu costat–. Margherita marxa a Venècia perquè està promesa amb un altre home, davant la sorpresa de Zoltán. El dolor i l'angoixa de la separació fan que tant Zoltán com Adrià es dediquin en cos i ànima a l'estudi i la investigació. Adrià esdevé un gran humanista i Zoltán un prestigiós musicòleg. Ambdós gaudeixen amb



les seves troballes documentals, però són incapaços d'oblidar la seva estimada. Fins que esdevé el retrobament. D'altra banda, Zoltán i Margherita s'havien fet la promesa de retrobar-se passats vint-i-cinc anys justos davant la tomba de Schubert, al Zentralfriedhof de Viena, i la compleixen. En el moment del retrobament, Margherita duu un ram de clavells blancs a la falda, mentre que en la història paral·lela de la Sara i l'Adrià, la Sara porta una rosa groga a la mà. La vida ha tractat malament les dues dones: la Sara ha perdut una filla de dos mesos; la Margherita va tenir un accident i es desplaça amb cadira de rodes. Però mentre Margherita torna a desaparèixer, ara definitivament, de la vida de Zoltán, la Sara decideix reemprendre la relació que altres van aconseguir trencar amb mentides i entrebancs. I la felicitat viscuda durant la joventut torna de nou, en l'amor retrobat a la maduresa, com explica Adrià:

“T'estimo. Et vaig descobrir, et vaig perdre i et vaig retrobar. I sobretot hem tingut el privilegi de començar a envellir junts”. (p. 753)

En tot cas, Adrià, Sara, Zoltán i Margherita han estat companys desconeguts en el dur viatge d'hivern que és la vida. Però la història d'amor d'Adrià i Sara acabarà amb la prematura mort d'ella. De la mateixa manera que Miquel Gensana, protagonista de *L'ombra de l'eunuc*, perdre l'amor de la seva vida, Teresa Planella, en un accident de trànsit. Totes dues relacions estaven vivint un moment agredolç, perquè s'havien separat, però la reconciliació era imminent.

Aquestes no són les úniques referències a altres contes i novel·les de Jaume Cabré dins *Jo confesso*. De nou apareix l'ànima de “Winterreise”, la vida entesa com un llarg i dur camí d'hivern, quan Jachiam de Pardàc ha de fugir de la seva terra perquè ha comès un assassinat.

“... i a la nit va desaparèixer endinsant-se en la neu eterna per canviar de vida, canviar d'història i de records”. (p. 22)

O en el clar paral·lelisme que s'estableix entre dos moments concrets de les dues narracions. A “Winterreise” Pere Bros, gran pianista, telefona el seu amic Zoltán per dir-li que no pot tocar més. Busca consol i el seu consell:

“Fa sis mesos que no dormo d'angúnia. Vull descansar. I tu em vas dir (...) Si et pren la felicitat, abandona la música, em vas dir”. (*Viatge d'hivern*, p. 260)

Però Zoltán no li fa gaire cas, perquè està pendent de Margherita, a qui acaba de retrobar després de vint-i-cinc anys, i que ha anat un moment al lavabo.

“Es va concentrar en la seva porta i oblidà el plany distant del seu amic perquè els batecs de la seva il·lusió retrobada n’esmorteïen la remor. Amb el cor tan rebotat era incapaç de fer de germà gran”. (*Viatge d’hivern*, p. 261)

Una escena molt semblant es produeix a *Jo confesso*. Bernat Plensa visita l’Adrià a Tübingen. El seu amic acaba de ser abandonat, en certa manera, per Kornelia, una companya d’universitat. Bernat explica a l’Adrià que vol deixar el violí perquè està perdent la il·lusió, perquè no té futur com a solista. Que només la música de cambra el fa sentir feliç. Adrià està pendent de la Kornelia, que entra per darrera seu, al Cafè on es troben els dos amics, del braçet d’un altre acompanyant. El mateix problema –dos intèrprets desil·lusionats– i la mateixa reacció distreta dels amics.

“A mi la música de cambra d’en Bernat, aquell vespre, m’importava quatre collons. La prioritat era el buit, la picor a l’esquena. I em vaig tombar fent veure que buscava la cambrera rossa. La Kornelia reia mentre consulta la llista de salsitxes de la carta plastificada”. (p. 405)

També trobem la metàfora de la vida com a llarg viatge d’hivern en la descripció del rostre de la Sara, en el seu autoretrat:

“I tots aquells senyals minúsculs que no sé reproduir però que fan que un rostre, com si fos un violí, es converteix en el paisatge on es reflecteix el llarg viatge d’hivern amb tots els detalls, amb tot l’impudor, Déu meu. Com si fos el cruel tacògraf que grava la vida viscuda pel camioner, el teu rostre dibuixa els nostres plors, els teus plors sense mi, que no sé del tot quins són; els plors per la desgràcia de la teva família i dels teus. I algunes alegries que començaven a la vivor dels ulls...” (pp. 752,753)

I en l’escena en què Netje de Boeck, propietària del violí storioni, és assassinada pel nazi Aribert Voigt, apareix una frase que ens remet al conte “Pac!” de *Viatge d’hivern*:

“...es va treure la pistola, va apuntar al clatell gastat i gris de la dona, va disparar i, enmig dels plors generals, quasi no es va sentir un pac! prou feble”. (*Jo confesso*, p. 326)

A “Pac!”, la víctima és la dona d’un assassí a sou, a l’habitació de l’hospital on acaba de donar a llum:

“La bala li entrà per la boca oberta; només s’havia sentit un *pac!* somort, quasi dolç”. (*Viatge d’hivern*, p. 186)

De *L’ombra de l’eunuc*, *Jo confesso* n’agafa el protagonista –en Miquel Gensana– per fer-lo partícip de l’ambient universitari de finals dels seixanta que es descriu a bona part de la novel·la, un ambient que, d’altra banda, apareix també a la narració juvenil *L’home de Sau* i a l’obra de teatre *Pluja seca*. Així, a *Jo confesso*, Adrià explica la seva etapa universitària:

“Durant un quant temps vaig fer amistat amb un tal Gensana que estava molt interessat per la literatura i que es va quedar amb la boca oberta quan, en preguntar-me a què em volia dedicar, li vaig contestar que a la història de les idees i de la cultura”. (p. 279)

Trobem més punts de contacte amb *L’ombra de l’eunuc*. En ambdues novel·les es comet un assassinat que marcarà profundament els protagonistes; tots dos són comesos al mateix lloc i són ocultats per les autoritats. Adrià perd el pare:

“...em van dir que havia tingut un accident, que l’havia atropellat un camió a la carretera de l’Arrabassada...” (p. 166)

Mentre que Gensana sap que el suposat accident del seu amic Bolós ha estat en realitat un assassinat.

“... les notícies de la ràdio al programa del Bassas van confirmar que el diputat al Parlament de Catalunya Josep M. Bolós havia mort, víctima d’un tràgic i inesperat accident de circulació esdevingut aquella matinada a la carretera de l’Arrabassada”. (*L’ombra de l’eunuc*, p. 392)

Ambdues novel·les comparteixen també algunes referències literàries i musicals, com el lied de Schubert *Rosa de bardissa*, amb lletra de Goethe.<sup>458</sup> Quan l’oncle Maurici es despenja per la finestra en un atac de bogeria:

“Es veu que se li havia ficat al cap de baixar al jardí pel roser i no comptava amb les punxes (l’oncle Maurici no recordava Schubert) i cada esgarrapada amb la rosa, rosa, roja flor es convertia en un alarit de dolor...” (*L’ombra de l’eunuc*, p. 290)

I quan Lothar Grübbe aparta una branca d’esbarzer de la tomba del seu fill Franz, que algú ha posat allí com un insult:

“L’esbarzer li va fer una esgarrapada i no va poder pensar en la rosa de bardissa de Schubert perquè el seu pensament feia temps que havia estat abduït pel mal fat”. (*Jo confesso*, p. 408)

---

<sup>458</sup> “... diu la flor: jo et punxaré/ perquè te’n recordis bé” (veure nota 340).

També fan pensar en *Les veus del Pamano* alguns dels escenaris de la novel·la *Jo confesso*, específicament els situats –en el relat que transcorre durant els segles XIV i XV– a Santa Maria de Gerri de la Sal i a Sant Pere del Burgal, indrets –com la Torena de *Les veus del Pamano*– pertanyents al Pallars Sobirà. I de la mateixa manera que el Pamano arrossega els cossos i les ànimes de les víctimes de la guerra civil, a *Jo confesso* el Vístula s’encarrega de desfer-se de qualsevol rastre dels jueus exterminats als forns crematoris:

“La cendra la carreguem en camions i l’aboquem al Vístula. Cada dia el riu arrossega tones de cendra cap a la mar que és la mort...” (p. 390)

És característica de la narrativa de Cabré la presència d’elements, objectes, obres d’art a manera de *leitmotiv*, que circulen per les pàgines literàries superant qualsevol barrera temporal o espacial. Els trobem en els diferents contes d’un recull –en són exemples un punt de llibre, o el quadre *El filòsof* de Rembrandt a *Viatge d’hivern*– o a les diferents èpoques i escenaris d’una novel·la, com succeeix a *Jo confesso*. Precisament en aquesta narració hi ha tres objectes importants: un violí, una medalla i un tovalló de quadres. Tres objectes que han viscut la seva pròpia vida i que, per capricis del destí, han confluït a les mans del protagonista, Adrià Ardèvol. La medalla ens remetrà a la història de Jachiam de Pardac, que és qui triarà l’arbre d’on s’extraurà la fusta que s’utilitzarà per fabricar el violí storioni. El tovalló de quadres ens conduirà a l’horror nazi i al moment en què el violí és arrabassat a la seva propietària, la jueva Netje de Boeck. Tots dos objectes, medalla i tovalló, presenten un estret lligam amb el tercer gran *leitmotiv* de *Jo confesso*: el violí storioni, que pel gran relleu que adquireix a la novel·la podem considerar, més que no pas un motiu, un autèntic protagonista. Perquè la història del violí va acompanyada d’episodis de violència, d’assassinats, de cobdícia, de venjança, de traïció. I, no cal dir-ho, també d’art, de bellesa i de perfecció. El declivi psíquic i físic d’Adrià Ardèvol l’abocarà a la pèrdua d’aquests tres elements. La descripció dels itineraris vitals d’aquests objectes no apareix al relat de forma cronològica. Correspon al lector reorganitzar-ne les dades –Jaume Cabré sempre ha comptat amb la complicitat i l’enginy dels lectors– per abastar les històries en tota la seva complexitat i riquesa.

La medalla és un penjoll tosc amb el gravat rudimentari d'una marededéu romànica, santa Maria dai Ciüf de Pardàc, patrona dels llenyataires. Es tracta d'una Verge hieràtica, frontal, amb un petit nadó i un avet frondós al fons. Aquest és el seu itinerari:

En el segle XVII, la petita Bettina dóna al seu germà Jachiam, que fuig per assassinat, la medalla que li ha confiat la mare abans de morir (p. 21). Jachiam de Pardàc li vol vendre la medalla a un orfebre perquè necessita diners. L'orfebre li aconsella que la conservi, i li ensenya l'ofici (p. 308). Per demostrar que és fill de Mureda de Pardàc i que, per tant, és un home honest, Jachiam ensenya la medalla a Antonio Stradivari, luthier a qui vendrà la fusta amb què construirà alguns dels seus extraordinaris violins i que, molts anys més tard, servirà per a la fabricació de l'storioni (p. 149). Els Brocia maten Jachiam i li prenen la medalla. Un d'ells vol vendre-la a un joier jueu. La seva intenció és fer-se mariner i anar a l'Àfrica (fuig de les conseqüències que puguin derivar-se de l'assassinat del Jachiam de Pardàc) (p. 719). En aquest punt cal inserir la història fictícia que escriu Adrià Ardèvol dins la seva reflexió sobre el Mal, i que incorpora la medalla de Pardàc dins l'argument. El relat se situa a un país musulmà, on el comerciant Alí Bahr viola la bella Amani i li arrenca la medalla cristiana que ha heretat de la seva mare. Perquè no el denunciï l'acusa de blasfema, i ven la medalla a un mercader. L'Amani mor lapidada (p. 711). Ara a Roma, a principis del segle XX, Carolina Amato regala la medalla (il gioiello dell'Africa) al seminarista Fèlix Ardèvol com a mostra del seu amor (p. 39). Unes dècades més tard, a Barcelona, la dona de Fèlix Ardèvol troba la medalla a la caixa forta del seu marit i la tira a la paperera. L'Adrià, un nen encara, la recupera. I la portarà sempre posada (pp. 222-223). Daniela Amato –filla de Fèlix Ardèvol i de Carolina Amato– reconeix la medalla que porta l'Adrià i li explica que a casa sempre li havien dit que aquella medalla l'havia portat de l'Àfrica un oncle mariner (p. 311). Segle XXI. Una netejadora de la residència on està ingressat l'Adrià a causa de l'Alzheimer que pateix, li pren la medalla aprofitant-se de la seva malaltia (p. 785).

El segon element que trobem sovint al relat, a manera de leitmotiv, és un tovalló de quadrets foscos i clars que pertany a una família jueva, obligada a abandonar a corre-cuita casa seva per ser conduïda a un camp d'extermini.

Però el tovalló serà dividit en dos trossos, cadascun dels quals seguirà el seu propi camí:

Durant el nazisme i la segona guerra mundial, Matthias Alpaerts i la seva família són obligats a abandonar la seva llar. Matthias, amb les presses, encara porta un tovalló a la mà –estaven dinant–. El parteix en dos trossos i els dóna a les seves filles: un per a Amelietje i l'altre per a Truitje. Quan perd les filles de vista –els nazis les hi prenen de mala manera– veu a terra un dels dos trossets de tovalló. És el de Truitje, la més petita. L'agafa, i a partir d'aquest moment el portarà sempre amb ell, però el deixarà a casa l'Adrià quan el visita per recuperar el violí storioni que havia pertangut a la seva família –en realitat qui deixa el tovalló és l'impostor Bob Mortelmans, company de residència de Matthias Alpaerts, que es fa passar per ell– (capítol 50). Anys després, al calaix de la tauleta de nit de la residència, oblidats per la malaltia que pateix, l'Adrià hi té el xèrif Carson, l'Àguila Negra i el tovalló de quadrets foscos i clars (p. 778). Mentre, la nena Amelietje conserva el seu tros: davant l'oficial nazi –el doctor Budden– té a les mans un tovalló de quadrets blaus (p. 640). Acabada la guerra, a la presó, el doctor Konrad Budden té un drap brut de quadrets blancs i blaus (p. 649), el de la nena Amelietje. Deixat en llibertat després de complir la condemna que li han imposat pels seus crims i experiments mèdics amb nens jueus, Budden s'ha convertit en el monjo trapenc Arnold Müss primer, i en el doctor Eugen Müss després, i ara treballa en un hospital africà. Matthias Alpaerts el veu per la televisió –Alpaerts també ha sigut monjo després de la guerra, i el coneix en aquesta etapa comuna– i el va a visitar. Quan el doctor Müss obre un armariet per treure'n dos plats, Alpaerts creu veure-hi el tovalló de quadres de la seva filla (p. 530). Poc després d'aquest descobriment, un assassí a sou mata Budden i li pren el tovalló (pp. 681 i 685). D'altra banda, hi ha un moment de la novel·la en què fent referència a aquest objecte, la Sara es torca els llavis amb un tovalló de quadrets blaus i blancs (p. 655).

El tercer element, el violí storioni, és l'indiscutible protagonista de la novel·la<sup>459</sup>, com a element argumental i gairebé com a personatge amb vida

---

<sup>459</sup> Altres novel·les que, com el conte *Sang de violí* de *Viatge d'hivern* i la novel·la *Jo confesso*, estan protagonitzades per un violí o un violinista són: *El final de Norma* (1855), de Pedro Antonio de Alarcón, que descriu els atzars d'un violinista a l'Espanya del segle XIX; *El violí d'Auschwitz* (1994), de Maria

pròpia. Jaume Cabré ha fugit dels tòpics en escollir un storioni en lloc dels tan literaturitzats stradivari o guarneri<sup>460</sup>. Lorenzo Storioni (1744-1816) va ser un dels últims grans fabricants de violins de Cremona, influenciat per luthiers com Guadagnini o Tommaso, però que utilitzà materials inusuals com la fusta d'auró silvestre. En una època en què Itàlia estava patint moltes guerres, la recerca de materials per als constructors d'instruments era una tasca molt difícil, fet que reflecteix molt bé la novel·la. Però tot i no gaudir de la millor fusta, Storioni aconseguí uns instruments d'acústica sòlida i excel·lent. Veiem-ne la seva història:

Sant Pere del Burgal. Segles XIV i XV. Per conèixer la gènesi de l'istorioni de *Jo confesso* cal retrocedir fins a la Girona d'aquests segles, on l'inquisidor Nicolau Eimeric viola una dona. Vexada i desesperada, la víctima se suïcida, però abans de morir dóna unes llavors i pinyols d'abet i d'erable (p. 87) al monjo Miquel de Susqueda, que ingressa al monestir de Sant Pere del Burgal amb el nom de Julià de Sau. Anys després, el monestir s'ha de tancar perquè ja només queda un monjo, Julià de Sau. Però arriba un cavaller que, per ordre de l'inquisidor Nicolau Eimeric, assassina el monjo, que és enterrat a l'exterior del monestir (p. 98), enmig del bosc, en ser-li negat el dret a reposar en terra sagrada. A finals del segle XVII Jachiam de Pardac, tallador i escoltador de fusta, arriba a Sant Pere del Burgal i tria un abet i un erable: són els fruits de les llavors que guardava a la butxaca Julià de Sau, enterrat allí (p. 118). L'any 1764 Lorenzo Storioni fa un violí amb la fusta d'aquests arbres (p.

---

Àngels Anglada, on el protagonista sobreviu al camp de concentració gràcies a la seva habilitat per construir un violí; *Em mana Stradivarius* (1999), de Rodrigo Brunori, novel·la d'amors i rivalitats entre els luthiers de la Itàlia del segle XVIII; *El violí negre* (2000), de Maxence Fermine, on el protagonista, violinista, enrolat a l'armada francesa i ferit en combat, troba alberg a casa de un enigmàtic luthier; *L'istradivarius perdut* (1895), de John Meade Falkner, on un estudiant d'Oxford experimenta el 1940, cada vegada que interpreta una gallarda del segle XVII, una estranya presència; *Violí* (1997), d'Anne Rice, història d'un misteriós violinista que apareix cada dia davant de la casa de la protagonista i toca per a ella; o *El violí de Rotschild* (1894) d'Anton Txèkhov, el protagonista de la qual treballa en un petit poble com fuster especialitzat en dissenyar taüts, però es treu uns diners extres tocant el violí en una orquestra jueva que anima les noces del poble.

<sup>460</sup> "No és el violí més valuós del món -explica Cabré-, però sí el primer que es construeix pensant en l'intèrpret. Els violinistes estaven acostumats a tocar en sales petites, de cambra, i els locals on actuaven cada vegada eren més grans. La factura dels stradivarius és més delicada, els storioni són més toscs, però el seu so és sempre excel·lent. Stradivari, Amati o Guarneri feien joies perquè les comprés un noble, mentre que Storioni pensava en el violinista". (AYÉN, Xavi. "Jaume Cabré hechiza a los alemanes", *La Vanguardia*, 16 de març de 2012, dins

<http://www.lavanguardia.com/magazine/20120316/54270098687/jaume-cabre-vo-confieso-les-veus-del-pamano-alemania.html>

146). Monsieur La Guitte compra l'istorioni per al seu client Jean-Marie Leclair (p. 153). Guillaume-François Vial, nebot de Leclair, fa d'intermediari entre monsieur La Guitte i el seu oncle en la venda del violí, i l'intenta estafar. Leclair el vol denunciar, i Vial l'assassina –un esquitx de sang taca l'estoig de fusta del violí– i fuig amb l'istorioni (pp. 205-208). Guillaume-François Vial ven el violí a Nicolas Arcan d'Anvers (p. 473). Ja en el segle XX, en plena segona guerra mundial, Jules Arcan –descendent de Nicolas Arcan d'Anvers– ven el violí a la jueva Netje de Boeck. L'ha comprat per a la seva filla Berta Alpaerts, que toca a la simfònica d'Anvers (p. 833). Quan Netje de Boeck està a punt de ser conduïda a un camp de concentració, el nazi Aribert Voigt l'assassina i li pren l'istorioni (p. 326). En la postguerra, un Aribert Voigt fugitiu de la justícia malvén l'istorioni al Fèlix Ardèvol, qui s'aprofita de la situació i el denuncia (pp. 329-330). El violí esdevé així propietat de la família Ardèvol. Ja en el segle XX, Tito Carbonell, nebot de l'Adrià, vol comprar el violí al seu oncle (p. 547). Però com aquest no li vol vendre, organitza una estafa per prendre-li (pp. 763). Adrià dóna el violí a un fals Matthias Alpaerts –gendre de la legítima propietària de l'istorioni–, interpretat per Bob Mortelmans, un antic company de residència de l'anterior, contractat per Tito Carbonell i el senyor Berenguer, antic empleat de Fèlix Ardèvol (p. 843). Tito Carbonell ven l'istorioni a un violinista jueu, Joshua Mack (p. 977).

Per tant, aquests tres elements –medalla, tovalló de quadres i violí– han arribat a ser propietat d'Adrià Ardèvol per la confluència de diverses circumstàncies, però els ha perdut tots tres al final de la seva vida. La medalla li és robada per una netejadora de la residència, el mateix indret on –en un racó de calaix– s'amaguen els amics d'infantesa d'Adrià –el xèrif Carson i Àguila Negra– i el tovalló a quadres, arraconat i oblidat. L'istorioni li ha estat pràcticament robat a través d'un engany.

Però a més d'aquests tres objectes trobem altres elements que circulen per la novel·la i que apareixen en els moments més inesperats. Podríem incloure en aquest grup el número de la combinació de la caixa forta de Fèlix Ardèvol: 615428, que és també el número de presonera d'Elisabeta Meireva, una jueva que serà violada i assassinada per un oficial nazi. Un altre número, el 54, és el de l'habitació de Fèlix Ardèvol a Roma en la seva etapa com a seminarista, és



també el de l'habitació de Sara Voltes a l'hospital on ingressa després de patir l'ictus, i és el número de l'habitació d'Adrià Ardèvol a la residència on passarà els seus últims dies, ja malalt d'Alzheimer. I cinquanta-quatre són els anys que fa que Berta Alpaerts és morta quan el seu marit Matthias –o més aviat, l'impostor que es fa passar per ell, Bob Mortelmans– va a casa de l'Adrià per recuperar l'istorioni que li havia pertangut. L'autor explica, a propòsit d'aquesta xifra que apareix sovint en la narració,

“...té la utilitat d'unir les diferents escenes, espais i èpoques. Dient cinquantaquattro, a més, encara que sigui fora de context, ajudes que el lector ho percebi TOT com una unitat. Els ofereixo un món coherent”.<sup>461</sup>

És extraordinària la capacitat de l'escriptor de relacionar històries i bocins de realitat força allunyats en el temps i en l'espai a partir d'elements, personatges i instants que s'uneixen amb els fils invisibles de la predestinació o de la casualitat. Perquè Jaume Cabré no deixa a l'atzar cap aspecte de les seves obres. Si bé no planifica ni vol preveure què anirà succeint ni com acabarà un relat, i ho deixa en mans de la inspiració diària, teixeix un entramat dens i perfecte no només entre els elements constitutius de les seves narracions, sinó en la mateixa estructura de les novel·les. I *Jo confesso* n'és un exemple. Les frases llatines que titulen cadascun dels set blocs o capítols del relat i les cites literàries o filosòfiques que les acompanyen són plenes de profunditat conceptual i emocional, i remetent a les diverses etapes de la vida del protagonista, Adrià Ardèvol. El començament no pot ser més emotiu. El primer capítol, *A capite*,<sup>462</sup> comença amb un vers de Carles Camps Mundó,<sup>463</sup> “*Jo serà gens*” (p. 11), les colpidores paraules finals d'un poema on l'autor reflecteix la seva lluita personal amb un càncer viscut. El lligam amb Adrià Ardèvol és evident: també ell, en redactar aquestes memòries, sap que la mort –sobretot la intel·lectual– li és propera:

“Es pot no ser res? Seré com el zero que no és nombre natural ni enter ni racional ni real ni complex, sinó l'element neutre en la suma dels nombres enters? Em temo que ni això: quan no sigui, deixaré de ser necessari, si és que ho sóc”. (p. 140)

<sup>461</sup> Correspondència electrònica amb Jaume Cabré, 5 de novembre de 2011.

<sup>462</sup> *A capite ad calcem* significa “de cap a peus”, des del començament fins al final. Precisament si *A capite...* és el títol del primer capítol, *... ad calcem* és el del setè i últim capítol de la novel·la.

<sup>463</sup> Carles Camps Mundó (Barcelona, 1948). El vers prové de la seva obra *La mort i la paraula* (Proa, 2010), guanyadora del premi Carles Riba 2009.

La cita de l'Àguila Negra –ninot indi, còmplice i confident d'Adrià– enceta el relat de la infantesa del protagonista, al capítol *De pueritia*. I fa referència al fet que Adrià comença a fixar-se en les dones, i s'adona que totes són maques: la professora Trullols, la dependenta de la botiga –la Cecília–, la seva germanastra Daniela...

“El bon guerrer no es pot estar enamorant contínuament de totes les squaws que topi, encara que s'embelleixin amb pintures de guerra”. (p. 47)

I de la infantesa a la joventut. La reflexió de Josep Maria Morrerres en el tercer capítol, titolat *Et in Arcadía ego*, fa referència a la il·lusió i la vitalitat amb què es viu aquesta etapa de la vida:

“Quan era jove, lluitava per ser jo mateix; a hores d'ara em resigno a ser com sóc”. (p. 251)

Cabré explica, a propòsit d'aquestes paraules,

“De jove et menges el món. I a mesura que creixes vas fent-te humil pel que fa a objectius per a aconseguir”.<sup>464</sup>

D'altra banda, *Et in Arcadía ego* ens transporta al poble de Tona, on Adrià estiuja amb els seus oncles i cosins, i que esdevé el seu paradís particular. L'altre paradís de l'Adrià és la Sara, de qui s'enamorarà profundament, i amb qui viurà –en aquest capítol– l'etapa més feliç de la seva vida.

El quart capítol porta per nom *Palimpsestus*, mot que descriu el manuscrit que encara conserva les petjades d'una altra escriptura anterior en la mateixa superfície, però esborrada expressament per donar lloc a la que existeix ara. Definició que ens fa pensar en el manuscrit que Adrià està escrivint a doble cara: en una redacta les seves memòries i en l'altra una frustrada reflexió sobre el Mal. No és ben bé un palimpsest però quasi. A més, el capítol comença amb la fusió de dos personatges: Nicolau Eimeric i Rudolf Höss, dos personatges reals escollits per la seva maldat, pels crims que han comès contra la humanitat, el primer com a inquisidor i el segon des del seu càrrec d'oficial nazi. Aquesta fusió fa que en un moment determinat comenci a parlar l'inquisidor Eimeric i acabi la frase el nazi Rudolf Höss:

---

<sup>464</sup> Correspondència electrònica amb Jaume Cabré, 5 de novembre de 2011.

“...us recordo que només som responsables davant de Déu i no dels homes. Si són feliços els qui tenen fam i set de ser justos, fra Miquel, molt més ho són els qui apliquen la justícia, oimés si teniu clar que la nostra missió ha estat dissenyada de manera explícita pel nostre adorat Führer, que sap que confia plenament en la integritat, el patriotisme i la duresa d’esperit dels seus SS”. (pp. 386-387)

I aquesta fusió ens torna a fer pensar en un palimpsest, i així ho explica el propi autor:

“...el capítol comença amb una fusió de dos personatges, Eimeric i Höss: com si sota el dibuix de Höss, si rasquéssim el pergami, veuríem el retrat d’Eimeric”.<sup>465</sup>

Pel que fa a la cita de Michel Tournier que enceta el capítol – “No existeix cap organització que es pugui protegir d’un gra de sorra” (p. 367) – reflexiona sobre el fet que qualsevol cosa, per petita que sigui, pot amagar una potencialitat que la faci capaç de tot.

El títol del cinquè capítol, *Vita condita*, remet a una etapa en què el protagonista comença a fer el seu camí després de la mort de la mare. Per primer cop Adrià s’ocupa de la seva pròpia vida, que fins ara havia estat dirigida pels pares. Jaume Cabré vol referir-se a aquesta fins ara oculta o amagada vida d’Adrià,

“... com Jesús de qui es diu que els trenta primers anys són la seva vida oculta, i els tres últims la seva vida pública. Jugo, de lluny, amb el paral·lelisme Adrià/Jesús”.<sup>466</sup>

D’altra banda, en un capítol on gran part de l’argument se centra en l’horror de l’holocaust jueu, la cita que l’encapçala pertany a Dan Pagis (1930-1986), que va estar internat en un camp de concentració durant la segona guerra mundial. Aquest autor transmet el dolor i el terror causats pels crims dels nazis establint una connexió directa entre el primer assassinat –el d’Abel per Caïm– i els crims de l’Holocaust, incidint en la capacitat humana de fer el Mal. L’Holocaust, l’extermini jueu, és insinuat en el títol – “Escrit amb llapis al vagó segellat”–.

El penúltim capítol porta per títol *Stabat Mater*, i fa referència a l’himne catòlic del segle XIII dedicat a Maria i atribuït a Jacopone da Todi. El seu nom és

---

<sup>465</sup> Ibid.

<sup>466</sup> Ibid.

l'abreviatura del primer vers del poema: "Stabat Mater dolorosa", que descriu el patiment de Maria davant la crucifixió del fill. I és que a tot el capítol apareixen mostres de dolor: del jueu que sobreviu a la seva família, aniquilada pels nazis; de l'Herta, la dona de Lothar Grübbe, a qui maten per posar flors a la tomba del seu fill, suposat traïdor al règim nazi; dolor de l'Adrià, per l'ictus i la tetraplegia de la Sara; de la Sara en recordar la mort de la seva filla de dos mesos -en clar paral·lelisme amb la Verge Maria, que també perd el fill-; i de l'Adrià per la mort de la Sara. La citació, de l'autora Hélène Cixous, fa referència a la fatalitat que empeny a la desgràcia que viuran els protagonistes: "Tot el que temem ens és concedit" (p. 813). Cixous sap de què parla: pensadora i escriptora jueva, va viure durant la seva infància en una Algèria colonial i antisemita que l'excloïa per ser jueva.

El títol del setè i últim capítol acaba la frase que encapçalava el primer, amb les paraules...*usque ad calcem*<sup>467</sup>, a mode de final. La cita que l'acompanya, de Marguerite Yourcenar – "Procurem entrar en la mort amb els ulls oberts..."– incita a adoptar una actitud valenta, oberta i expectant davant la mort. L'autora havia publicat el 1951 les *Memòries d'Adrià*, on recrea la vida i la mort d'aquest emperador romà. En la novel·la de Yourcenar, l'emperador escriu una carta al seu successor i fill adoptiu Marc Aureli, de la mateixa manera que Adrià Ardèvol adreça les seves memòries a Sara Voltes. I quan l'emperador Adrià s'enfronta amb la mort, l'accepta amb estoïcisme, tal com intenta fer-ho Adrià Ardèvol:

"...espero que arribi el final escrivint-te aquestes memòries, que no es poden dir de cap altra manera que com es diuen. La meua mort serà lenta, no com la de Boeci. El meu emperador assassí no es diu Teodoric, sinó Alzheimer el Gran". (p. 987)

Una última citació final de Jaume Cabré dóna per "definitivament inacabada" (p. 999) la novel·la el 27 de gener de 2011, dia de l'aniversari de l'alliberament d'Auschwitz, en un homenatge final a les víctimes de l'holocaust, tema àmpliament reflectit a *Jo confesso*.

A més de les que acompanyen els títols dels capítols, el text conté molta intertextualitat, referències i citacions d'altres autors amb qui dialoga, i que contribueix al fet que *Jo confesso* pugui ser considerada una gran novel·la de

---

<sup>467</sup> Veure nota 462.

reflexió filosòfica i humanística. Hi trobem, per posar un exemple, versos de *Follas Novas*, de Rosalía de Castro, en el moment en què Adrià està esperant la Sara, i aquesta no apareix:

“¿Qué pasa ó redor de min? ¿Qué me pasa que eu non sei? (...) Teño medo dunha cousa que vive e que non se ve. Teño medo á desgracia traidora que ven, e que nunca se sabe ónde ven”. (pp. 345-346)

L'angoixa de l'espera fa pensar l'Adrià que la noia ha patit una desgràcia. I li vénen al cap els versos d'*El testament d'Amèlia*:

“La Sara està malalta, la filla del bon rei; metges la van a veure, metges i altra gent (...) Filla, la meva filla, i quin mal és el teu? Mare, la meva mare, penso prou que ho sabeu”. (p. 346)

Quant molts anys després ambdós es retroben, són comparats amb uns personatges enamorats de l'obra literària de Goethe:

“Ja ho va dir Goethe. Els personatges que tracten de realitzar en la maduresa el desig de la joventut van a mal borràs. Per als personatges que no van saber o no van conèixer la felicitat en el moment just, per més esforços que facin, ja és massa tard. En l'amor retrobat a la maduresa, com a molt hi viu una tendra repetició dels moments feliços. Eduard i Ottilie<sup>468</sup> van passar al menjador a prendre el cafè”. (p. 567)

I Adrià comença la seva conferència, que ha d'improvisar, a Tübingen, recitant el poema de Foix *És per la Ment que se m'obre Natura* (p. 864).

Però a més del joc intertextual, reblert de citacions literàries, també trobarem referències a diversos autors i pensadors, com Stefan Zweig<sup>469</sup>, Nestle, Cosseriu, Vico, Steiner, Eco, Marx, Rilke, Berlin, Clive Staples Lewis, Horaci, Belinski, Lull, Hobbes, Puixkin i Boeci entre d'altres –recordem que Adrià és professor d'Història de les Idees Estètiques a la Universitat de Barcelona, i que és autor d'obres sobre Estètica–. Sense oblidar els valuosos manuscrits i documents que col·lecciona Fèlix Ardèvol, de qui l'Adrià heretarà l'afició fins a convertir-la en obsessió. Entre ells, escrits de Mallarmé, de Ramon Vidal de Besalú, de Proust, de Descartes, de Joyce, de Huxley, d'Orwell, de Pavese,

---

<sup>468</sup> *Die Wahlverwandtschaften (Les afinitats electives)*, és una novel·la de l'escriptor alemany Johann Wolfgang von Goethe publicada el 1809 i protagonitzada per aquests personatges.

<sup>469</sup> El 1936 els llibres de Zweig van ser prohibits a Alemanya pel règim nazi. Desesperat pel futur d'Europa i de la seva cultura –en creure que el nazisme s'estendria pel planeta– es va suïcidar. El pare del protagonista de *Jo confesso*, Fèlix Ardèvol, en té un manuscrit.

Ungaretti, Nietzsche, García Márquez, i el manuscrit de la consagració del monestir de Sant Pere del Burgal per l'abat Delligat.

El monestir de Sant Pere del Burgal és un indret d'importància cabdal en la novel·la. Ja hem explicat que la gènesi de *Jo confesso* és precisamet el conte inèdit "Sant Pere del Burgal". En aquest monestir de la Noguera Pallaresa Jachiam de Pardàc trobarà els arbres que proporcionaran la fusta del futur violí storioni que coprotagonitzarà el relat. Aquí començarà el recorregut vital d'aquest instrument, i també aquí trobarem, a les últimes pàgines de la narració, un Adrià malalt d'Alzheimer que, fent un salt en l'espai i en el temps –de la residència de la Barcelona actual al monestir en el segle XV– hi passa els últims instants de la seva vida, oferint al lector un final sorprenent i obert a múltiples interpretacions. Adrià Ardèvol desapareix de la residència i ningú no és capaç de trobar-lo. Potser la demència que és fruit de la malaltia que pateix el duu a imaginar-se que ha estat transportat a una altra època. Potser el porta a interpretar el món des de la ficció. En tot cas, a través de l'art de l'escriptura Jaume Cabré ens fa entrar a Sant Pere del Burgal i ens fa coincidir amb el protagonista de la novel·la. És la força de l'Art; és la veritat literària de l'autor.

Si aquest monestir és importantíssim com a origen del relat i com a bressol de l'istorioni, hi ha uns altres escenaris que constitueixen els indrets predilectes d'Adrià: el despatx del pare, que amaga tresors de valor incalculable –entre ells l'istorioni i diversos manuscrits–; la botiga, l'ambient i els objectes de la qual el fascinen durant la infantesa, i Tona, la seva Arcàdia particular, on hi ha la casa pairal dels Ardèvol i on passa temporades amb els seus oncles i cosins.

Pel que fa a l'arquitectura del relat, Cabré és fidel al seu estil a l'hora de fer alternar la primera i la tercera persona narratives, a vegades dins un mateix paràgraf, i aconsegueix així entrar en la subjectivitat dels personatges i aportar una visió més àmplia i rica de la situació.

"En aquella època, l'Adrià Ardèvol era una santa persona, amb una santa paciència inacabable, i per això no em van semblar tan malament les classes amb mestre Manlleu com m'ho estan semblant ara que les evoco per a tu". (p. 213)

Recurs complementat amb el diàleg creuat entre personatges que no coincideixen físicament en el mateix espai o temps:

- “ I què voldràs fer? (mare).
- Estudiar (jo).
- Ho pots compaginar amb el violí, no? (Bernat).
- Estudiar què (mare).
- Bastard (Manlleu).
- Marica (jo).
- Mira que et deixo plantat (Manlleu).
- Ho saps, realment, què vols estudiar? (mare)
- Hau (Àguila Negra, el valerós cabdill arapaho).
- Ei, que t’he preguntat què vols estudiar. Medicina? (mare).
- Desagraït (Manlleu).
- Ostres, Adrià, vinga! (Bernat) (pp. 291-292)

Fins a quatre pàgines de diàleg creuat. Un altre recurs és la fusió de personatges. Ho fa amb l’inquisidor Nicolau Eimeric i el comandant d’Auschwitz Rudolf Höss, i capta l’essència maligna de tots dos, però encara va més enllà quan uneix en un mateix paràgraf els trets biogràfics de l’inquisidor Nicolau Eimeric, el frare dominicà Fèlix Morlin, el comerciant del segle XIX Alí Bahr i el metge nazi Aribert Voigt, entre els quals hi ha una barrera temporal de sis-cents anys i una distància espacial considerable:

“Fèlix Morlin havia nascut l’hivern de 1320 a la mateixa ciutat de Girona (...) Va fer els estudis de medicina a la Universitat de Viena i a vint-i-un anys s’afilià al Partit Nacionalsocialista Austríac amb el nom d’Alí Bahr. Estava disposat a emprendre els estudis que el portarien a ser un bon cadí (...) i poc després ingressà a les SS (...) el 8 d’octubre de 1941 va ser nomenat cap mèdic del perillós front de batalla d’Auschwitz-Birkenau, on treballà amb abnegació per al bé de la humanitat. Incomprens, el doctor Voigt va haver de fugir...” (p. 794)

Amb aquests recursos, Jaume Cabré potencia la unitat de la novel·la –quelcom necessari en un relat de més de mil pàgines, més de cent personatges, i amb múltiples trames i subtrames argumentals– i reforça la idea que el Mal és present a qualsevol indret i a totes les èpoques de la humanitat.

Un altre element potenciador d’aquesta unitat argumental són les freqüents anticipacions que atrapen definitivament el lector en les pàgines de la novel·la,

“... i les preguntes que et volia fer van deixar de ser urgents perquè el que estava a punt de passar-nos ho va esborrar tot”. (p. 732)

Sovint són els objectes els que ens condueixen als diversos escenaris i instants del relat. El violí ens porta al moment en què Lorenzo Storioni l’està fabricant, o a l’assassinat de la seva propietària Netje de Boeck, entre d’altres. La medalla

que duu l'Adrià penjada al coll ens transporta sovint al Pardac (Predazzo) del segle XVII. La contemplació del quadre *Santa Maria de Gerri*, de Modest Urgell, o del manuscrit de l'acta de constitució del monestir veí de Sant Pere del Burgal –que depèn del monestir de Gerri de la Sal– ens traslladen a aquests indrets i als fets que hi succeïren, determinants per a la futura construcció de l'istorioni, al voltant del qual s'articula la novel·la. Així interpreta aquest lligam Adrià Ardèvol –possiblement ja sota els efectes de l'estat avançat de la malaltia– en el seu testament:

“I el quadre de Modest Urgell que hi ha al menjador i que representa el monestir de Santa Maria de Gerri, vull que sigui donat a fra Julià del monestir veí de Sant Pere del Burgal, que és el responsable de tot”. (p. 576)

El que podrien semblar interferències són en realitat parts d'un tot que es complementen per formar una vegada més un excepcional edifici de forts fonaments i excel·lents elements constructius on tot encaixa amb naturalitat, amb un tempo *Andante ma non troppo*, una fidelitat històrica resultant d'una acurada documentació que ens fa respirar l'ambient de les diferents èpoques retratades<sup>470</sup> i una musicalitat molt present al llarg de la novel·la a partir de les interpretacions violinístiques i les converses musicals dels protagonistes, però també a través de la melodia i el ritme de les paraules.

Ens centrem a partir d'ara en la presència de l'element musical en el relat. I comencem referint-nos a una frase que pronuncia Fèlix Ardèvol i que té una importància clau per poder copsar l'autèntic protagonisme del violí storioni en la construcció de la novel·la *Jo confesso*:

“... aquest violí no és meu, sinó que jo sóc seu. Sóc un de tants que l'ha tingut. Al llarg de la seva vida, aquest storioni ha tingut diversos instrumentistes al seu servei. I avui és meu, però jo només el puc contemplar. Per això em feia il·lusió que aprenguessis a tocar el violí i continuessis la llarga cadena de la vida d'aquest instrument”. (pp. 110-111)

En efecte, el violí que coprotagonitza el relat amb Adrià Ardèvol ha estat testimoni de moltes històries, ha viscut en molts espais i en diferents èpoques. I

---

<sup>470</sup> Jaume Cabré fins i tot incorpora personatges reals a la novel·la: l'inquisidor Nicolau Eimeric i el comandant d'Auschwitz Rudolf Höss. El propi autor explica amb humor: “Són macos aquests personatges, els demanes en préstec” (conferència de l'autor a la Universitat Rovira i Virgili de Tarragona, celebrada el 7 de novembre de 2011).



quan la novel·la ens transporta a la Girona medieval, a la Cremona dels segles XVII i XVIII, a l'Alemanya nazi, o a la Barcelona de la postguerra i a l'actual, ho fa a través d'aquest instrument. El violí storioni, el Vial, ha estat present en totes i cadascuna d'aquestes èpoques i localitats.

Adrià ha heretat del seu pare l'interès –es pot dir l'obsessió– per posseir documents o objectes antics i valuosos. I l'storioni és un d'ells. Se sent responsable de la mort del pare –que no va poder tornar el violí al doctor Voigt perquè l'Adrià l'havia canviat, sense que se n'adonés, pel seu instrument d'estudi– i decideix conservar-lo de per vida. Però ja hem dit que el violí fa la seva pròpia vida, i les circumstàncies –una estafa ben tramada pel nebot Tito Carbonell<sup>471</sup> fan que l'storioni passi a ser l'instrument de concert del violinista jueu Joshua Mack. I correspon al lector imaginar les infinites possibilitats de vida, els múltiples camins que pot seguir el Vial a partir d'aleshores.

Però, a més del seu paper com a testimoni a través dels temps, i de protagonista de la pròpia història, l'storioni juga una funció molt important en marcar les relacions entre els protagonistes del relat. I ens ajuda a conèixer les posicions dels diferents personatges davant el fet musical. Començant per Fèlix Ardèvol, que l'adquireix com a objecte valuós, i que vol que el fill aprengui a tocar-lo per continuar la cadena de la vida del Vial:

“Només per això has d'estudiar violí. Només per això, Adrià. No cal que t'agradi la música”. (p. 111)

Per tant, les raons de Fèlix Ardèvol no tenen cap motivació musical. I el violí queda en un segon terme dins el pla d'estudis que ha planejat per a l'Adrià.

“–Vinga, fill, que tinc feina. Vés a fer una mica de soroll amb el teu violí”. (p. 104)

I discuteix freqüentment amb la seva dona, que vol fer de l'Adrià un gran violinista:

“–Doncs si t'has de posar així, fora violí i a dedicar-se a coses serioses”. (p. 100)

---

<sup>471</sup> Observem el paral·lelisme entre les estafes de Tito Carbonell al seu oncle Adrià i de Guillaume-Françoise Vial al seu *tonton* Leclair, ambdues amb el violí storioni com a objecte.

De l'storioni, Fèlix n'admira la vàlua com a objecte diferenciat i superior a d'altres de la seva pròpia espècie. No és un violí qualsevol, i Fèlix ansia posseir tot allò que, per la seva naturalesa, fuig de la mediocritat o de la normalitat. El violí que un dia va adquirir amb molt males arts és la causa de la venjança de l'antic propietari. La seva obsessió per aquesta forma de col·leccionisme l'abocarà a la pròpia mort. Pel que fa a Adrià, ell vol tocar l'storioni. I es proposa fer-ho malgrat la prohibició del pare:

“Es va proposar un gran objectiu: esbrinar la combinació de la caixa forta i, quan el pare no fos a casa, estudiar amb l'storioni: ningú no en faria cabal. I tornar-lo a l'estoig i a la caixa forta amb prou temps per esborrar les traces del crim”. (p. 65)

El violí marca les relacions d'Adrià amb els seus éssers estimats. És la causa del sentiment de culpa que el mortificarà durant tota la seva vida: creu que han matat el pare perquè aquest no ha pogut lliurar l'storioni als seus assassins –l'Adrià ha substituït l'autèntic storioni, que ha deixat a Bernat, pel seu violí d'estudi–. La mare vol que l'Adrià sigui un virtuós de l'instrument, i accedeix a què estudiï amb l'storioni.

“Seràs un gran violinista i punt –havia dit la mare quan la vaig convèncer de deixar l'storioni a casa per si de cas i anar amb el parramon nou pel món. L'Adrià Ardèvol va començar la segona reforma educativa amb resignació. En algun moment va començar a somiar a fugir de casa”. (p. 192)

Però les tenses relacions amb la mare encara es degraden més quan Adrià decideix deixar el violí. Malgrat els esforços d'ella, que li busca els millors professors i li munta concerts perquè es doni a conèixer, l'Adrià pateix perquè s'adona que no pot assolir la perfecció en la interpretació violinística. I ell no vol patir; vol passar-s'ho bé tocant. Sofreix el trac,<sup>472</sup> la tensió, els nervis i la por a tocar davant un públic. Fins i tot fuig moments abans de pujar a l'escenari en el que havia de ser el seu primer recital.

“I llavors l'Adrià Ardèvol va dir que mai més, que allò per a ell era un martiri, que no estava fet per sortir a l'aparador de l'escenari i mostrar la mercaderia per si algú la comprava amb uns quants aplaudiments”. (p. 238)

---

<sup>472</sup> Altres personatges de Jaume Cabré pateixen el trac. Ens referim, per exemple, a Pere Bros, protagonista d'“Opus pòstum”, un relat de *Viatge d'hivern*, o al protagonista del conte “El track”.

Adrià mai no està content amb els seus avenços amb el violí. Les seves afirmacions estan carregades de retrets cap a la pròpia tècnica, la qualitat del seu so, i la incapacitat d'assolir la perfecció:

“... i jo odiava la doble corda perquè quan vols que et soni una corda, te'n sonen tres, i quan vols fer doble corda només te'n surt una i arriba un moment que estamparies el violí contra la paret...” (p. 134)

“—Jo mai no sabré treure aquest so”. (p. 172)

“M'imaginava tots els nens dient-me marica i jo intentant ser perfecte dalt de l'escenari. Un infern global”. (p. 247)

En escoltar el violinista Jascha Heifetz al Palau de la Música, i veient que mai de la vida podrà assolir tal nivell, l'Adrià decideix abandonar l'estudi del violí:

“... per a mi aquest va ser el concert fundacional, el que em va obrir el camí cap a la bellesa, el que em va tancar la porta del violí, el que va posar fi a la meva breu carrera d'intèrpret”. (p. 284)

A partir d'aleshores, només tocarà per plaer.

En canvi, Bernat Plensa és un gran violinista, tot i que Adrià troba que li falta ànima en les seves interpretacions. La música posa en contacte els dos amics i els uneix per sempre. Bernat ensenya a l'Adrià la tècnica del *vibrato*, i a canvi s'aprofita de les classes de mestre Manlleu que rep el seu amic. Suspira per poder tocar l'storioni dels Ardèvol. Essent encara un nen, Adrià li regala el Vial, però els senyors Plensa obliguen el seu fill a retornar un objecte tan valuós. I quan, ja adult, Adrià torna l'storioni al que creu que és el seu propietari legítim, un indignat Bernat intenta recuperar-lo investigant l'autenticitat de qui l'ha reclamat. Adrià ha estat víctima d'una estafa que li ha fet perdre el violí. Bernat en segueix la pista fins a trobar-lo en mans d'un famós violinista jueu, tot i que ja no podrà recuperar-lo per a Adrià.

També la música és la que posa en contacte Adrià Ardèvol amb Sara Voltes, que serà l'amor de la seva vida. I novament l'storioni marcarà les relacions dels protagonistes. Perquè la Sara exigeix que l'Adrià retorni el Vial al seu propietari i, indignada davant la seva passivitat, en veure que no té cap intenció de desfer-se del violí, marxa de casa:

“—Ara pots restituir un mal que es va fer i t'hi negues.

La Sara va sortir del despatx i ja no et vaig sentir riure mai més”. (p. 767)

L’storioni és també el causant de les males relacions entre l’Adrià i el seu nebot Tito Carbonell. Aquest està molt interessat en aconseguir el violí. I el seu oncle capta l’enuig del comprador frustrat quan es nega a vendre-li.

“Vaig sortir de l’aula amb una sensació freda al clatell, com si esperés en qualsevol moment el tret traïdor. Tito Carbonell no em va disparar per l’esquena i em vaig fer la il·lusió que havia sobreviscut”. (p. 549)

Però l’ambició de Tito Carbonell és tan gran que no desisteix del seu propòsit i acaba aconseguint el preuat violí, a través d’una estafa molt ben tramada.

L’storioni no és l’única corda en l’orquestra de la novel·la. Violinistes, directors i compositors de renom l’acompanyen donant rellevància al que és, per a l’autor, el seu instrument predilecte. A *Jo confesso* hi ha referències a obres concretes del repertori violinístic:

Sonates de Jean Marie Leclair per a violí i baix continu, o per a dos violins, que interpreta el propi Leclair o els amics Adrià i Bernat:

“I tonton Leclair, quan en va escriure l’última nota, va bufar el manuscrit perquè se li havien acabat les pólvores assecants. Aleshores es va alçar satisfet, va prendre el violí i la va interpretar sense consultar els papers (...) A la meitat inferior de l’últim full (...) hi va escriure: *Dedico aquesta sonata al meu estimat nebot Guillaume-Françoise, fill de la meua estimada germana Annette, en el dia del seu naixement*”. (p. 300)

El començament d’una sonata de César Franck, una elegant conversa entre dos violins que rememoren els dos protagonistes:

“Durant un minut, tots dos, n’estic segur, vam estar rememorant el començament de la sonata de Franck, aquell diàleg tan elegant entre els dos instruments que només era la introducció a grans plaers”. (p. 407)

Un parell de fantasies de Telemann que interpreta Bernat davant el seu amic:

“... i va treure’n el Vial i va regalar-li un parell de fantasies de Telemann, al final de les quals em vaig sentir més be, gràcies, Bernat, amic meu”. (p. 533)

Una sonata per a violí i piano d’Enescu, que Adrià escolta a través de la ràdio del cotxe del senyor Voltes.

“Va pitjar un botó i va començar a sonar, de manera suau, una sonata per a violí i piano d’Enescu. No sé si era la segona o la tercera”. (p. 597)

El trio opus 100 de Schubert que Höss i Budden escolten, extasiats, a Birkenau.

“El doctor Budden va aspirar la cigarreta i expulsà una columna fina de fum mentre resseguia mentalment l’arrencada de l’opus 100 i la cantava amb una increïble precisió”. (pp. 631-632)

La *Partita número 1* per a solo de violí, de Johann Sebastian Bach, que Adrià Ardèvol interpreta amb l’storioni davant els seus alumnes a la classe d’Història de les Idees Estètiques.

“L’Adrià Ardèvol, a la classe d’Història de les Idees Estètiques a la Universitat de Barcelona, va tenir la barra de començar la classe del segon quadrimestre amb la partita número u tocada amb el seu storioni. Segurament cap dels trenta-cinc alumnes no va copsar les cinc errades injustificables ni el moment que es va perdre i fins i tot va haver d’improvisar al Tempo di Borea”. (p. 771)

El *Concert per a violí i orquestra número dos en sol menor* de Prokófiev, que toca el violinista Jascha Heifetz al Palau de la Música de Barcelona.

La *Ciaccona* de la *Partita en re menor* per a violí sol de Bach, interpretada per Heifetz en el mateix recital, i que Bernat toca més d’un cop al llarg de la novel·la.

“... en acabar el concert de Prokófiev, Heifetz, que s’havia transformat, que fins i tot semblava més alt i potent, va oferir, gairebé diria que amb la seva arrogància, tres danses jueves i encara el vaig percebre més alt i amb una aura més potent. Llavors es va recollir i va regalar-nos la *Ciaccona* de la *Partita en re menor*, que, a part dels nostres intents, jo només havia sentit en un disc de pedra tocat per Ysaÿe. Van ser uns minuts de perfecció”. (p. 284)

Beethoven tocat per Bernat al violí, i l’Adrià cantant l’orquestra:

“En Bernat (...) va deixar les partitures damunt la taula i es va posar a tocar el primer moviment de concert de Beethoven. Jo, obviant la introducció, li vaig desafinar l’orquestra seguint la partitura de la reducció a piano, fins i tot imitant alguns timbres d’instruments”. (p. 362)

La sonata a Kreutzer, la de César Franck i la tercera de Brahms, repertori que Adrià interpreta a la sala Debussy de París acompanyat pel mestre Castells al piano –mestre Manlleu accedeix a proporcionar-li el repertori que Adrià desitja tocar–.

Una tarantel·la de Wieniawski que mestre Manlleu toca amb l'istorioni de l'Adrià.

“I el divendres següent em vaig presentar amb l'istorioni. Més que voler-lo fer sonar, el mestre volia comparar-lo. Va tocar la tarantel·la de Wieniawski amb el meu istorioni; va sonar molt i molt bé. I després, amb els ulls brillants, buscant la meva reacció, em va ensenyar un secret: un guarnerius de 1702 que havia estat del mateix Felix Mendelssohn. I va tocar la mateixa tarantel·la, que va sonar molt i molt bé. Amb una ganyota de triomf a la cara em va dir que sonava deu vegades més bé el seu guarnerius que el meu istorioni”. (p. 255)

I també s'esmenten grans noms propis del món del violí, com són Nardini, Viotti, Ernst, Sarasate, Bruc o Paganini, a tall d'exemple.

Jaume Cabré explica que cap música en concret l'ha acompanyat durant els vuit anys de creació de la novel·la, però que n'ha escoltada moltíssima.

“Però curiosament, em trobo més a prop de música que he escoltat de manera obsessiva quan vaig dir prou a la novel·la, la vaig deixar allunyar-se i vaig començar a pensar que havia de fer amb la meua vida. Vaig escoltar i escolto sovint *Blanc* de Bernat Vivancos, les dues sonates per a violí i piano de Schumann (sobretot la primera, l'opus 105)”.<sup>473</sup>

I és que llegir una novel·la de Cabré representa viure i respirar música. La podem trobar en l'argument, en els personatges, en la prosa, o en l'estructura. De fet, cada part de *Jo confesso* té la seva pròpia música, com explica l'autor,

“... i n'hi ha una que les engloba totes (...) És una modesta (ja m'entens) sonata de Schumann per a violí i piano, l'opus 105 en la menor, que he escoltat de manera obsessiva fins a arribar a entendre-la, seguint-la amb la partitura i interpretada sobretot per Andreas Staier al pianoforte i Daniel Sepec al violí. Saps què passa? Que Sepec fa servir un violí istorioni de 1780 que sona com un miracle. I allò que en principi és una sonata acaba essent una benedicció (...) Podríem dir que aquesta sonata (la primera de les dues que va compondre) és el mantell protector de tota l'obra per raons purament simbòliques”.<sup>474</sup>

Pel que fa a les set parts en què es divideix la novel·la, totes estan tutelades per alguna obra musical en concret:

Les dues primeres parts, per *O livro dos exercícios da velocidade*, que és el mètode d'estudi que la professora Trullols fa seguir als seus alumnes de violí Adrià Ardèvol i Bernat Plensa, encara nens.

<sup>473</sup> Correspondència electrònica amb Jaume Cabré, 28 de novembre de 2011.

<sup>474</sup> “Les músiques de *Jo confesso*”, dins El Bloc de Joan Josep Isern <http://blocs.mesvilaweb.cat/jotajotai>, (23 de setembre de 2011). [consultat: 25-09-2011]

La tercera part per la *Ciaccona* de la partita per a violí sol número 2 de Bach BWV 1004, que ofereix el violinista Jascha Heifetz al Palau de la Música i que fa decidir l'Adrià a abandonar l'estudi de l'instrument, en considerar que mai podrà assolir la perfecció d'aquest intèrpret. Aquest fet marca un punt d'inflexió en la vida del protagonista. Comença a prendre les pròpies decisions -fins ara la seva vida ha estat totalment dirigida pels seus pares- i a viure una de les etapes més felices de la seva vida, en conèixer l'amor veritable i descobrir la seva Arcàdia particular.

A la quarta part, marcada pel conflicte nazi, el *trio opus 100* de Schubert que escolten els oficials Höss i Voigt en un moment determinat.

A la cinquena part hi destaca un violinista particular: Jean Marie Leclair i les seves sonates per a dos violins, que interpreten Bernat i Adrià. La sang de Leclair, el seu assassinat, esquitxarà l'storioni.

Pel que fa a la part final de la novel·la, Cabré explica:

“Les parts VI i VII estan escrites sota l'advocació de les lamentacions de Jeremies per la destrucció de Jerusalem al segle VI abans de Crist. Cant gregorià primitiu a capella. A més, tant a la part III com a la VII sentim el segon concert per violí i orquestra de Prokófiev. A la III interpretat per Heifetz i a la VII en ple ofici de tenebres l'escolta en Bernat tocat per Joshua Mack, naturalment amb un storioni: el Vial”<sup>475</sup>.

Les lamentacions d'aquest cant gregorià evoquen el dolor que pateixen els protagonistes al final de les seves vides, causades per la malaltia –l'Alzheimer d'Adrià, l'ictus de Sara– i per les pèrdues –la mort de Sara, o la pèrdua de l'amic per part de Bernat (Adrià ni el reconeix quan la seva malaltia està en estat avançat). Pel que fa al segon concert per a violí i orquestra de Prokófiev, l'escolta Bernat en la interpretació amb el Vial de l'últim comprador de l'storioni, el violinista Joshua Mack. Amb aquesta interpretació assistim al destí últim de l'extens recorregut de l'storioni al llarg de la novel·la, que passa a ser propietat d'aquest reconegut –i fictici– violinista jueu. I a partir d'aleshores, en perdrem la pista.

---

<sup>475</sup> Ibid.

La recreació de l'univers violinístic dóna peu també a parlar –a més d'obres, de compositors i d'intèrprets– del món dels luthiers. Les famílies més importants de tots els temps que conrearen aquest ofici foren els Amati, els Stradivari, els Guarneri i els Bergonzi, originàries totes elles de Cremona, totes esmentades en la novel·la. La família de talladors i escoltadors de fusta de Pardac busca el millor material per a vendre'l als constructors d'instruments. El pare de Jachiam de Pardac, Mureda de Pardac, treballa per als Amati. El fill continua l'ofici: talla la fusta, l'escolta, tria els arbres i els indrets del tronc adequats per a què els mestres luthiers en facin un bon instrument. Els mestres de Cremona cerquen la fusta del Jachiam o del seu pare, saben que poden confiar en la seva elecció. Quan Jachiam aconsegueix una fusta excel·lent a Sant Pere del Burgal, es presenta al taller dels Stradivari i demana pel mestre Antonio, considerat el millor luthier de tots els temps. Antonio Stradivari, a qui acompanyen el seu fill Omobono i un aprenent de taller que es diu Bergonzi, desconfia de l'origen de la fusta. Però com Jachiam li diu que si ell no la vol l'anirà a oferir a Guarneri, compra la càrrega, perquè no vol que la competència se'n beneficiï. La qualitat de la fusta és immillorable,

“I per això els violins que va fer al cap de vint anys van ser els més aconseguits”. (p. 150)

Efectivament, es considera que els millors violins d'Antonio Stradivari van ser construïts entre 1683 i 1715, superant en qualitat els construïts amb posterioritat a aquestes dates. Sembla que Jaume Cabré hagi volgut explicar la raó d'aquesta excepcionalitat constructiva en la fictícia història de l'origen de la fusta trobada per Jachiam de Pardac. Però l'autor aconsegueix fusionar realitat i ficció amb gran mestratge, perquè Omobono i Francesco, fills d'Antonio Stradivari, són conscients de la qualitat de la fusta i la utilitzen per als seus violins. Ambdós luthiers van signar els seus instruments amb *Sotto la Disciplina d'Antonio Stradivari F. in Cremona (any)*. D'altra banda, el Bergonzi a qui s'ha fet esment es tractaria de Carlo Bergonzi, deixeble d'Antonio Stradivari, que heretà el seu taller a la mort dels fills del mestre, Omobono i Francesco. El text hi fa referència:

“I quan tots dos van morir-se, el taller va passar a mans de Carlo Bergonzi, juntament amb el racó on hi havia la fusta que tenia el seu



secret. I en Bergonzi passà el secret als seus dos fills. Ara, el petit dels Bergonzi, convertit en maestro Zosimo, examinava el primer instrument del Jove Lorenzo a la llum de la finestra Cucciatta". (p. 150)

Michel Angelo i Zosimo Bergonzi continuaren l'ofici del seu pare Carlo. És Zosimo qui estudia, a *Jo confesso*, el violí del jove Storioni, a qui ha donat part de la meravellosa fusta. Lorenzo Storioni encapçalà el revifament de la construcció de violins a Cremona un cop morts els grans mestres de les famílies Amati, Stradivari i Guarneri. A la novel·la es parla d'un dels trets característics dels instruments d'Storioni: el vernís de caràcter napolità, més fosc.

"... Monsieur La Guitte, que encara mandrejava per Cremona, va poder contemplar amb interès aquell color lleugerament enfosquit del vernís que acabaria sent el distintiu dels storionis". (p. 151)

L'esmentat Monsieur La Guitte cerca un violí per al seu client, Jean-Marie Leclair, personatge real. Violinista i compositor francès del Barroc, considerat fundador de l'escola francesa del violí, va morir assassinat el 1764, l'any de construcció de l'storioni propietat de l'Adrià Ardèvol, en estranyes circumstàncies. Leclair s'acabava de traslladar a un barri de París considerat insegur i la nit abans de la seva mort havia estat jugant una partida de billar amb un amic. Al matí, el jardiner el va trobar a casa sobre un toll de sang, mort per ferides d'arma blanca. El cas va crear una gran commoció, perquè Leclair era un músic molt conegut. La policia va centrar les seves investigacions en tres sospitosos: el jardiner que l'havia trobat, la seva segona dona de la qual s'havia separat, i un nebot amb qui mantenia males relacions. El nebot de Leclair, Guillaume-Françoise Vial, acusava el seu oncle de perjudicar la seva carrera –també era violinista– en no haver-lo volgut recomanar. Però mai es va descobrir la veritat. Jaume Cabré s'apropia de la història i en fa la seva pròpia interpretació, en atribuir el crim al nebot de Leclair. I apunta una estafa amb el violí storioni com el desencadenant de l'assassinat. Leclair coneix la quantitat que Lorenzo Storioni demana pel violí –ha enviat a Monsieur La Guitte perquè negociï el preu amb el luthier–. Però Guillaume-Françoise Vial desconeix aquest fet, així que fa retirar Monsieur La Guitte de l'operació i el substitueix personalment com a intermediari entre Lorenzo Storioni i Jean-Marie Leclair. I és aleshores quan demana al seu oncle un preu superior al que realment ha

pagat pel violí. Leclair ja sospitava que el nebot intentaria estafar-lo i, un cop ha comprovat que ha caigut en la trampa, l'amenaça amb denunciar-lo a la policia. Ple de ràbia, Vial colpeja el cap del seu oncle amb un atidor i el mata. En aquesta història fictícia, però força versemblant, el violí storioni quedarà doblement marcat: a partir d'aleshores serà conegut amb el sobrenom d'"el Vial", i al seu estoig es pot contemplar un esquitx de la sang de Leclair. D'aquesta manera, Cabré ha volgut retre homenatge a aquest músic, en fer-lo partícep de l'itinerari vital del violí que protagonitza la novel·la.<sup>476</sup>

Un altre violinista a qui Jaume Cabré dóna cert relleu a *Jo confesso* és el lituà d'origen jueu Jascha Heifetz, un músic de tècnica impecable que interpreta el *Concert per a violí i orquestra número dos en sol menor* de Prokófiev al Palau de la Música Catalana. Adrià i Bernat hi assisteixen, i es troben allí amb Sara Voltes. Artista inconformista i gens acadèmic, solia ser criticat pel seu caràcter prepotent. La seva tècnica, propera a la perfecció, i la seva conducta conservadora a l'escenari van atraure algunes crítiques que l'acusaven de ser massa mecànic i fred. Però d'altres crítics lloaven en canvi el sentiment que transmetia amb les seves interpretacions, de gran intensitat emocional. L'escriptor ens transmet, a través dels ulls d'Adrià, els trets característics d'aquest violinista, de caràcter tibet però intèrpret excel·lent:

"El cas és que Heifetz va fer una freda, arrogant, abominable, estúpida, tibada, repulsiva, detestable i altiva inclinació de cap (...). I van començar. Recordo que no vaig tancar la boca en tot el concert. I que a l'andante assai vaig plorar sense gens de vergonya, empès pel plaer físic del ritme binari del violí encastat als tresets del fons orquestral (...). Bellesa. I Heifetz era un home càlid, humil, proper, amable i lliurat al servei de la bellesa que m'havia captivat". (p. 282)

És a partir d'aquest moment que Adrià, en adonar-se que mai no podrà tocar amb tal perfecció, decideix abandonar el violí, com ja hem avançat abans. Però

---

<sup>476</sup> No és el primer cop que Jaume Cabré para en les seves novel·les d'aquest extraordinari violinista. Apareix esmentat a *Senyoria*, on també es fa referència al seu final tràgic:

"—Heu sentit parlar mai de monsieur Jean Marie Leclair?

(...)

—Leclair?

—Sí.

—Vaig veure com l'assassinaven (...) Va ser per enveja: un músic gris que no li perdonava que hagués escrit tanta bellesa..." (pp. 60-61)

és també a partir d'aleshores que el protagonista es preguntarà per l'ànima de la bellesa, i en reflexionarà en el seu estudi *Història de les idees estètiques*.

“He anat a molts concerts. Però per a mi aquest va ser el concert fundacional, el que em va obrir el camí cap a la bellesa...”. (p. 284)

El diàleg a vèries veus que s'estableix al llarg de quatre pàgines quan Adrià comunica la seva decisió de deixar l'estudi del violí sembla una partitura operística on els diferents cantants –Adrià, la mare, Bernat, mestre Manlleu i Àguila Negra– van intervenint fent sentir les seves melodies. En reproduïm un fragment.

–“Quan acabi setè, deixaré d'estudiar violí. M'ha entès bé tothom? Tinc altres prioritats a la vida.  
–Tota la teva vida, cada dia, et penediràs d'haver pres una decisió errònia (mare).  
–Covard (Manlleu).  
–No em deixis sol, nano (Bernat).  
–Negroide (Manlleu).  
–Si toques millor que jo! (Bernat).  
–Marica (Manlleu).  
–I les hores que hi has dedicat, què? Llançades per la borda? (mare).  
–Zíngar capriciós (Manlleu).  
–I què voldràs fer? (mare).  
–Estudiar (jo)”. (pp. 291,292)

També semblen extretes del món operístic les acotacions entre parèntesi que acompanyen dues escenes de la novel·la, com volent donar instruccions interpretatives als cantants protagonistes. Dos enganys protagonitzats per Adrià en les seves escapades per comprar manuscrits valuosos per a la seva col·lecció, fet que intenta amagar a Sara. Primer va a trobar-se amb el venedor, el senyor Morral, per veure l'objecte de la seva compra –l'original d'*El coronel no tiene quien le escriba*–:

–“... on vas?  
–A l'Ateneu (juro que em va sortir dir que anava a l'Ateneu).  
–Ah (ella què sabia, poveretta).  
–Sí, torno de seguida (maestro dell'inganno).  
–Avui et toca fer el sopar (inocente e angelicale).  
–Sí, sí, tranquil·la. Torno de seguida (traditore).  
–Et passa res? (compassionevole).  
–No, què m'ha de passar (bugiardo, menzognero, impostore)”. (p. 601)

I després va a portar-li els diners per comprar el preuat manuscrit:

- “... Ai, avui he d’anar a la universitat (impostore).
- Però si és dimarts (angelicale).
- Ja ho sé, ja... Però no sé què vol la Parera i m’ha demanat que... pff... (spregevole).
- Doncs paciència (innocente)”. (p. 603)

A més de l’homenatge a Leclair, o de l’aparició de Heifetz i altres violinistes a la novel·la, de compositors de diverses èpoques, directors d’orquestra i partitures cèlebres, no podria faltar una menció especial a un músic força admirat per Jaume Cabré, i que ha estat present en moltes de les seves obres literàries. Ens referim a Franz Schubert. Les següents paraules, la veritat de les quals comparteix sens dubte l’autor, les pronuncia l’oficial nazi Rudolf Höss tot escoltant l’opus 100 de l’esmentat compositor.

“La música de Franz Schubert em transporta a un futur millor. Schubert és capaç de dir, amb pocs elements, moltes coses. Té una força melòdica inexhaurible, plena de gràcia i d’encant al mateix temps que plena d’energia i de veritat. Schubert és la veritat artística i ens hi hem d’agafar per salvar-nos (...) Jo, aquí on em veu, m’agenollo davant de l’art de Schubert”. (p. 631)

Un altre dels moments importants en la vida d’Adrià Ardèvol i que també està acompanyat d’un rerefons musical és la troballa i la posterior lectura de la carta que Fèlix Ardèvol va redactar per al seu fill, en arameu, explicant-li el motiu del seu predictable i futur assassinat –si es donés el cas, com succeeix realment– i el nom del seu executor: Aribert Voigt. Fèlix Ardèvol revela a l’Adrià el secret de l’storioni, la seva procedència, la seva història. Adrià llegeix el text mentre el tocadisc fa sonar la *Tetralogia* de Wagner. En aquesta òpera que fusiona elements mitològics germànics i escandinaus, i llegendes populars, hi ha un anell que, pel desig que desperta la seva possessió, esdevé una maledicció per a qui el posseeix. Talment com l’storioni ha estat objecte de la cobdícia d’Aribert Voigt primer –que ha matat una jueva per aconseguir-lo– i de Fèlix Ardèvol després –que ha estafat Voigt per apropiarse’n–. A la *Tetralogia*, el nan nibelung Alberich forja un anell màgic i, quan li és robat, pronuncia una maledicció contra els seus futurs posseïdors. També l’storioni sembla portar la desgràcia a aquells que el posseeixen, començant per l’assassinat del violinista Jean-Marie Leclair en mans del seu nebot Vial quan tot just l’acaba d’adquirir,

continuant amb el de la jueva Netje de Boeck per Aribert Voigt, i acabant amb la monstruosa decapitació del Fèlix Ardèvol, quan Aribert Voigt veu frustrades les seves intencions de recuperar-lo. A la *Tetralogia*, l'heroi Sigfrid aconsegueix l'anell, però és assassinat quan la seva amant Brünnhilde, una valquíria, revela als enemics de Sigfrid –sense adonar-se'n– quin és el punt flac del seu estimat. L'Adrià Ardèvol no pot deixar d'observar el paral·lelisme entre Sigfrid i el seu pare, a qui creu haver enviat a la mort en canviar l'istorioni pel seu violí d'estudi quan era un nen. I el sentiment de culpa que sempre ha estat present en la vida de l'Adrià reviu amb força.

“Tal com Brünnhilde va enviar inadvertidament Siegfried a la mort, revelant el seu punt flac als enemics, així jo, canviant-li el violí, vaig fer morir mon pare que no m'estimava. Per salvar la memòria d'un pocavergonya com Siegfried Ardèvol, a qui no va poder estimar, Brünnhilde va jurar que aquell violí es quedaria per sempre més a casa. Ho va jurar per salvar-ne la memòria, sí. Però avui he de reconèixer que també ho vaig jurar per causa de la coïssor als dits només de pensar que podia allunyar-se'm. Aribert Voigt. Siegfried. Brünnhilde. Déu meu. Confiteor”. (pp. 564, 565)

La música també és present a les classes que imparteix Adrià a la Universitat. A través de la música transporta els alumnes a l'ambient d'altres èpoques i d'altres indrets –amb les variacions per a clavecí sobre l'ària *La Capricciosa* de Buxtehude els transporta a la Hannover de Leibniz–, amb la qual cosa pretén conduir-los a reflexions i conclusions sobre la història de les idees estètiques –que és la seva assignatura– i sobre el perquè de la bellesa. Fins i tot interpreta amb el seu istorioni la *partita número u*, el *Tempo di Borea*, de Johann Sebastian Bach com a introducció a la pregunta que planteja als seus alumnes: quina relació hi ha entre la manifestació artística i el pensament. Per demostrar que l'estètica mai va sola, que és fruit d'una ideologia, d'una manera de pensar i viure, de la moral de l'època. Recuperem un fragment citat anteriorment:

“–Ara, imagineu-vos que som al mil set-cents vint (...) L'any en què Bach va compondre això que he tocat tan malament.  
–I el pensament ha de canviar?  
–Com a mínim, tu i jo portaríem perruca.  
–Però això no canvia el pensament.  
–No el canvia? Homes i dones amb perruques, mitges i talons.  
–És que la idea estètica del divuit és diferent de la d'avui.

–Només l'estètica? Al divuit, si no anaves amb perruca, maquillat, amb talons i mitges, no et deixaven entrar als salons. Avui, un home maquillat, amb perruca, mitges i talons, el tanquen a la presó sense fer-li cap pregunta.

–Hi entra la moral?

(...)

–L'estètica, per més que s'hi entossudeixi, no va mai sola.

–No?

–No. Té una gran capacitat d'arrossegar altres formes de pensament".  
(pp. 771-772)

El que Adrià Ardèvol vol transmetre als seus alumnes segueix la línia defensada per Panofsky,<sup>477</sup> per al qual les formes d'expressió són signe de l'aptitud cultural i del costum mental d'una determinada època i es mouen al compàs del mapa social i ideològic de la mateixa. Així doncs, sempre hi ha un rerefons social i cultural que emmarca la praxi artística del subjecte creador.

Tota la novel·la està impregnada de música. Començant per sons tan quotidians com pot ser el timbre d'una porta:

“El timbre del pis de mestre Castells feia do-fa. La impaciència em va fer fer do-fa, do-fa, do-fa...”. (p. 349)

O el so del telèfon:

“... només sentia el timbre del telèfon: un re sostingut molt desagradable”. (p. 931)

Continuant per les melodies que xiulen l'oncle Haïm,

“... i va sortir de casa xiulant l'andante de la setena de Beethoven”. (p. 596)

el seu company en el camp de concentració, Gavrilloff,

“... va seguir cap a la dutxa amb els ulls una mica alegres i xiulant, fluixet, un csárdas de Rózsavölgyi”. (p. 334)

o l'infermer Wilson,

“... i va sortir de l'habitació amb el got buit i xiulant una música desconeguda en compàs de sis per vuit”. (p. 780)

---

<sup>477</sup> Erwin Panofsky (Hannover, 1892 - Princeton (Nova Jersey), 1968) va ser un historiador de l'art i assagista alemany, exiliat als Estats Units. Alguns dels seus treballs són fonamentals per a l'estètica del segle XX. En el seu recorregut històric analitza, a través de la teoria artística de cada moment, el reflex cultural que suposen les maneres d'expressió artística.

Però sobretot trobem música en la prosa, en el ritme de les frases, en la melodia de les paraules. I en les imatges sonores i poètiques que vol transmetre. L'oïda es desperta en imaginar els "... barrancs amb cantarella d'aigua freda" (p. 95); fra Nicolau respira "l'olor de farigola i d'herba seca que emanava de la terra encara escalfada pel dia més calorós de tots els que recordaven els avis" (pp. 370-371), un regal per a l'olfacte; la vista i el tacte es recreen amb una poètica visió hivernal, on "... la neu ja cobria les vergonyes de la terra amb un púdic llençol gruixut de fred" (p. 376); i la natura dibuixa i compona una imatge d'extraordinària bellesa, en la qual "... els dits rogençs de l'aurora pintaven el cel encara fosc i els ocells s'engrescaven amb el seu xivarri"(p. 995).

Jaume Cabré sempre s'ha declarat músic frustrat. Una mica com l'Adrià, que abandona l'estudi del violí en veure que no és capaç d'assolir la perfecció en la interpretació, tot i tenir un nivell força bo. I, també com Cabré, Adrià Ardèvol és un gran escriptor. L'alter ego d'Adrià –i potser també l'alter ego de l'autor– és Bernat Plensa. Bernat és un bon violinista, es dedica a la música de manera professional –toca a l'Orquestra Ciutat de Barcelona–. Però desitja amb tota l'ànima ésser escriptor. Ambdós amics senten certa enveja per les aptituds de l'altre. I així ho expressen quan estudien junts.

"El pobre Bernat, de primer violí, va acabar amarat de suor, i em vaig sentir content malgrat les tres esbroncades seques que em va dirigir, com si ell fos jo criticant-li els seus escrits a Tübingen. I el vaig envejar molt i molt. I no em vaig poder estar de dir-li que canviaria els meus escrits per la teva capacitat musical.

–I jo t'accepto l'intercanvi. Te l'accepto encantat, eh?" (p. 639)

Adrià sempre ha animat el seu amic a continuar amb la música, perquè considera que Bernat té fusta de violinista i una tècnica excel·lent, malgrat que no arriba al fons de l'ànima de les coses, que li falta l'alè creatiu: li falta *élan*. En canvi, sempre ha volgut dissuadir-lo de fer literatura.

"... fa molts anys que som amics. Fa molts anys que m'enveja perquè no m'acaba de conèixer; fa molt temps que l'admiro per la manera com toca el violí (...) Me l'estimo i no puc deixar de dir-li que escriu malament, sense gràcia. I, des que va començar a passar-me papers seus, ha publicat diversos llibres de narracions molt dolents (...) perquè allò que escriu no té cap mena d'interès. Cap. Sempre estem igual (...) Bernat

Plensa i Punsoda, un músic molt bo que s'entesta a buscar la infelicitat en la literatura". (pp. 614-615)

Bernat arrossegarà tota la vida la seva frustració:

"Tinc més de seixanta anys, sóc violinista professional, sé que me'n surto i tocant amb l'orquestra no passa res. Però jo voldria ser escriptor, m'entens?" (p. 273)

Fins al punt que la seva obsessió el portarà a trair l'amic. Farà passar el manuscrit de les memòries de l'Adrià com a obra seva, i aconseguirà així el reconeixement públic com escriptor a què aspirava. En canvi, Adrià sembla acceptar les seves limitacions més bé que no pas Bernat, i decideix continuar tocant el violí però sense cap afany professional ni virtuós. Mentre que el seu veritable talent resideix en l'art de l'escriptura i en la reflexió humanística. Com Jaume Cabré. Perquè *Jo confesso* és el colofó d'una gran obra literària que aglutina reflexió filosòfica, estètica i artística, música, poesia, història, humor, drama, amistat, amor, passió, odi, veritat i ficció. *Jo confesso* és una simfonia de veus de timbres diversos, de melodies, de ritmes, interpretada amb un *tempo variable* i amb força canvis de dinàmica, orquestrada amb una harmonia rica i complexa que situa la novel·la, sense cap mena de dubte, en un lloc més que destacat dins la nostra literatura.





## 6. CONCLUSIONS



Jaume Cabré és un professional de la literatura i un apassionat de la música, de la qual posseeix sòlids i ben documentats coneixements que reflecteix de manera constant en les seves obres. És precisament aquesta melomania la que fa que els seus contes i les seves novel·les estiguin amarats d'elements musicals. Cabré segueix la tradició de grans autors de la literatura europea com Thomas Mann, Marcel Proust i Thomas Bernhard –alguns dels seus referents– en la inclusió de la música dins la literatura. Fins al punt que aquest element és substància omnipresent en la seva narrativa. El focus musical de l'obra literària el projecta en diverses direccions: en l'argument, en l'ofici i l'afició dels personatges, en l'estructura formal de la narració –que en algun cas fa transcórrer de manera paral·lela a la d'una forma musical determinada–, com a rerefons social i cultural dels fets que s'esdevenen, en la creació d'una prosa dotada de força melòdica i poètica i, fins i tot, en l'absència d'aquest element musical –en fer del silenci i de la manca de música el motiu principal del relat–. Per això podem afirmar que, en aquest aspecte, Jaume Cabré és un innovador a la literatura catalana, perquè és el primer autor català a fer una obra literària compacta hibridada amb la música.

Ens proposàvem a l'inici d'aquesta tesi esbrinar de quina manera l'autor incorpora l'art musical en la seva narrativa. En algunes narracions aquest element està representat per un instrument que n'és alhora el fil conductor i l'ànima –és el cas de l'última novel·la publicada al terme d'aquesta tesi, *Jo confesso*–, o que té el poder de portar l'èxit o de provocar un destí final tràgic al seu posseïdor –en el conte “Sang de violí” de *Libre de preludis*.

En d'altres el motiu musical no és un instrument sinó el seu intèrpret. I és que per les pàgines de Jaume Cabré desfilen compositors, musicòlegs, directors d'orquestra, violinistes, pianistes... reals o ficticis, de diferents èpoques històriques i estils compositius, confegint una extensa i variada galeria de personatges densament humans que mostren les febleses i les grandeses de la condició humana: amor, odi, traïció, generositat, esperança, por, ambició...

En moltes narracions de l'autor apareixen grans escenaris musicals: el Palau de la Música Catalana, el Royal Festival Hall de Londres... i d'altres més humils però també rellevants, com l'Auditori de Barcelona o l'Ateneu, entre d'altres.

Són espais que, com explica l'autor, en el moment d'escriure els contes corresponents, eren sales que havia freqüentat i que tenien i tenen una màgia especial per a ell.

A *Viatge d'hivern* el motiu musical el trobem en una sèrie d'objectes que van saltant d'un conte a l'altre com si fossin una mena de *leitmotives*, i que atorguen cohesió i unitat al recull, sota la inspiració musical i literària del cicle de *lieder Viatge d'hivern* de Franz Schubert que dóna nom al recull. També en trobem a l'última novel·la publicada de l'autor, *Jo confesso*.

En una altra de les novel·les de l'autor, *L'ombra de l'eunuc*, l'estructura discorre de manera paral·lela a la d'una obra musical: el *Concert per a violí* d'Alban Berg, amb un resultat artístic i literari impressionant.

No hi ha música sense silenci, i el silenci musical –entès com una penitència per al protagonista– és font de reflexió a *Fra Junoy o l'agonia dels sons*. I també és omnipresent a *Les veus del Pamano*.

En alguns relats Jaume Cabré posa especial atenció a la concepció de la música dins la societat i les èpoques retratades. A *Senyoria*, per esmentar un exemple, la música forja l'ambient cultural de l'època en què es desenvolupa la novel·la. En moltes altres és present a les converses dels protagonistes, en els concerts on acudeixen, i a les audicions que escolten.

En el recull de contes *Llibre de preludis* i en el relat *El mirall i l'ombra* apareixen reflexions sobre la necessitat que el llenguatge musical sigui constantment innovat per no caure en la reiteració, la qual cosa representaria la mort de l'art creatiu. A *Jo confesso* es planteja la relació entre la manifestació artística i el pensament, així com la bellesa i la necessitat de l'Art.

I absolutament a totes i cadascuna de les narracions de Jaume Cabré apareix una prosa sonora, potent, expressiva, fluïda i rítmica, amarada de poesia i que transcorre amb un *tempo* variable, gairebé musical, que l'autor va adequant a les circumstàncies del relat.

Així es materialitza, a grans trets, la presència de la música a l'obra literària de Jaume Cabré. Però quins motius duen l'autor a triar determinats instruments, o

a escollir uns compositors i no d'altres? Quina és la funció de la música dins la narrativa de l'autor? Quina filosofia o quin pensament estètic s'amaga sota la prosa de Cabré?

La música és quelcom incorporat de manera natural, des de la infantesa, en el bagatge cultural de l'escriptor. A casa els pares tocaven el piano, i van fer néixer i créixer en els fills l'estimació per la música. L'autor anà ampliant els seus coneixements en aquest camp, de manera teòrica però també com a intèrpret aficionat i com a oient apassionat dels més grans compositors. Jaume Cabré utilitza els seus coneixements musicals en la redacció de les novel·les, però no dubta a recórrer a la documentació quan és necessari. Una documentació que, d'altra banda, incorpora als relats de manera subtil, formant part natural del context de la narració i informant el lector sense que aquest se n'adoni. Potser perquè el piano era l'instrument que hi havia a casa, l'instrument amb què nasqué el seu amor per la música, alguns protagonistes dels relats són pianistes, o orgueners. És el cas de fra Junoy –personatge que també apareix com a pianista al conte “Nocturn” de *Llibre de preludis*–; Pere Bros i el seu amic Zoltán Wesselényi a *Viatge d'hivern*; l'oncle Maurici de *L'ombra de l'eunuc*; Joan Calldetenes –pianista aficionat– a *El mirall i l'ombra*; maitre Vidal, Clara de Foixà i mestre Perramon a *Senyoria*; el mestre Oleguer Gualter al conte “L'esperança entre les mans” de *Viatge d'hivern*; o Tecla, esposa de Bernat Plensa a *Jo confesso*. Sense oblidar tres compositors que protagonitzen altres narracions, com són Johann Sebastian Bach –a “El somni de Gottfried Heinrich”, de *Viatge d'hivern*–, Franz Schubert –a “Opus pòstum”, del mateix volum– o Debussy, a “Llibre de preludis”.<sup>478</sup> L'altre instrument que protagonitza alguns contes i novel·les de Jaume Cabré és el violí, del qual ell mateix és intèrpret aficionat. Segurament per això és un violí l'ànima de *Jo confesso*, i també pel mateix motiu són violinistes Adrià Ardèvol i el seu amic

---

<sup>478</sup> Altres novel·les on el piano o l'orgue han esdevingut protagonistes són: *Novecento. Un monologo* (1994), d'Alessandro Baricco, sobre la qual es basà la pel·lícula *La llegenda del pianista a l'oceà*; *Maese Pérez, el organista: llegendes breus* (1861), de Gustavo Adolfo Bécquer; *El piano* (1993), de Jane Campion, guió de la pel·lícula que narra la història d'una dona muda arribada amb el seu piano a Nova Zelanda per casar-se; *El pianista del gueto de Varsòvia* (1945), de Wladyslaw Szpilman, autobiografia d'un pianista jueu que va salvar la seva vida després de l'ocupació de Varsòvia per l'exèrcit alemany i que va donar lloc a la pel·lícula de Polanski *El pianista* (2002); *El pianista* (1985), de Manuel Vázquez Montalbán, portada al teatre per Xavier Albertí i al cinema per Mario Gas; o *Alexis o el tractat de l'inútil combat* (1929), de Marguerite Yourcenar, on un pianista escriu una llarga carta a la seva dona, esmicolant l'inútil combat entre les seves inclinacions i la seva vocació.

Bernat Plensa –ambdós protagonistes de l'esmentada novel·la–, Teresa Planella a *L'ombra de l'eunuc*, i Daniel Sicart al conte “Sang de violí” de *Llibre de preludis*, o l'impostor Robert Balló de “Nocturn” –al mateix recull–. El compositor i violinista barroc Jean-Marie Leclair també té un paper important a *Jo confesso*. Les excepcions al protagonisme dels pianistes i violinistes són un guitarrista, Ferran Sorts, a *Senyoria*, la cantant a qui acompanya –Marie de l'Aube Desflors– i una altra soprano, Margherita, de qui Zoltán Wesselényi s'enamorarà a “Winterreise”, l'últim conte de *Viatge d'hivern*. Jaume Cabré ha manifestat diverses vegades patir una certa frustració per no ser músic. A *Jo confesso*, en una mena de catarsi personal, l'autor projecta aquest desig en el protagonista, Adrià Ardèvol, un gran filòsof i escriptor que voldria ser un bon violinista. I presenta com a antagonista, fins i tot com a *alter ego*, el seu amic Bernat Plensa, violinista professional insatisfet que aspira a ser un bon escriptor.

Per les pàgines de l'autor apareixen gairebé dos-cents noms de compositors, intèrprets i directors d'orquestra de totes les èpoques, en un ampli ventall que és una mostra de la riquesa musical de la història del món occidental i dels profunds coneixements musicals de Jaume Cabré. Alguns els trobem sovint de manera reiterada en diferents contes i novel·les. Estem parlant sobretot d'autors com Johann Sebastian Bach i Franz Schubert –que Cabré considera els seus compositors predilectes, i a qui homenatja a través de les seves narracions–, o d'altres com Beethoven, Schönberg o Brahms. No estan triats a l'atzar; formen part del món musical de l'escriptor. Els incorpora amb més o menys protagonisme dins cada relat, com a personatges o com a referència contextual de l'època, en les converses que mantenen els protagonistes o en els programes dels concerts a què assisteixen. Concerts que es desenvolupen en determinats escenaris, uns escenaris freqüentats per Jaume Cabré i que són especials per a ell. O que, en algun cas, són escollits perquè existeixen en el moment històric en què situa el relat. Uns escenaris que recorren Europa, símbol d'obertura i progrés, de llibertat i cultura. I d'altres ben nostres, com la fictícia Feixes –espai recurrent en diverses novel·les, idealització de Terrassa–, la ciutat de Barcelona i diversos poblets de la Vall d'Àssua i de Vic.

L'obra literària de Jaume Cabré abasta gairebé la totalitat de les èpoques de la història occidental. És per això que l'escriptor pot parlar de tants músics i de les diverses idees estètiques i musicals que conformen el panorama artístic de la nostra civilització. Des del pensament de l'Església medieval sobre la música a *Fra Junoy o l'agonia dels sons* fins a l'experimentació musical del segle XX a través de l'atonalisme i de les avantguardes –a *L'ombra de l'eunuc o El mirall i l'ombra*–. Tot passant per l'època àlgida de la construcció d'instruments amb els luthiers barrocs –*Jo confesso*–, pel triomf de la música en el Romanticisme com a llenguatge privilegiat dels sentiments –a *Senyoria, Viatge d'hivern o Llibre de preludis*–, o per la destrucció del llenguatge musical tradicional recurrent a la bellesa del so per ell mateix que caracteritza l'Impressionisme –com fa el compositor Debussy a *Llibre de preludis*–. Però dins aquest panorama musical històric i global que retrata Jaume Cabré en la seva producció literària, l'autor planteja certes qüestions referents a la música. En el fons, cada conte o novel·la de Cabré conté una reflexió profunda sobre algun aspecte musical, que ja s'ha comentat en l'anàlisi corresponent. Resumim a continuació el pensament estètic i musical que s'amaga en les pàgines de la seva producció literària:

*El mirall i l'ombra* està protagonitzat per un home que per ser feliç només necessita els seus llibres i la seva música. Cabré, a través del seu personatge, Calldetenes, planteja una qüestió referida a l'acte de la creació artística: l'acceptació o no de la música avantguardista, una música que es basa en l'experimentació i que rebutja els cànons de composició establerts. A través de la novel·la, Cabré denuncia els autors que amaguen una veritable incapacitat creadora en una pretesa avantguarda trencadora. Però accepta l'esperit sacsejador de les avantguardes, esperit necessari per a l'enriquiment i la innovació de l'art. Joan Calldetenes es planteja, en un moment donat de la seva vida, la seva esterilitat creadora, la seva actitud passiva davant el fet artístic literari o musical. Ell mai no ha creat res, només ha fruit amb les creacions dels altres. I aleshores decideix redactar una novel·la, però durant el procés d'escriptura queda atrapat pel seu propi personatge, amb qui es confon, amb qui s'emmiralla. Calldetenes viu la novel·la que està escrivint, i Cabré defensa aquesta mateixa idea, referida al creador literari, a *El sentit de la ficció*:



“Saps que l’art, d’alguna manera, és un *com si fos* que s’emmiralla en allò que és: la persona. I el resultat final que pretén el creador, com he sentit dir a Ramon Pla i Arxé, no és que allò que fa semblar vida, sinó que ho sigui directament”<sup>479</sup>.

Com a *El mirall i l’ombra*, a *L’ombra de l’eunuc* Cabré torna a plantejar l’esterilitat d’una vida sense producció artística. Recordem què es pregunta el protagonista, Miquel Gensana:

“Hi ha tres sistemes d’eternització que hem fet servir al llarg de la història: els fills, la més estesa; la religió, la més ben considerada; l’art, la més subtil. Però què passa quan hom és agnòstic i estèril com jo? (...) La meua gran pena és no ser ni músic, ni pintor ni poeta sinó un simple i remaleït diletant, molt sensible, sí, però incapaç de crear”. (p. 33)

Però mentre que Joan Calldetenes d’ *El mirall i l’ombra* accepta el repte creador i emprèn la redacció d’una novel·la, Miquel Gensana resta estèril a qualsevol forma de creació: un eunuc, tal com indica el títol del relat. Un mateix plantejament amb dos desenvolupaments força diferents. Tot i que la veritable força musical de *L’ombra de l’eunuc* recau en el paral·lelisme estructural que manté amb el *Concert per a violí* d’Alban Berg.

Si a les dues novel·les anteriors es plantejava l’esterilitat de l’ésser humà si no és capaç de cap tipus de creació artística, a *Fra Junoy o l’agonia dels sons* se’ns mostra un món mancat de música, un món de silenci. La novel·la és una crítica a la intolerància, a la manca de comprensió. Que la gran riquesa interior de fra Junoy sigui la música esdevé gairebé un delictes als ulls de la jerarquia eclesiàstica, que no permet que el frare estimi altra cosa que no sigui Déu. Per això serà enviat a un convent de clausura on la música està totalment prohibida. El protagonista s’enfronta a una posició repressiva de l’Església –representada en els seus superiors– envers la música, perquè consideren que la passió que sent el frare per aquest art el distreu i l’allunya de la pobresa, el sacrifici i l’oració que ha de mostrar tot religiós. És la línia de pensament defensada per les autoritats eclesiàstiques l’any 813 en el Concili de Tours, o pel teòric medieval Guido d’Arezzo. Però fra Junoy és capaç d’entendre –com Sant Agustí, un dels principals filòsofs medievals–, no només la dimensió espiritual de la música, sinó que també el seu poder estètic i emocional. I amb

---

<sup>479</sup> CABRÉ, Jaume. *El sentit de la ficció. Itinerari privat*, p.49.

aquest posicionament, la defensa de la bellesa de la música i de la seva força com a instruments de comunió amb Déu, pren part del dilema que va dividir l'Església entre els partidaris i els detractors de l'art musical. Malgrat la condemna al silenci, fra Junoy porta la música interioritzada, i això el salva i l'ajuda a superar el dolor davant la injustícia de què és objecte.

En els catorze contes que integren *Viatge d'hivern*, Jaume Cabré reflexiona sobre la mort, l'amor, la soledat, la por de l'oblit... però la música també transita per la seva xarxa narrativa de manera rellevant. De nou apareix una peça musical que trenca amb els cànons tradicionals –a *Opus pòstum*, tot i que l'obra comença a ser gestada a *El somni de Gottfried Heinrich*–, i observem la infinitat de dimensions perceptives de l'obra d'art en les reaccions del públic. L'autor presenta també una profunda meditació sobre l'autenticitat de l'obra d'art en general, i de la música en particular: a partir d'una partitura creada pel fill retardat de Johann Sebastian Bach –a *El somni de Gottfried Heinrich*–, una obra força allunyada dels cànons de composició vigents, Cabré vol transmetre al lector la constatació que l'art sempre és de debò si surt de l'ànima del seu creador.

Pel que fa a *Llibre de preludis*, la música és descoberta per un dels seus protagonistes, Luvowski, com una nova i poderosa via de coneixement, pel camí del sentiment. De fet, Luvowski manté una conversa profunda sobre el tema amb el compositor Debussy, que es planteja la necessitat d'un llenguatge musical nou i obert a vàries possibilitats, que eviti la mort de la música per repetició. Fidel a la seva definició: "Un total de forces disperses, això és la música". (p. 72), el compositor adopta una actitud transgressora en rebutjar la música com un discurs rectilini i lineal, per tal de rehabilitar el poder del so. I és el compositor mateix qui ens mostra a la novel·la el procés de creació d'alguns dels seus preludis, que cal situar precisament dins un Impressionisme que fuig de les jerarquies tonals, on la melodia quasi desapareix per buscar l'efecte sonor, la pinzellada sonora en una música més suggerent que no pas descriptiva. A *Senyoria* la presència de la música és anecdòtica, però serveix per a descriure el moment històric en què es desenvolupa la novel·la, i sobretot els nous valors romàntics que exalten la llibertat, el sentiment, la imaginació i el subjectivisme. La música comença a ser concebuda com a llenguatge dels sentiments, la qual cosa veiem reflectida en les converses dels joves

protagonistes Ferran Sorts i Andreu Perramon, pels quals la música esdevindrà un llenguatge privilegiat i absolut. En aquesta novel·la trobem també una definició de la música i de l'art – "... potser és la capacitat de commoure amb sons i timbres diversos", p. 169– que coincideix amb la que va fer l'autor en l'acte de lliurament del Premi d'Honor de les Lletres Catalanes:

“Quan un text et commou, quan una història llegida arrela dins teu, quan un poema ben dit t'enrampa, quan vius amb els personatges d'una novel·la com si fossin vells coneguts, estàs tastant el poder transformador de l'art”.<sup>480</sup>

*Jo confesso* planteja les relacions entre la música i la societat que la crea, i considera la creació musical un producte del context social i cultural. Meyer, Weber i Adorno són alguns dels teòrics que van estudiar aquesta dimensió històrica i cultural de la música. La novel·la conté una reflexió sobre el Mal, sobre la maldat humana. I la música i la poesia són presentades com a antagonistes d'aquesta part fosca de l'ésser humà, que és capaç de matar, però també de fer art: l'Art és una via cap a l'esperança. Per això el protagonista, Adrià Ardèvol, explica:

“Un cop s'ha tastat la bellesa artística, la vida canvia. Un cop has sentit cantar el cor Monteverdi, la vida et canvia. Un cop has vist Vermeer de prop, la vida et canvia; un cop has llegit Proust, ja no ets el mateix”. (p. 629)

I amb aquestes paraules Jaume Cabré reivindica, a través del seu personatge, el poder transformador de l'Art, el poder de fer-nos tremolar davant la bellesa, de fer-nos capaços d'intuir la transcendentalitat i la seva necessitat per a la humanitat.

Per a Jaume Cabré és indispensable que la música sigui present en l'estil, perquè sempre es planteja l'escriptura des del punt de vista musical. Les paraules han de sonar, les frases han de tenir una cadència i un ritme intern. Això acostava el procés d'escriptura al de la composició musical. Ell mateix ho descriu de la següent manera:

---

<sup>480</sup> Acte de lliurament del Premi d'Honor de les Lletres Catalanes a Jaume Cabré (15 de juny de 2010), dins <http://www.omnium.cat/ca/video/discurs-de-jaume-cabre-en-l-acte-de-lliurament-del-premi-d-honor-de-les-lletres-catalanes> [consultat: 12-08-2010].

“...l’escriptura és el pas de l’arquet per les cordes del violí per convertir el pensament en paraules fixades, en melodies, en text, en música”.<sup>481</sup>

Cabré reivindica la capacitat musical del llenguatge, i aquesta música interna de les paraules esdevé en l’autor una poderosa arma expressiva i artística. Precisament per aquesta característica he inclòs *Les veus del Pamano* dins l’apartat de les obres escrites en clau musical, perquè tot i que pràcticament no hi apareix la música ni de manera argumental, ni a través dels personatges, ni en els escenaris descrits, sí que és ben present a les frases. Com indica l’autor mateix,

“... a *Les veus del Pamano* intento que la música siguin les paraules, escric amb música”.<sup>482</sup>

I així, a partir de figures retòriques, al·literacions, anàfores, paradoxes, reiteracions... Jaume Cabré acosta els seus contes i novel·les a la poesia, el gènere més musical. Llegim i escoltem sinó el següent exemple:

“... la remor dolça dels berrallons depositant-se sobres les coses”. (*Les veus del Pamano*, p. 25)

O el ritme ternari intern del “crepitar de la fusta cansada del carro que torna del tros...” (*Les veus del Pamano*, p. 201)

Tot plegat fa que la prosa de Jaume Cabré esdevingui un plaer per als sentits. Però l’estil no ve marcat només per les paraules. El trobem també en la veu narrativa, en els diàlegs, en els registres lingüístics dels personatges, en allò suggerit pel silenci, en els salts temporals i espacials dins la mateixa frase. Cabré no utilitza un únic punt de vista narratiu per a totes les seves narracions, sinó que busca la solució estilística adequada per a cada relat. Així, pot arribar a alternar la primera i la segona persones en un mateix paràgraf –fins i tot en una mateixa frase– o barrejar els estils directe i indirecte quasi confonent les veus del narrador i dels personatges, una constant en els seus relats. L’acurat sentit de l’estil de Cabré, la seva exigència i complexitat narrativa mostra la preocupació constant de l’autor pel grau de qualitat de les seves obres.

---

<sup>481</sup> CABRÉ, Jaume. *La matèria de l’esperit*, p. 106.

<sup>482</sup> NADAL, Marta. “Jaume Cabré: la meua biografia és en l’estil”, art. cit., pp. 38-43.

L'obra de Jaume Cabré és un estudi humanístic enorme on es reflecteix l'essència de l'ésser humà en un context històric, literari i musical, integrant moralitat i art en un exercici de virtuosisme creatiu. La seva originalitat radica en una gran energia creativa, acompanyada d'un gran bagatge cultural i domini documental, d'un coneixement profund de la psicologia i de les passions humanes, d'una gran amplitud temàtica –els principals motius temàtics que podem trobar a les novel·les i els contes de Cabré són, sobretot, el poder i els seus mecanismes, la preservació de la memòria històrica, la por de l'oblit, i les relacions entre l'ésser humà i l'Art–. I d'una capacitat infinita de captar i de descriure el flux de la consciència humana i expressar-ho amb una prosa de gran bellesa estètica, d'aparent senzillesa però de sensibilitat exquisida, que converteix el text en un plaer per ell mateix. Una prosa que transmet un efecte d'espontaneïtat, de naturalitat, a vegades vestida amb una subtil dosi d'humor i d'ironia, i alimentant constantment la curiositat del lector amb petits interrogants o anticipacions, o amb silencis que diuen més que les paraules. L'obra literària de Jaume Cabré és un edifici d'estructures narratives interrelacionades. Diverses històries s'entrellacen contínuament; això és força evident en llibres com *Viatge d'hivern*, però també trobem nexes entre contes i novel·les escrits en èpoques força allunyades en el temps. Fra Junoy apareix també al conte "Nocturn" de *Llibre de preludis*, i encara que l'autor no descobreix explícitament que es tracta del mateix personatge, en dóna força pistes. Miquel Gensana de *L'ombra de l'eunuc*, per esmentar un altre exemple, apareix a *Jo confesso*, una novel·la escrita quinze anys més tard. Això obliga la ment del lector a parar tota l'atenció possible per detectar tots els detalls i poder copsar la gran riquesa de l'obra literària de Cabré.

Jaume Cabré està contribuint a la internacionalització de la cultura catalana. La seva literatura ha estat recomanada per personatges tan influents com l'ex ministre ecologista Joschka Fischer i per Martin Schulz, president del Parlament Europeu. "Kolossal" i "titanisch" són algunes de les paraules amb què la crítica alemana ha definit la seva última novel·la, *Jo confesso*. L'escriptor té molt d'èxit a Alemanya, i una de les raons és el fet que Cabré tracta un tema molt candent al país, el de la recuperació de la memòria històrica i la seva tergiversació. Ho va fer a *Les veus del Pamano*, novel·la que es presentà a la

Fira de Frankfurt l'any 2007 –de la qual va vendre 450.000 exemplars dels 600.000 que es van vendre a Europa. I s'espera que *Jo confesso* repeteixi l'èxit. D'altra banda, Alemanya té una indústria editorial potent que s'interessa per les noves formes d'escriptura, i l'estil particular de Cabré els resulta força atractiu.

Actualment, Jaume Cabré participa com a llibretista en el projecte de l'òpera *Lull*, prevista de ser produïda pel Liceu.

L'autor escriu com a eina d'autoconeixement, com a acte espiritual i artístic, com a projecció vital; viu les seves novel·les, i a través d'elles penetra dins un nou món que comença a existir gràcies a les seves paraules.

“L'escriptura –explica– és un acte vital, profund, espiritual i en definitiva, artístic”.<sup>483</sup>

I el resultat –un cos literari de gran contingut humanístic, amarat de poesia, de sentiment i de música– no pot ser altre en un home que contempla el món des de l'escriptura, i que afirma:

“... en la literatura, m'hi va la vida (...) més que redactar, visc la novel·la”.<sup>484</sup>

---

<sup>483</sup> CABRÉ, Jaume, *El sentit de la ficció. Itinerari privat*, p.416.

<sup>484</sup> *Ibid.*, p. 49.



## **7. BIBLIOGRAFIA**





## Obra literària i assagística de Jaume Cabré<sup>485</sup>

*Faules de mal desar*. Barcelona: Selecta, 1974. Contes datats entre 1970 i 1973.

*Toquen a morts*. Barcelona: La Magrana, 1977. Contes datats entre 1969 i 1976. Inclou la sèrie *Contes corrents*, datats entre 1974 i 1976.

*Galceran, l'heroi de la guerra negra*. Barcelona: Laia, 1978. Novel·la escrita entre 1975 i 1976.

*Carn d'olla*. Palma de Mallorca: Moll, 1978. Novel·la escrita el 1977.

*El mirall i l'ombra*. Barcelona: Laia, 1980. Novel·la escrita el 1978.

*La història que en Roc Pons no coneixia*. Barcelona: La Galera, 1980. Novel·la infantil escrita el 1979.

*Tarda lliure*, conte publicat a la revista literària *Faig* de Manresa, núm.13 (març 1981), pp.4-10.

*L'home de Sau*. Barcelona: La Galera, 1984. Novel·la infantil escrita entre 1982 i 1983.

*La teranyina*. Barcelona: Proa, 1984. Novel·la datada a 1980-1981 i 1983.

*Fra Junoy o l'agonia dels sons*. Barcelona: Edicions 62, 1984. Novel·la escrita entre 1979 i 1983.

---

<sup>485</sup> Les citacions textuais utilitzades en aquesta tesi es refereixen a les edicions següents: *Galceran, l'heroi de la guerra negra*, Ed.Proa/La Galera, Barcelona, 2003; *La història que en Roc Pons no coneixia*, la novena edició, del maig de 1993; *L'home de Sau*, la setzena edició, de l'abril de 2007; *La teranyina*, la cinquena edició, del febrer de 1999; *Fra Junoy o l'agonia dels sons*, la primera edició dins la "Biblioteca Jaume Cabré", del novembre de 1998; *Llibre de preludeis*, la primera edició dins "Biblioteca Jaume Cabré", del maig de 2002; *Senyoria*, l'edició de 2004; *Les veus del Pamano*, la quarta impressió: setembre de 2008; *Jo confesso*, la primera edició, del setembre de 2011.

*Llibre de preludis*. Barcelona: Edicions 62, 1985. Inclou tres contes, escrits entre 1981 i 1984, i la novel·la curta *Luvowski o la desraó*, escrita entre 1977 i 1983.

*Senyoria*. Barcelona: Proa, 1991. Novel·la datada a 1986 i 1989-1990.

*L'ombra de l'eunuc*. Barcelona: Proa, 1996. Novel·la datada entre 1991 i 1996.

*El sentit de la ficció. Itinerari privat*. Barcelona: Proa, 1999. Assaig escrit el 1998. Inclou *Quadern de bitàcola. Reflexions al voltant d'"Estació d'enllaç"*, escrit entre 1996 i 1998.

*L'any del Blauet*. Barcelona: Barcanova, 1999. Conte infantil. El "copyright" és de l'any 1981.

*Viatge d'hivern*. Barcelona: Proa, 2000. Contes redactats entre el 1982 i el 2000. Tots han estat acabats l'any 2000, segons diu l'autor mateix a l'epíleg.

*Pluja seca. Carta del papa a la reina Maria*. Barcelona: Proa, 2001. Obra de teatre escrita entre el 1997 i el 1999. Estrenada al Teatre Nacional de Catalunya el 25 de gener del 2001.

*Llegia però no movia els llavis (Notes sobre la lectura literària)*. Discurs llegit en la sessió inaugural del curs 2001-2002, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 2001.

*L'emigrant*, dins DIVERSOS AUTORS, *Domèstics i salvatges. Deu contes d'animals*. Barcelona: Planeta, 2001, pp. 45-54.

*Les veus del Pamano*. Barcelona: Proa, 2004. Novel·la datada entre 1996 i 2003.

*La matèria de l'esperit*. Barcelona: Proa, 2005. Assaig escrit entre 2004 i 2005.

*El track*, Col·lecció Els llibres de Sant Jordi, Ajuntament de Terrassa.  
Abril de 2004.

*Baix continu*. Barcelona: Proa, 2007. Antologia de contes de tema musical.

*El carro d'aigües*, dins Joan Roca, *Deu menús per a un concert*. Cabrera de Mar: Galerada, 2008.

*Jo confesso*. Barcelona: Proa, 2011. Novel·la datada entre 2003 i 2011.

**Dels articles publicats per l'autor al Diari *Avui Cultura*, dins la secció *La Taràntula cega*:**

“El mot i el qui el vetlla” (20-IX-2007).

“El regne dels mediocres” (29-XI-2007).

“...ma non troppo” (13-XII-2007).

“Si no fos” (8-V-2008).

“La naturalesa de les arts” (20-VI-2009)

“El nom del riu” (consultat a <http://www.jaumecabre.cat/articulisme.html>).

## BIBLIOGRAFIA SOBRE JAUME CABRÉ

### Articles en revistes, diaris i altres publicacions

AIRA, Antoni (2006). "Jaume Cabré". *Avui*, 23 d'agost, p. 36.

ARAGAY, Ignasi (2007). "Jaume Cabré contista melòman". *Avui Cultura*, 13 de juliol, p. 41.

AULET, Jaume (1997). "Jaume Cabré, *L'ombra de l'eunuc*". *Els Marges*, núm. 58, pp.117-120.

AULET, Jaume (2000). "Jaume Cabré i el sentit del seu món literari". *Serra d'Or*, núm. 482, pp. 46-50.

AVIÑOÀ, Xosé (2012). "La recerca de la transcendència a través de la música a la narrativa de Jaume Cabré". *Els Marges*, núm. 98, pp. 104-122.

BARBA, Marta (1985). "*Les veus del Pamano*, una obra mestra". *Avui*, 21 d'abril, p. 5, Secció Bústia.

BONADA, Lluís (1996). "Entrevista a Jaume Cabré a propòsit de *L'ombra de l'eunuc*". *El Temps*, núm. 648, p. 88.

BONADA, Lluís (2000). "Entrevista a Jaume Cabré a propòsit de *Viatge d'hivern*". *El Temps*, núm. 856, p. 67.

BONADA, Lluís (2004). "Entrevista a Jaume Cabré a propòsit de *Les veus del Pamano*". *El Temps*, núm. 1025, pp. 96-97.

BRANDT, Kirsten (2012). "Jaume Cabré, estrella del panorama literari alemany", *Serra d'Or*, núm. 629, pp. 42-44.

BROCH, Àlex (1989). "El *Llibre de preludis* i el cicle de Feixes en l'obra narrativa de Jaume Cabré". *Revista de Catalunya*, núm.26, pp.125-135.

BROCH, Àlex (2004). "L' enamorament vampíric de Luvowski". *Avui*, Dominical del Diari, 29 de gener, p. 2.

CAPDEVILA, Jordi (2004). "Jaume Cabré recrea les guerres de la postguerra". *Avui*, 29 de gener, p. 39.

CASTELLS, Ada (1996). "(Entrevista a) Jaume Cabré a propòsit de *L'ombra de l'eunuc*". *Avui Cultura*, 10 d'octubre, pp.1 i 3.

CASTILLO, David (1996). "Entrevista a Jaume Cabré". *Avui*, 23 d'abril, pp. 9-10, Suplement del Sant Jordi.

CIÉRCOLES, Marta (1999). "(Entrevista a) Jaume Cabré". *Avui Cultura*, 14 d'octubre, pp.10-11.

CÒNSUL, Isidor (1984). "L'any de Jaume Cabré". *Serra d'Or*, núm. 303, pp. 93-94.

CÒNSUL, Isidor (1993). "Jaume Cabré. Itinerari i perfil d'un narrador". *Serra d'Or*, núm. 397, pp. 28-29.

CORRETGER, Montserrat (1997). "Reflexions sobre la literatura catalana actual: alguns trets de la narrativa dels 90". *Kesse*, Tarragona.

DOMÍNGUEZ, Lourdes (2004). "(Entrevista a) Jaume Cabré", *Avui Cultura*, 15 d'abril, pp.1-3.

FAULI, Josep (1985). "Jaume Cabré: riesgo y acierto creadores". *La Vanguardia*, 13 de juny, p. 41.

FOGUET, Francesc (2001). "Una metàfora de poder (sobre *Pluja seca*)". *Avui Cultura*, 6 de desembre, p. 4.

GELI, Carles (2007). "La música de Jaume Cabré". *El País*, 31 de juliol, p. 28.

GRÀCIA, Oriol (2011). Entrevista a Jaume Cabré. *Sàpiens*, núm.109, pp. 24-25.

GUILLAMON, Julià (2000). "Jaume Cabré y la sed de absoluto". *La Vanguardia*, 6 d'octubre, p.7.

GUILLAMON, Julià (2011). "Una gran novel·la europea". *La Vanguardia*, 7 de setembre. Dossier Cultura, pp. 8-10.

GUSTÀ, Marina (1980). "Jaume Cabré, *El mirall i l'ombra*", *Els Marges*, núm.17, pp.120-121.

ISERN, Joan Josep (1996). "Concert per a fracàs i violí", *Avui Cultura*, 31 d'octubre, p.6.

ISERN, Joan Josep (2001). "L'absolut inabastable (sobre *Viatge d'hivern*)". *Avui Cultura*, 6 de desembre, pp.4-5.

ISERN, Joan Josep (2004). "Sobre el poder i la glòria". *Caràcters*, núm. 27, p.13.

MALÉ I PEGUEROLES Jordi (2005). "Humor i retòrica (de la bona) en Jaume Cabré. A propòsit de *Les veus del Pamano*". *Revista de Catalunya*, núm. 202, pp.117-121.

MARTÍNEZ-GIL, Víctor (1992). "Jaume Cabré, *Senyoria*". *Els Marges*, núm.45, pp.121-122.

MASSOT, Josep (2005). “La victoria del mago”. *La Vanguardia*, 14 de novembre, p. 43.

MESEGUER, Lluís (1999). “Escriptura i sentit. (Sobre *El sentit de la ficció*)”. *Caràcters*, núm.9, p.14.

NADAL, Marta (1985). “Luvowski o la desraó: la raó d’una trilogia”. *Serra d’Or*, núm. 312, pp. 51-52.

NADAL, Marta (1990). “Jaume Cabré o la necessitat d’explicar el món”. *Serra d’Or*, núm. 364, pp. 19-22.

NADAL, Marta (2004). “Jaume Cabré: la meva biografia és en l’estil”. *Serra d’Or*, núm. 538, pp. 38-43.

NADAL, Marta (2005). “Jaume Cabré”. Associació d’Escriptors en Llengua Catalana, Barcelona, *Retrats*, núm. 9.

NADAL, Marta (2012). “Jaume Cabré, una simfonia literària”. *Serra d’Or*, núm. 629, pp. 36-41.

OBIOLS, Isabel (2004). “Entrevista a Jaume Cabré”. *Quadern El País*, núm. 1055, 29 de gener, p. 4.

PIÑOL, Rosa Maria (1996). “Entrevista a Jaume Cabré”. *La Vanguardia*, 22 de setembre, p. 58.

PIÑOL, Rosa Maria (1999). “Jaume Cabré revela en un ensayo la “cocina” de sus novelas y sus dudas como autor”. *La Vanguardia*, 15 d’abril, p. 50.



PIÑOL, Rosa Maria (2000). "Cabré rinde homenaje a Schubert en un libro que supone su regreso al relato corto", *La Vanguardia*, Suplement "Cultura", 29 de setembre, p. 40.

PIÑOL, Rosa Maria (2007). "Jaume Cabré reúne sus relatos de temática musical en el libro *Baix continu*". *La Vanguardia*, 13 de juliol, p. 38.

PIQUER, Eva (2000). "(Entrevista a) Jaume Cabré a propòsit de *Viatge d'hivern*". *Avui Cultura*, (12-X-2000), pp.1-3.

PUJADÓ, Miquel (1998). "Jaume Cabré o la teranyina dels sons". *Catalunya Música. Revista Musical Catalana*, núm.169, pp.14-18.

RABASEDA, Joaquim (2007). "Les veritats de la ficció. L'imaginari musical dels contes de Jaume Cabré". *Revista L'Avenç*, núm. 328, pp. 62-63.

SUBIRANA, Jaume (2009). "Jaume Cabré conversa amb Jaume Subirana". *Walk in. Revista de la UOC*, Gener, pp. 92-99.

VILLATORO, Vicenç (1993), "Jaume Cabré, inventor de tradicions". *Cultura*, núm. 41, pp. 10-17.

### **Pròlegs, comentaris i estudis sobre l'obra de l'autor**

ABRAMS, Sam (2005). Pròleg a *La teranyina*. Barcelona: Ed. Proa / Biblioteca Jaume Cabré.

AULET, Jaume (2001). "Jaume Cabré i el sentit de la ficció teatral". Pròleg a *Pluja seca*. Barcelona: Ed. Proa i Teatre Nacional de Catalunya.

BROCH, Àlex (1985). "Estructures i significació a Fra Junoy o l'agonia dels sons", dins *Forma i idea en la literatura contemporània. Estudis crítics sobre autors catalans*. Barcelona: Ed. 62 ("Llibres a l'abast" 273), pp. 101-121.

CÒNSUL, Isidor (1995). "Jaume Cabré o la novel·la com a reflexió moral", dins *Llegir i escriure. Papers de crítica literària*. Barcelona: La Magrana, ("Els orígens", 37), pp. 141-152.

CÒNSUL, Isidor (1999). Nota a mena de pròleg a *Carn d'olla*, Barcelona: Ed. Proa / Biblioteca Jaume Cabré, pp. 7-11.

DIVERSOS AUTORS (1993). *Jaume Cabré, l'escriptor del mes. Gener 1993*. Barcelona: Generalitat de Catalunya. Institució de les Lletres Catalanes.

NADAL, Marta (1998). Pròleg a *Fra Junoy o l'agonia dels sons*. Barcelona: Proa, pp. 9-12.

OLAYA, A. (2007). *L'àngel i l'eunuc*. Treball inèdit sobre la música d'Alban Berg a *L'ombra de l'eunuc* de Jaume Cabré. Barcelona. Universitat Oberta de Catalunya.

PAGÈS, Vicenç (2005). "Una simfonia", pròleg a *Les veus del Pamano*. Barcelona: Proa.

PLA I ARXÉ, Ramon (1999). Pròleg a *Senyoria*. Barcelona: Proa / Biblioteca Jaume Cabré.

TREPAT, C.A. (1996). "Estimar Déu a través de la música? A propòsit de *Fra Junoy o l'agonia dels sons*, de Jaume Cabré", dins Nofre, T., (ed.) (1996). *Narrativa i transcendència (Emili Teixidor i Jaume Cabré)*. Barcelona: Claret, pp. 15-26.

TRILLA, M.Roser (2007). "Estudis i propostes de treball" dins *Baix continu de Jaume Cabré*. Barcelona: Proa.

## **Enllaços, articles telemàtics i altres fonts audiovisuals**

### **Enllaços**

Actualitat literària sobre Jaume Cabré a Lletra, l'espai virtual de literatura catalana a la UOC.

<http://lletra.uoc.edu/ca/autor/jaume-cabre>

Corpus literari Ciutat de Barcelona

[http://www.xtec.es/~jducros/Jaume\\_Cabre.html](http://www.xtec.es/~jducros/Jaume_Cabre.html)

Editorial Proa

[http://www.proa.cat/ca/autor/jaume-cabre-i-fabre\\_3866.html](http://www.proa.cat/ca/autor/jaume-cabre-i-fabre_3866.html)

Lletra. Literatura Catalana a Internet

<http://www.uoc.edu/lletra/noms/jcabre/>

Pàgina d'autor a l'Associació d'Escriptors en Llengua Catalana

<http://www.escriptors.cat/autors/cabrej/index.php>

PEN català

[http://www.pencatala.cat/ctdl/autors\\_catalans/jaume\\_cabre/](http://www.pencatala.cat/ctdl/autors_catalans/jaume_cabre/)

Qui és qui. Cercador de les lletres catalanes. Generalitat de Catalunya

<http://cultura.gencat.net/ilc/qq/FitxaAutors.asp?nom1=cabre&cerca2=Cercar&quinform=form1&NRegistre=1&idregistre=131>

### **Articles telemàtics**

AYÉN, Xavi, "Jaume Cabré hechiza a los alemanes", *La Vanguardia*, (16 de març de 2012), dins

<http://www.lavanguardia.com/magazine/20120316/54270098687/jaume-cabre-yo-confieso-les-veus-del-pamano-alemania.html>

BARNILS, Andreu i SERRA, Montserrat. Entrevista a Jaume Cabré: 'La creació és el regne dels dubtes i de les incerteses' (20 d'abril de 2010).  
<http://www.vilaweb.cat/noticia/3717468/jaume-cabre-creacio-regne-dubtes-incerteses.html>

CABRÉ, Jaume. “Europa es el tema central de mi novela *Jo confesso*” (1 de setembre de 2011), dins  
<http://www.abc.es/agencias/noticia.asp?noticia=912007>

Entrevista a Jaume Cabré (8 setembre de 2012), dins  
<http://entremontonesdelibros.blogspot.com.es/2012/09/entrevista-jaume-cabre.html>

ISERN, Joan Josep. “Jaume Cabré i *Jo confesso*: El Mal, el Mal, que sempre recomença...”, notícia de Vilaweb.cat (1 de setembre de 2011).  
<http://www.vilaweb.cat>

ISERN, Joan Josep. “Les músiques de *Jo confesso*, dins El Bloc de Joan Josep Isern (23 de setembre de 2011).  
<http://blocs.mesvilaweb.cat/jotajotai>

TERRONES, Montserrat. Entrevista a Jaume Cabré, (20 de setembre de 2007), dins <http://www.directe.cat/entrevista/jaume-cabre>

### **Vídeos i programes radiofònics**

Cabré a Com Ràdio. Programa *Tal com som*. Jordi Sacristan repassa la trajectòria personal i professional de l'escriptor (27 de gener de 2006).  
<http://www.comradio.com>

La Paraula Viva: Jaume Cabré (octubre de 2007).  
<http://www.vilaweb.tv/?video=5348>

Club de lectura amb Jaume Cabré. L'autor visita la Biblioteca Caterina Figueras (febrer de 2008).

<http://www.youtube.com/watch?v=VtxtARu2ty8>

Entrevista amb Jaume Cabré, per Jaume Subirana (entrevista) i Bea Rodríguez (vídeo), UOC (18 d'octubre de 2008).

<http://www.youtube.com/watch?v=lpLhTWgemZM>

Jaume Cabré. Trobada amb estudiants de la UOC (primera part) Barcelona, octubre 2008 (38'31").

<http://www.youtube.com/watch?v=XN28120Ti0Q&NR=1>

Jaume Cabré. Trobada amb estudiants de la UOC (segona part) Barcelona, octubre 2008 (31'52").

<http://www.youtube.com/watch?v=fnTzffe03A0>

Jaume Cabré parla de *Les veus del Pamano* a Luxemburg.

<http://www.youtube.com/watch?v=q9vBc9OFti8>

Entrevista a Jaume Cabré.

<http://www.tv3.cat/videos/33679> (penjada a la xarxa el 27 de setembre de 2009).

Entrevista a Jaume Cabré en la inauguració de la televisió per internet de l'Institut Ramon Llull (19 d'abril de 2010).

<http://www.llull.tv/videos/detall.cfm/ID/26903/CAT/literatura-traduuccions.html>

Acte de lliurament del Premi d'Honor de les Lletres Catalanes a Jaume Cabré (15 de juny de 2010).

<http://www.omnium.cat/ca/video/discurs-de-jaume-cabre-en-l-acte-de-lliurament-del-premi-d-honor-de-les-lletres-catalanes>

An interview with author Jaume Cabré about his novel *Winter Journey*, by Gary Marks (penjat a la xarxa el 27 d'agost de 2010).

<http://vimeo.com/14490533>

Entrevista a Jaume Cabré. Programa “Ànima” (5 de setembre de 2011), penjat a la xarxa el 6 de setembre de 2011, dins <http://www.tv3.cat/3alacarta/#/videos/3674771>

Entrevista a Jaume Cabré a TVE (5 de setembre de 2011), penjada a la xarxa el 6 de setembre de 2011, dins [www.rtve.es/alacarta/audios/wonderland/wonderland-entrevista-jaume-cabre/1189848/rtve.es/alacarta](http://www.rtve.es/alacarta/audios/wonderland/wonderland-entrevista-jaume-cabre/1189848/rtve.es/alacarta)

Entrevista radiofònica a Jaume Cabré, dins el programa “Els matins de Catalunya Ràdio” (6 de setembre de 2011)

Entrevista a Jaume Cabré. Programa “Divendres” (13 de setembre de 2011), penjat a la xarxa el 14 de setembre de 2011. Dins <http://www.tv3cat/3alacarta/#/videos/3685250>

Jaume Cabré parla sobre *Jo confesso*. Programa “Via llibre”, emès dimarts 4 d'octubre de 2011 pel Canal 33.

## **Conferències**

Conferència de premsa amb motiu de la presentació de *Jo confesso* a la llibreria “La Capona” de Tarragona (5 d'octubre de 2011).

Conferència de Jaume Cabré a la Universitat Rovira i Virgili de Tarragona, a propòsit de la presentació del seu llibre *Jo confesso* (7 d'octubre de 2011).

## Literatura i teoria literària

ALBERTAZZI, S. (1993). *La letteratura fantastica*. Roma-Bari: Editori Laterza.

ALCARAZ, Joan (1974). "Taula rodona sobre narrativa catalana". *Canigó*, núm. 352, pp. 10-12.

ALONSO, Silvia (coord.), (articles de Lawrence Kramer, Nicolas Ruwet, Rossana Dalmonte, Jean-Jacques Nattiez, Leiling Chang, Carolyn Abbate i Silvia Alonso) (2002). *Música y literatura. Estudios comparativos y semiológicos*. Madrid: Arco.

BARTH, J. (1983). "La literatura de l'exhauriment/ la literatura del reompliment (Narrativa postmoderna)". *Els Marges*, números 27,28 i 29.

BROCH, Àlex (1980). *Literatura catalana dels anys setanta*. Barcelona: Ed. 62.

BROCH, Àlex (1985). *Literatura catalana. Balanç de futur*. Barcelona: El Mall.

BROCH, Àlex (1988). "La novel·la catalana (1968-1986), dins *De la literatura com a signe*, València: Ed. 3 i 4, pp. 49-84.

BROCH, Àlex (1989). "La literatura i les paradoxes de la modernitat". *Cultura*, IV època, núm. 3, pp. 20-22.

BROCH, Àlex (1991). *Literatura catalana dels anys vuitanta*. Barcelona: Ed. 62.

BROCH, Àlex (1993). *Forma i idea en la literatura contemporània*. Barcelona: Ed. 62.

CAMPILLO, Maria; CASSANY, Enric; CROS, Assumpta (1982). "Una enquesta entre crítics literaris. Els millors títols 1971-1981". *Serra d'Or*, núm. 271, pp. 20-27.

CERDÀ I SURROCA, Mariàngela (1997). "Modernisme i literatura fantàstica a Catalunya", dins *Estudis de llengua i literatura catalanes/XXXV*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

CÒNSUL, Isidor (1995). "L'esclat de les literatures de gènere", dins *Llegir i escriure. Papers de crítica literària*. Barcelona: La Magrana, ("Els orígens", 37), pp. 31-37.

CÒNSUL, Isidor (1997). "Vint-i-cinc anys de novel·la (1970-1995)". *Caplletra*, núm. 22, pp. 11-26.

CÒNSUL, Isidor (1993). "Notes sobre la narrativa dels vuitanta" Miscel·lània *Joan Triadú*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

CORNUDELLA, J. (2011). "Novel·la i música". *Revista Musical Catalana*, núm. 321-322, p. 50.

CORTÈS, Francesc (1995). "Poesia i música en l'obra de Jacint Verdaguer". *Revista musical catalana*, núm. 134, pp. 30-34.

DE RIQUER, Martí; COMAS, Antoni; MOLAS, Joaquim (1988). *Història de la literatura catalana*, vol. XI. Barcelona: Ariel S.A.

FERNÁNDEZ SASTRE, Roberto (2007). "Thomas Bernhard: el ángel exterminador" (19 de desembre de 2007), dins <http://saturnalia-cultura.blogspot.com.es/2007/12/thomas-bernhard-el-ngel-exterminador.html>

FREUD, S. (1974). "Lo siniestro", dins *Obras Completas, VII (1916-1924)*. Madrid: Biblioteca Nueva..



GENETTE, Gérard (1989). *Figuras III*, Barcelona: Lumen.

GONZÁLEZ BERMEJO, Ernesto. *Conversaciones con Cortázar*, dins <http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/cortaz4.htm>

GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Juan Miguel (1999). *El sentido en la obra musical y literaria. Aproximación semiótica*. Universidad de Murcia. Servicio de Publicaciones.

GRAELLS, G. J. i PI DE CABANYES, O. (1971). *La generació literària dels setanta*. Barcelona: Pòrtic.

GRAU, Daniel P. (1992). "Una novel·la que esclata: el (re)naixement de la novel·la catalana al País Valencià", *El Temps*, núm. 410, pp. 62-67.

GREGORI, Carme (2006). *Pere Calders: tòpics i subversions de la tradició fantàstica*. Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

GUILLAMON, J. (2001). *La ciutat interrompuda*. Barcelona: La Magrana.

IBORRA, Josep (1978). "La nova narrativa del País Valencià", *Serra d'Or*, núm. 222, pp. 37-39.

LLURÓ, J.M. (1992). "Tendències de la narrativa catalana dels vuitanta", dins *70-80-90*. València: Ed. 3 i 4, pp. 113-140.

MANN, Thomas (1939). "Introducción a *La montaña mágica*". Conferència dictada als estudiants de la Universitat de Princeton el 10 de maig de 1939. *Adamar*, núm. 25, dins <http://adamar.org/ivepoca/node/36>

MARTÍNEZ-GIL, V. (1999). "El lloc de la literatura en la societat postmoderna", dins J.B.Culla (dir.), *Història Política, Societat i Cultura dels Països Catalans*, vol. 12. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, pp. 314-323.

MARTÍNEZ-GIL, V. (1999). "De re urbana" i "De re rurali", un altre cop?", dins *Els Marges*, núm. 44, pp. 61-65.

MAS, S. (1991). *Modernitat i postmodernitat*. Barcelona: Barcanova.

MONCADA, Jesús (1985). "Cabòries estivals. L'escriptor i el seu paisatge". *El País, Quadern de Cultura*, any IV, núm. 159, 13 d'octubre.

NATTIEZ, Jean-Jacques (1984). *Proust musicien*. París: Christian Bourgois (Trad. al castellà: Buenos Aires, Gourmet Musical Ediciones, 2009).

ORJA, J. (1989). *Fahrenheit 212*, Barcelona: La Magrana.

PAPIOL, A. (1994). *La mirada de Narcís*. València: Ed. 3 i 4.

PONS, Margalida (2007). *Textualisme i subversió: formes i condicions de la narrativa experimental catalana (1970-1985)*. Barcelona: Universitat de les Illes Balears, Càtedra Alcover-Moll-Villangómez. Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

PRAZ, Mario (1999). *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*. Barcelona: El Acantilado.

RAHOLA, Pilar (1988). "El senyor diàleg". *Serra d'Or*, núm. 344, p. 29.

SALVADOR, V. (1989). "Postmodernitat i literatura. Un simulacre de paradoxa". *Revista de Catalunya*, núm. 35, pp. 119-126.

SANTAYAN, George (1993). *Interpretaciones de poesía y religión*. Madrid: Cátedra.

TRIADÚ, Joan (1993). “La novel·la: de Mercè Rodoreda a Emili Teixidor”, Dins DD.AA., *La cultura catalana recent (1960-1989)*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 97-112.

TROYAT, Henri (1990). *Flaubert*. Madrid: Aguilar.

ZAMBRANO, María (1992). *El hombre y lo divino*. Madrid: Siruela, p. 84.

### **Teories estètiques, història de la música i de l'art**

“La música en la narrativa”. Exposición y conferencias (Marzo-Mayo de 2006). Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Seminario de Historia de la Música, dins [http://www.sonograma.org/webdemusica/wp-content/uploads/webdemusica\\_cataleg\\_cast.pdf](http://www.sonograma.org/webdemusica/wp-content/uploads/webdemusica_cataleg_cast.pdf)

ABBATE, C (2002). *Música y literatura. Estudios comparativos y semiológicos*. Madrid: Arco Libros.

ADORNO, Theodor W. (1980). *Teoría estética*. Madrid: Taurus Ediciones.

ADORNO, Theodor W. (2000). *Sobre la música*, Barcelona: Paidós I.C.E./U.A.B.

ADORNO, Theodor W. (2003). *Filosofía de la nueva música*, Ediciones Akal, 2003, dins <http://www.epdlp.com/texto.php?id2=2115>

ADORNO, Theodor W. (2005). *Teoría estética*. Ediciones Akal, dins <http://www.monografias.com/trabajos28/theodor-adorno-sobre-literatura/theodor-adorno-sobre-literatura.shtml>

ADVIS VITAGLISH, Luis (1999). "Literatura y música". *Revista Rayentru*, núm.15.

<http://rayentruvirtual.es.tl/Literatura-y-m%FAAsica.htm>

AVIÑOA, Xosé (1985). *La música i el modernisme*. Barcelona: Curial.

BARASCH, Moshe (2003). *Teorías del arte: de Platón a Winckelmann*. Madrid: Alianza Editorial.

BETÉS DE TORO, Mariano (2000). *Fundamentos de Musicoterapia*, Madrid: Morata.

BUCKNELL, B. (2002). *Literary modernism and musical aesthetics: Pater, Pound Joyce and Stein* (en línia). Cambridge University Press, dins

[http://books.google.com/books?vid=ISBN0521660289&id=obb0iMX4LGkC&pg=PP1&lpq=PP1&ots=Z510oN53KI&dq=bucknell&hl=es&sig=qBp0ASQKPr\\_675Fy8\\_UwQZaDMQw](http://books.google.com/books?vid=ISBN0521660289&id=obb0iMX4LGkC&pg=PP1&lpq=PP1&ots=Z510oN53KI&dq=bucknell&hl=es&sig=qBp0ASQKPr_675Fy8_UwQZaDMQw)

BUKOFZER, Manfred (1986). *La Música en la época barroca: de Monteverdi a Bach*. Madrid: Alianza.

CANTIZANO MÁRQUEZ, Blasina. "Poesía y música, relaciones cómplices". Universidad de Almería. *Espéculo, revista de estudios literarios*, núm. 30.

<http://www.ucm.es/info/especulo/numero30/poemusi.html>

DD.AA. (1993). *The Classical Collection* (4 volums). Barcelona: Planeta-De Agostini S.A.

DESCLOT, Miquel (2003). *L'edat d'or de la música. Iniciació al Classicisme vienès*. Barcelona: Angle Editorial, Col.lecció El fil d'Ariadna.

FUBINI, Enrico (1988). *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza Música.

FUBINI, Enrico (1994). *Música y lenguaje en la estética contemporánea*. Madrid: Alianza Música.

JAUSS, Hans Robert (1986). *Experiencia Estética y Hermenéutica Literaria*. Madrid: Taurus.

GÓMEZ, Daniel Alejandro (2006). "Música y palabras". *Filomúsica. Revista mensual de publicación en internet*, núm. 75, dins <http://www.filomusica.com/filo75/musipal.html>

GOMBRICHT, Ernst H. (1987). *Historia del Arte*. Madrid: Alianza Forma.

GROUT, Donald Jay; PALISCA, Claude V. (1990). *Historia de la música occidental, 1 y 2*. Madrid: Alianza.

GUTIÉRREZ, Luisa y GUTIÉRREZ, Nieves, "Un acercamiento a la música en el ocaso de la Antigüedad, Agustín de Hipona", dins [www.homines.com](http://www.homines.com).

HEGEL, G.W.F. (2001). *Introducción a la estética*, Ed. Península. Article "Música, vida, madurez. A partir de Hegel", també dins <http://serialismo.blogspot.com.es/2008/09/msica-vida-madurez-partir-de-hegel.html>

HORKHEIMER, M.; ADORNO, Th.W. (1966). *Soziologische Exkurse*, trad. ital. *Lezioni di sociologia*, Turín, p. 125. (Existeix trad. castellana: *La sociedad. Lecciones de sociología*. Buenos Aires: Proteo, 1969).

KUYPER, Abraham (1898). "El calvinismo y las artes", exposició realitzada a la Universitat de Princeton l'any 1898 per aquest teòleg,

Primer Ministre d'Holanda i fundador de la Universitat Lliure d'Amsterdam, dins

<http://www.altisimo.net/maestros/cosmovision/Kuyper05.htm>

LANGER, S. (1966). *Problems of Art, (Los problemas del arte. Diez conferencias filosóficas)*, Buenos Aires: Infinito, dins

<http://www.literalia.es/modules.php?name=News&file=print&sid=971>

LITUAK, Lily (2001). *Musa libertaria. Arte, literatura y vida cultural del anarquismo español (1880-1913)*. Madrid: Fundación de Estudios Libertarios Anselmo Lorenzo.

LLORT, Victoria (2005). *Palabras de música: breve antología de pensamientos musicales*. Barcelona: Tizona.

LONCKE, Joycelynne (1975). *Baudelaire et la musique*. París: Nizet.

MARTÍN ESPINOSA, Pilar. "Caspar David Friedrich", dins [www.slideshare.net/pimares/caspar-david-friedrich-3792842](http://www.slideshare.net/pimares/caspar-david-friedrich-3792842)

MEYER, M. (2002). *Literature and music* (en línia), Amsterdam, Nova York: Ed.Rodopi.

<http://books.google.com/books?vid=ISBN9042011815&id=o0xG47jojTAC&pg=PP1&lpg=PP1&ots=31bReLsQ2P&dq=literature+and+music&hl=es&sig=nGy9hheTrWNfaXwxVhVqrFK2Dxg>

MONTERO, R. (2010). "Así suena Thomas Mann", *El País*, 25 de setembre, dins

[http://elpais.com/diario/2010/09/25/babelia/1285373561\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2010/09/25/babelia/1285373561_850215.html)

PATEL, Aniruddh D. (2008). *Music, language, and the brain* (en línia). Oxford University Press.

[http://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=EkltxyZqNecC&oi=fnd&pg=PA3&dq=music,+language,+brain&ots=p\\_1TwwiNI6&sig=x9TaECuB\\_RPm\\_uxm2Dgrvs60ki1A#v=onepage&q&f=false](http://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=EkltxyZqNecC&oi=fnd&pg=PA3&dq=music,+language,+brain&ots=p_1TwwiNI6&sig=x9TaECuB_RPm_uxm2Dgrvs60ki1A#v=onepage&q&f=false)

PLATÓ (1982). *Diàlegs: Fedó o la immortalitat de l'ànima. El banquet o de l'amor. Gòrgies o de la retòrica*. Madrid: Espasa Calpe.

RUBERT DE VENTÓS, Xavier (2007). *Teoría de la sensibilidad*. Barcelona: Ed. 62.

RUIZ AHMED, Yasmina M., “La Música en relación con otras áreas: Literatura, Ciencias y Ciencias sociales”. *Revista andaluza de Arte*, núm. 21, dins  
<http://0RELACI%D3N%20CON%20OTRAS%20%20C1REAS%20LITERATURA%20CIENCIAS%20Y%20CIENCIAS%20SOCIALES.htm>

SANTAYAN, George (2008). *La razón en el arte y otros escritos de estética*, Madrid: Verbum.

SANZ, Teófilo (1999). *Música y Literatura. La poesía francesa en la obra de Maurice Ravel*. Universidad de Burgos.

SANZ, Teófilo, “El imaginario musical de Marcel Proust”, dins  
<http://teosanz.blogspot.com.es/2009/03/el-imaginario-musical-de-marcel-proust.html>

SARANYANA, Josep Ignasi; Gil-Tamayo, Juan Antonio; Bustillo, María Rosario; Flandes, Eduardo; Casas Rabasa, Santiago (coordinadors.) (2004). *El caminar histórico de la santidad cristiana: de los inicios de la época contemporánea hasta el Concilio Vaticano II*, recull d'articles presentats a Simposio Internacional de Teología de la Universidad de Navarra. Dins

<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1279372>

SCHOENBERG, Arnold; KANDINSKY, Wassily (1987). *Cartas, cuadros y documentos de un encuentro extraordinario*. Madrid: Alianza.

SERRAVEZZA, A. (1976). *Musica, filosofia e società in Th. W. Adorno*. Bari: Dedalo Libri.

SERRAVEZZA, Antonio. "Las tradiciones especulativas de la sociología de la música y la estética", dins  
<http://ddd.uab.cat/pub/papers/02102862n29/02102862n29p62.pdf>

SHER, S.P, i altres (2004). *Essays on literature and music (1967-2004)* (en línia). Rodopi.  
[http://books.google.com/books?vid=ISBN904201752X&id=Hr\\_FlhQ1b2gC&pg=PP1&lpg=PP1&ots=GVkJWzdUes&dq=literature+and+music&hl=es&sig=JltNlv2\\_M9Hy-P15M3WMPqIGYhU](http://books.google.com/books?vid=ISBN904201752X&id=Hr_FlhQ1b2gC&pg=PP1&lpg=PP1&ots=GVkJWzdUes&dq=literature+and+music&hl=es&sig=JltNlv2_M9Hy-P15M3WMPqIGYhU)

SOPEÑA IBÁÑEZ, Federico (1989). *Música y literatura: estudios*. Madrid: Rialp.

SOPEÑA IBÁÑEZ, Federico (1989). *Poetas y novelistas ante la música*. Madrid: Espasa-Calpe.

TRÍAS, Eugenio (2007), *El canto de las sirenas. Argumentos musicales*. Barcelona: Círculo de lectores, S.A. Galaxia Gutenberg.  
[www.thinkexist.com/quotations/silence](http://www.thinkexist.com/quotations/silence)

VALVERDE, José María (1982). *Breve Historia y Antología de la Estética*. Barcelona: Gustavo Gili.





## **8. ANNEXOS**

**Annex 1. Premis literaris**

**Annex 2. Obra traduïda**



## **Annex 1. Premis literaris**

**Víctor Català**, 1973. *Faules de mal desar*

**Joaquim Ruyra**, 1977. *Galceran, l'heroi de la guerra negra*

**Fastenrath**, 1980. *Carn d'olla*

**Recull**, 1980. *Tarda lliure*

**Crítica Serra d'Or**, 1981. *La història que en Roc Pons no coneixia*

**Sant Jordi**, 1983. *La teranyina*

**Prudenci Bertrana**, 1983. *Fra Junoy o l'agonia dels sons*

**Crítica Serra d'Or**, 1985. *Fra Junoy o l'agonia dels sons*

**Crítica espanyola** 1985. *Fra Junoy o l'agonia dels sons*

**Crexells**, 1991. *Senyoria*

**Lectors d' "El Temps"**. *Senyoria*

**Prudenci Bertrana**, 1992. *Senyoria*

**Crítica Serra d'Or**, 1992. *Senyoria*

**Crítica espanyola**, 1992. *Senyoria*

**Premi Nacional de Literatura**, 1992. *La Granja*

**Ciutat de Barcelona**, 1997. *L'ombra de l'eunuc*

**Crítica Serra d'Or**, 1997. *L'ombra de l'eunuc*

**Lletra d'Or**, 1997. *L'ombra de l'eunuc*

**Fundació Enciclopèdia Catalana**, 1999. *Viatge d'hivern*

**Crítica Serra d'Or, 2001.** *Viatge d'hivern*

**Premi dels escriptors catalans a la trajectòria literària, 2003**

**Prix Méditerranée 2004** a la millor novel·la estrangera *Sa Seigneurie*

**Crítica espanyola 2005.** *Les veus del Pamano*

**Premi El setè cel, 2007.** *Les veus del Pamano*

**42è Premi d'Honor de les Lletres Catalanes 2010**

**Premi Crítica Serra d'Or de novel·la, 2012.** *Jo confesso*

**Premi de Narrativa Maria Àngels Anglada, 2012.** *Jo confesso*

**Premio de la Crítica, 2012.** *Jo confesso*

**Premio La Tormenta en un vaso, 2012.** *Jo confesso*

**Premi Crexells de l'Ateneu Barcelonès, 2012.** *Jo confesso*

## Annex 2. Obra traduïda

- Traduccions de ***La història que en Roc Pons no coneixia*** (novel·la infantil)

**Castellà.** *El extraño viaje que nadie se creyó* (trad: Mercedes Caballud). La Galera. Barcelona, 1981.

- Traduccions de ***L'home de Sau*** (novel·la infantil)

**Castellà.** *El hombre de Sau* (trad: Mercedes Caballud). La Galera. Barcelona, 1986.

- Traduccions de ***La teranyina***

**Castellà.** *La telaraña*. (trad.: Enrique Sordo). Argos-Vergara. Barcelona, 1984.

**Francès.** *La toile d'araignée* (trad: Patrick Gifreu). Editions Du Chiendent, 1985.

- Traduccions de ***Fra Junoy o l'agonia dels sons***

**Castellà.** *Fray Junoy o la agonía de los sonidos* (trad: Enrique Sordo). Ed. Espasa-Calpe. Madrid, 1988.

**Hongarès.** *Junoy barát, avagy a hangok halála* (trad: Tomcsányi Zsuzsanna). Európa Könyvkiadó. Budapest, 2009.

- Traduccions de ***Llibre de preludis***

**Castellà.** *Libro de preludios* (trad: Enrique Sordo). Ed. Espasa-Calpe. Madrid, 1989.

○ **Traduccions de *Senyoria***

**Castellà.** *Señoría* (trad: Daniel Royo). Ed. Grijalbo-Mondadori. Barcelona, 1993. 2a edició: Random House-Mondadori. Barcelona, 2005.

**Hongarès.** *Ömeltósága* (trad: Tomcsányi Zsuzsanna). Európa Könyvkiadó. Budapest, 2001

**Romanès.** *Excelenta* (trad: Jana Balacciu Matei). Editura Meronia. Bucarest, 2002.

**Gallec.** *Señoría* (trad: Dolores Martínez Torres). Ed. Galaxia. Vigo, 2002.

**Francès.** *Sa Seigneurie* (trad: Bernard Lesfargues). Christian Bourgois Éditeur. París, 2004.

**Italià.** *Signoria* (trad: Ursula Bedogni). La Nuova Frontiera. Roma, 2009.

**Portuguès.** *Sua Senhoria* (trad: Jorge Fallorca). Tinta da China edições. Lisboa, 2007.

**Albanès.** *Senjoria* (trad: Bashkim Shehu). Instituti i Librit & Komunikimit. Tirana, 2008.

**Alemany.** *Senyoria* (trad: Kirsten Brandt). Suhrkamp Verlag. Frankfurt, 2009.

**Neerlandès.** *Edelachtbare* (trad: Pieter Lamberts & Joan Garrit). Uitgeverij Signature. Utrecht, 2010.

○ **Traduccions de *L'ombra de l'eunuc***

**Hongarès.** *Az eunuch Árnýéka* (trad: Tomcsányi Zsuzsanna). Európa Könyvkiadó. Budapest, 2004.

**Romanès.** *Umbra eunucului* (trad: Jana Balacciu Matei). Editura Meronia. Bucarest, 2004.

**Francès.** *L'ombre de l'eunuque* (trad: Bernard Lesfargues). Christian Bourgois Éditeur, 2006.

**Eslovè.** *Evnuhova senca* (trad: Simona Škrabec). Ed. Beletrina. Ljubljana, 2006.

**Italià.** *L'ombra dell'eunuco* (trad: Stefania Maria Ciminelli) La Nuova Frontiera. Roma, 2010.

- **Traduccions de *Viatge d'hivern***

**Anglès.** *Winter Journey* (trad: Pat Lunn). Swan Isle Press. Chicago, 2009.

- **Traduccions de *Les veus del Pamano***

**Hongarès.** *A Pamano zúgása* (trad: Tomcsányi Zsuzsanna). Európa Könyvkiadó. Budapest, 2006.

**Castellà.** *Las voces del Pamano* (trad: Palmira Feixas). Ed. Destino. Barcelona, 2007.

**Alemanys.** *Die Stimmen des Flusses* (trad: Kirsten Brandt). Insel Verlag // Suhrkamp Verlag. Frankfurt, 2007.

**Neerlandès.** *De stemmen van de Pamano* (trad: Pieter Lamberts & Joan Garrit). Uitgeverij Signature. Utrecht, 2007.

**Italià.** *Le voci del fiume* (trad: Stefania Maria Ciminelli). La Nuova Frontiera. Roma, 2007.

**Portuguès.** *As vozes do rio Pamano* (trad: Jorge Fallorca). Tinta da China edições. Lisboa, 2008.



**Grec.** *Οι φωνές του ποταμού Παμάνο* (trad: Evriviadis Sofos). Papyrus Public Group, Atenes, 2009.

**Romanès.** *Vocile lui Pa mano* (trad: Jana Balacciu Matei). Editura Meronia. Bucarest, 2008.

**Noruec.** *Stemmene fra Pamano* (trad: Kjell Risvik). Cappelens Forlag, 2009.

**Francès.** *Les voix du Pamano* (trad: Bernard Lesfargues). Éditions Christian Bourgois, 2009.

**Eslovè.** *Šumenje Pamana* (trad: Veronika Rot). Učila International, založba Križe Ljubljana, 2010.

○ **Traduccions de *Jo confesso***

**Castellà.** *Yo confieso* (trad: Concha Cardeñoso Sáenz de Miera). Ediciones Destino. Colección Áncora y Delfín 1213. Barcelona, 2011.

**Alemanya.** *Das Schweigen des Sammlers* (trad: Kirsten Brandt i Petra Zickmann). Insel Verlag. Berlín, 2011.

**Italià.** *Io confesso* (trad: Stefania Maria Ciminelli). Ed. Rizzoli. Milà, 2012.