

CONFERÈNCIA “Memorial Vicenç Pagès Jordà”
14 De Desembre, 2023 /La Mercè, Girona.
Miquel Berga

Un gat i un encàrrec:

Hemingway, Carver i el rastre de Txékhov

Txékhov, va morir de tuberculosi pulmonar als 44 anys.

Carver, va morir d'un càncer de pulmó als 49 anys.

Hemingway, es va suïcidar als 61 anys.

Pagès, va morir d'un càncer abdominal als 58 anys.

En aquesta conferència intentaré establir connexions entre els tres primers escriptors en base a comentaris de lectura de dos textos breus i procuraré fer-ho d'una manera que (vull pensar) li semblaria adequada a l'escriptor a qui va dedicat l'acte, el nostre Vicenç Pagès Jordà. He començat mencionant els anys que van viure els quatre protagonistes d'avui perquè ens adonem que aquests quatre mestres van tenir la mala pensada de morir escandalosament joves. A la meva edat, constatar aquest fet em fa sentir un absurd supervivent. I tanmateix, la paradoxa és que en Vicenç, com en Carver o en Hemingway, assumien com a mestre indiscutible el que va morir més jove dels quatre, Anton Txékhov. Això projecta una llum curiosa sobre la relació entre l'edat i el talent i capgira expectatives sobre mestres i deixebles: jo mateix li vaig demanar un pròleg a un joveníssim Vicenç Pagès quan jo ja anava pels cinquanta. I un cas molt més significatiu: els que coneixen el més sublim dels contes de James Joyce, “Els morts”, una obra mestra, una exploració profunda sobre les relacions humanes i el pas del temps, la va escriure aquell noi de Dublin als... 25 anys. Costa de creure. I, per cert, Joyce va morir als 59 anys. Un altre que encaixaria en la meva llista inicial de joves escriptors que considerem clàssics. (i Kafka als 41 i Orwell als 46...deixem-ho)

Avui, en memòria i homenatge a en Vicenç us vull proposar fer una ullada a un parell de textos amb la intenció de poder establir una interpretació raonada dels

dos contes, és a dir, a fixar-nos en quines paraules han estat seleccionades, de quina manera s'han col·locat una al darrere de l'altre, quin sentit té el títol, etc. El procés d'escriptura és en essència -com deia el lingüista Jakobson- un procés de selecció entre les possibilitats que ofereixen l'eix sintagmàtic i l'eix paradigmàtic. Per dir-ho més clar: el resultat de les combinacions horitzontals que permet la gramàtica i la tria vertical entre les opcions lèxiques que s'hi poden aplicar.

Hemingway va ser dels primers que va voler fer conscients els lectors d'aquest mecanisme a partir de l'afortunada metàfora del moviment de l'iceberg: va fer notar que l'elegància amb que l'iceberg es desplaça a la superfície del mar és deguda a la tensió que produeix la massa que no veiem. L'escriptor, deia Hemingway, ha de saber tots els detalls del que s'amaga a sota, del que no explicita: és això el que fa significatives les coses que ha seleccionat per posar sobre la superfície del paper blanc. La definició d'aquesta tècnica narrativa la va proposar ell mateix en un lloc improbable: el seu llibre sobre els toros, "Death in the afternoon". Allà, al cap. XVI, després d'una llarguíssima dissertació sobre la tècnica dels picadors a la corrida i la crueltat estúpida d'alguns dels picadors mortificant el toro amb manca de professionalitat, apareix la cosa. És en aquesta discussió tan dubtosament edificant que a Hemingway se li va ocórrer escriure: *"Si un prosista sap realment de què està escrivint pot ometre coses que sap i el lector, si l'escriptor escriu amb autenticitat, copsarà aquestes coses amb la mateixa intensitat que si fossin escrites explícitament en el text. La dignitat del moviment d'un iceberg es deu a que només sura sobre l'aigua una vuitena part de la seva massa..."*. En la brillant metàfora visual del desplaçament dels icebergs hi ha continguda tota la "teoria de l'omissió" en l'art i la literatura.

Txékhov no va saber expressar aquesta idea amb una metàfora tan brillant com la de Hemingway. Ell ho va dir, d'una manera més pagerola, no tan elaborada: "En els relats breus, és millor fer curt que no pas voler dir massa perquè, perquè... no sé perquè". Paraules d'Anton Txékhov.

L'altra gran troballa de Hemingway -el Hemingway dels primers contes- va ser entendre el que, de fet, TS Eliot va detectar com a característic del moviment modernista en la literatura anglesa – de Joyce i Virginia Woolf, D'Anderson o el mateix Eliot- que consistia en entendre de quina manera una imatge podia projectar un simbolisme més eficaç que no pas l'explícita descripció de sentiments i sensacions amb frases llargues, carregades d'adjectius i d'adverbis. I jo hi afegiria (i penso ara en dos dels meus contes preferits de Hemingway que són “Un dia d'espera” i “Turons com elefants blancs”) la significativa importància que hi juguen les repeticions, les operacions de retardament de l'acció, la subtil utilització de l'estil indirecte lliure, i les implicacions del potencial metafòric que agafen determinats objectes i paisatges.

Hemingway, deia, ens va fer conscients d'això que en podríem dir la Teoria de l'omissió, però tan ell com Carver -l'altre a qui ens referirem- intuïen, de fet sabien, que tot això ja era implícit en els contes de Txékhov: la narrativa curta americana -tan rica que sovint es descriu com el gènere literari “nacional” dels EUA- és deutora de l'obra i la tècnica narrativa d'un rus sensible i delicat, i una mica murri: Anton Ivanovitx Txékhov. Voldria citar un important crític català que va saber expressar tot això a la seva manera mencionant, també, Hemingway i Carver:

“Més de cent anys després de morir, els contes de Txékhov continuen sent llegits tant per lectors sense pretensions com per escriptors i especialistes. Han guanyat amb el temps: aquesta és la definició de l'obra “clàssica”. Sorpren constatar fins a quin punt les seves opcions estilístiques s'acorden amb els hàbits narratius del nostre temps. Fa l'efecte que determinats productes culturals (novel·les, còmics, films) considerats d'estricta contemporaneïtat es limiten a seguir, fil per randa, la seva poètica. En realitat, com més la segueixen, més “moderns” es consideren.

I quina és aquesta poètica? Doncs, recurrent a un terme botànic, podríem denominar-la “poètica de l'esporgada”. En primer lloc, esporgada narrativa, ja que es tracta de desproveir els contes de paraules i passatges inútils; en segon lloc, esporgada moral i ideològica, ja que l'autor hi presenta els fets sense prendre partit.

Aquesta poda severa, que tenia com a objectiu mostrar la vida tal com era, resultava molt innovadora a finals del segle dinou, una època en què es tendia a confondre la prosa inflada i cançonera amb la “literatura de debò” (...) I segueix el nostre crític: “Txékhov és el zenit d’una determinada manera d’escriure, humil i el·líptica. Dins la mateixa tendència, Ernest Hemingway està situat lleugerament per sota, igual com Raymond Carver ocupa un lloc inferior a Hemingway.” (...) I encara: “Més enllà de qüestions estructurals, Txékhov fa la sensació d’haver entès el seu món –que no és pas tan diferent del nostre- en tota la complexitat. Per entendre’l no cal saber rus, ni història, ni haver estudiat literatura comparada. Els seus contes es resisteixen a les anàlisis perquè, més que un tècnic, és un savi, i de vegades un amic. Després de llegir Txékhov, tinc la sensació que ho ha vist tot i que de tot n’escriu amb coneixement, respecte i senzillesa”. Al darrer paràgraf sobre els contes de Txékhov el crític literari català explica que: “A la narració ‘La meva vida’ hi llegim: “El rei David tenia un anell amb la inscripció ‘Tot passa’. Quan et sents trist, aquestes paraules t’alegren, i quan estàs content, t’entristeixen”. I, ara sí, el nostre crític conclou amb una afirmació lapidària: “En efecte: tot passa... excepte Txékhov”.

Estic segur que molts haureu detectat en les cadències d’aquesta prosa que el crític en qüestió té molt a veure amb la sessió d’avui. El crític es diu Vicenç Pagès i el text és de la seva introducció a la millor antologia catalana de contes de Txékhov que (com *Kennedyana* i *L’altre regne*, amb contes de Forster) s’ha publicat pòstumament.

Hi ha una anècdota, segurament apòcrifa, que resulta molt adequada per il·lustrar l’eficàcia de l’omissió i la compressió en les narracions breus. Diu la llegenda que Hemingway i uns amics escriptors eren al bar i se’ls va acudir fer una juguesca: cadascun posava deu dòlars i el pot se l’enduia el qui fos capaç d’escriure el conte més curt possible. Hemingway es va emportar el premi sense discussió. Al seu tovalló de paper havia escrit un conte de només sis paraules. Deia així: FOR SALE: BABY SHOES. Bé, de moment en tenim quatre, però això encara no és una història.

Hi faltaven les dues paraules que hi va afegir: NEVER WORN. (EN VENDA: SABATETES DE NADÓ. PER ESTRENAR.). Ara sí que tenim un conte, una guspira mental que encén la nostra imaginació de lectors, que ens obliga a aplicar-hi el nostre coneixement del món i que ens fa veure el que ha passat per sota la punta de l'iceberg. Les sabatetes es venen perquè s'han quedat per estrenar. Què ha passat? Cadascun de vosaltres ja té la seva història al cap.

Em sembla que ja podem, ara, anar pel gat, perquè com deia Umberto Eco ““Els textos són artefactes ganduls que reclamen que algú faci la part de la feina que li correspon” (el lector, és clar). Fem la feina, doncs. “El gat sota la pluja”. En un llibre deliciós i divertit, un mena de tractat postmodern sobre la ironia, que Enrique Vila-Matas va titular (com un eco del “París era una festa” de Hemingway) “*París no se acaba nunca*”, l'escriptor barceloní rememora -més ben dit, recrea- els seus temps a la capital francesa als anys setanta i explica els seus intents frustrats d'assemblar-se -sobretot físicament- a Ernest Hemingway. Vila-Matas ens explica el suposat contingut d'una conferència que va donar a Nantes sobre l'americà i, que comença així: “*Quiero decirles que he venido a Nantes para que ustedes me ayuden a entender “El gato bajo la lluvia”*”. Deixem que sigui Vila-Matas qui ens presenti el famós conte de Hemingway: “*El cuento de Hemingway-dije- es según García Márquez el mejor cuento del mundo. Yo lo leí y no entendí nada, pero es que nada, de lo que pasaba en él, y lo que menos entendí es que pudiera ser el mayor cuento del mundo. Voy a leérselo... Les leí ese cuento en el que una pareja de jóvenes estadounidenses, probablemente recién casados, de viaje por Italia después de la Segunda Guerra Mundial, están en un cuarto de hotel y se aburren. Fuera llueve, tienen una habitación en la segunda planta, que da al mar y a una plaza en la que hay un monumento a la guerra en medio de un jardín de grandes palmeras y verdes bancos. Mientras el marido lee tranquilamente en la cama, ella se muestra nerviosa y se preocupa de un gato que en la calle, bajo uno de los bancos verdes, trata de evitar las gotas de agua que caen por todos lados sobre su refugio. “Voy a buscar a ese gatito”, dice ella. “Iré yo si quieres”, se ofrece el marido desde la cama. “No, voy*

yo”, dice ella. Se establece una conversación banal, aunque chispeante, construida con el célebre talento que tenía Hemingway para escribir diálogos. Al final, ella baja con una camarera la calle y no encuentra lo que buscaba. “Había aquí un gato”, dice ella. “¿Un gato bajo la lluvia?, pregunta la camarera y se ríe. Al regresar a la habitación, le cuenta al marido que el gato ya no está y después se estudia de perfil en el espejo, primero de un lado y después del otro, y se fija en la nuca y en el cuello y le pregunta al marido si no le convendría dejarse crecer el pelo. “A mi me gusta como está”, dice el marido, y sigue leyendo. Tocan a la puerta y es la sirvienta que trae un gato que lucha por zafarse de los brazos que lo sujetan. Es un regalo del dueño del hotel”. I un gos i un gat i aquest conte s’ha acabat. Després de que el públic especulés sobre diverses possibles interpretacions, a Vila-Matas li va semblar molt suggestiva la d’una senyora de certa edat que va dir: “¿Y si el cuento es así y punto? ¿Y si no hay nada que interpretar? ¿Tal vez el cuento es del todo incomprensible y ahí radica su gracia?” En fi...

Avui els voldria compartir una anàlisi d’aquest conte més enllà de les ironies d’en Vila-Matas. El text de Hemingway era un dels que utilitzàvem amb un distingit col·lega de la universitat de Nottingham, Ron Carter, mort també prematurament, en uns seminaris pensats per estudiants de llengua i literatura anglesa que no tenien l’anglès com a llengua nativa. D’aquelles discussions el professor Carter en va publicar un article en el que, en base a l’anàlisi textual del conte, se’n deduien explicacions interpretatives. Les resumeixo a partir de tres intuïcions:

1. L’ESTIL ÉS SIMPLE I DIRECTE PERÒ PRODUEIX EFECTES COMPLEXOS: EL LECTOR ES QUEDA AMB SENSACIONS D’INCERTESA I D’AMBIGÜETAT.
2. L’AMERICÀ I LA SEVA DONA TENEN ALGUN TIPUS DE PROBLEMA, ALGUNA TENSIÓ NO EXPLÍCITA MALGRAT LA NORMALITAT DE LA CONVERSA. TENIM LA SENSACIÓ QUE LA DONA SENT ALGUN TIPUS DE FRUSTRACIÓ TAMPOC EXPLÍCITA.
3. EL GAT DEL TÍTOL HA DE VOLER DIR ALGUNA COSA. HA DE TENIR ALGUNA LECTURA SIMBÒLICA

Aquestes intuïcions de lector tenen evidència textual. Veiem-la. Només al primer paràgraf ens trobem (a l'original) 27 vegades l'article The. El llit, la cambra, la plaça, el mar, el monument, el jardí, l'hotel, la finestra, el banc etc: l'aire de familiaritat i de monotonia està incrustat en el mateix llenguatge (fixem-nos en la frase en forma de peix que es mossega la cua sobre les onades: un professor la faria corregir) i és això, em sembla, el que ens prepara per suposar que la relació de la parella és avorrida, monòtona, previsible i buida (com l' **empty square**, la plaça buida (la plaça deserta escriu el traductor) que tenen davant la finestra de l'hotel. Tot és tòpic i previsible: com una postal d'un hotelet italià en una placeta italiana... El marit té nom, però ella és "the American wife" -l'esposa nord-americana-, un estereotip.

Semblantment, els verbs són sempre en present o passat simple. Es quan decideix anar a buscar el gat que apareixen formes modals per primera vegada: al paràgraf "Liking him -una estranya hipèrbaton per referir-se al padrone- hi ha modalitat (no sempre en la traducció) i, sobretot, apareix l'estil indirecte lliure, és a dir, la veu de la dona se'ns "cola" com si fos la veu del narrador -cosa que condiciona el punt de vista (the cat would be around to the right/prehaps she could go along under the eaves). Aquesta tècnica subtil desplaça el lector del suposat punt de vista objectiu del narrador al punt de vista de la noia, cosa que provoca que ens sentim identificats -sense saber ben bé perquè- amb les frustracions o les necessitats de la noia, de l'*American wife*...

Són aquestes observacions lingüístiques les que, per acumulació i repetició, ens van conduint a algun tipus d'interpretació. És el mateix que passa amb el gat del títol quan ens adonem que se li donen tres noms en el relat: un gat / un gatet/ un gatàs de color carei. Això ens obliga a replantejar-nos el títol. En català el traductor n'ha dit "EL gat sota la pluja" (no em pregunteu perquè), però en anglès no és ni *The cat in the rain*, ni *A cat in the rain*: només *Cat in the Rain*. Això no pot ser un descuit del pobre Hemingway a qui li hem de suposar uns mínims coneixements de gramàtica anglesa: Si va triar aquesta forma genèrica que el traductor no li ha

permès devia ser per alguna cosa, segurament per a forçar-nos a veure-hi algun tipus de simbolisme. Si jo fos en Vila-Matas ara aprofitaria per fer un acudit fàcil: "Aquí hay gato encerrado!". Efectivament, perquè no parlem d'un gat sinó de la imatge que tradueix un sentiment (com deia Eliot dels modernistes). El gat, la necessitat de tenir un gat (un gat, un gatet o un gatàs), simbolitza la frustració de la dona en la seva relació amb en George. És una relació sense gat: no vol gats el marit? No en pot tenir ella de gats propis? Ha perdut un gat de fa poc i per això aquestes emocions sobtades pel gatet sota la pluja?

Carver. Si una nit d'hivern un escriptor pateix insomni pot intentar trobar consol i calma evocant alguna figura paternal. Si l'escriptor que pateix insomni una nit d'hivern és Raymond Carver sap que, amb el seu pare, Cleve Raymond Carver, el més substancial que van compartir va ser el nom, Raymond, i l'addicció a l'alcohol que el fill va poder superar finalment i, en les seves paraules, "de miracle". De petit, a l'escriptor el pare li deia "frog" i, després, "junior", i finalment "Doc" i, a vegades "son". A ell, però li agradava que li diguessin Raymond. Aquest és el nom que va sentir moltes vegades el dia del funeral del pare. Els que el pronunciaven es referien al mort, és clar, però -segons que va escriure anys més tard- a ell li va semblar que aquelles veus boniques del món de la seva infantesa que deien Raymond l'apropaven a un vincle, malgrat tot afectuós, que ressonava en el nom compartit: Raymond. Poca cosa on agafar-se quan una nit d'hivern l'escriptor pateix insomni i no sap com calmar l'agitació interior. Potser per això, en un breu poema titulat "Winter insomnia", Carver apel·la a un pare no biològic, però que és un metge que ell té adoptat com a mentor literari:

Winter Insomnia

The mind can't sleep, can only lie awake and
gorge, listening to the snow gather as
for some final assault.

It wishes Checkov were here to minister something—three drops of valerian, a glass of rose water—anything, it wouldn't matter.

INSOMNI D'HIVERN

La ment no pot dormir, només pot jaure desperta i xarbotada. Sent com si la neu que s'apilona a fora es preparés per a un assalt definitiu.

La ment desitja que Txékhov fos aquí i li administrés alguna cosa – tres gotes de valeriana, un got d'aigua de roses- qualsevol cosa, no importaria el que fos.

Sabent això, i sabent com l'insomni permet establir relacions amb la mort (dormir, morir, deia Hamlet), potser no sigui estrany que l'últim conte que va escriure Carver fos sobre les darreres hores de la vida de l'escriptor rus, Anton Txékhov.

“Encàrrec”, (el títol en castellà és insòlit: *Tres rosas amarillas*. Perquè ho fan això?. El traductor o l'editor en castellà s'ha polit l'encàrrec del títol original. Són així. Fa una estona «el» gat i ara «tres rosas amarillas»). “Encàrrec”, deia, és el darrer conte que va escriure Carver i es va publicar el 1987 quan a Carver li van diagnosticar greus problemes pulmonars. Va morir el mes d'agost (agost, sí) de l'any següent. El relat comença així: Txékhov (punt). Sembla una entrada d'enciclopèdia sobre l'escriptor. Se succeeixen tot d'informacions que Carver va extreure de la biografia de Henry Troyat: hi apareixen, per aquest ordre, el seu amic, el periodista i editor Alexei Suvorin, Tolstoy, la seva germana, Maria, i finalment la seva esposa; Olga. Mentre sopa amb l'editor Suvorin a un elegant restaurant de Moscou, Txékhov té una hemorràgia. L'han d'ingressar a una clínica: és el primer avís de l'estat greu dels seus pulmons. A partir d'aquí seguim l'evolució de la malaltia gràcies als dietaris de la seva germana, Maria. A la clínica el visita el famosíssim Leo Tolstoi: dues personalitats de naturalesa ben diferent. L'un explosiu i apassionat, l'altre senzill i delicat, però que es professen admiració mútua. Quan surt de la visita, Tolstoi escriu al seu dietari: “*Estic content*

d'estimar...Txékhov". I a Maxim Gorki li diu: "Quin home tan magnífic i encantador: modest i discret com una nena. Fins i tot camina com una nena. És, senzillament, meravellós".

La tuberculosi fa el seu camí fatal i, uns anys més tard, l'estiu de 1904, tenim Txékhov amb la seva esposa, l'actriu Olga Knipper, instal·lats a un balneari de Badenweiler, a la Selva Negra. El seu estat, però, és terminal. Al balneari, el visita el Doctor Schwörer que sap que no hi ha res a fer. A la mitjanit del dos d'agost, l'Olga fa anar a buscar el doctor urgentment. Txékhov delira. El metge alemany es frega els bigotis. Pensa. Sap que la cosa va de minuts. I llavors, en un d'aquells moments de rara inspiració, escriu Carver, el doctor demana que pugin una ampolla del millor xampany i tres copes a l'habitació del moribund.

"Un jove ros, amb els cabells esbullats i aspecte cansat, va portar el xampany. Portava els pantalons de l'uniforme arrugats i sense les ratlles marcades i amb les presses s'havia saltat un trau mentre es cordava la jaqueta (...) El noi entrà a l'habitació amb una glaçonera de plata amb l'ampolla a dins i una safata de plata amb tres copes de cristall (...) Anava estirant el coll per veure què passava a l'altra habitació on se sentia algú que panteixava ferotgement. Era un soroll horrorós, sinistre..."

Carver explica que van tenir el temps just de prendre una copa de xampany -sense brindis. Perquè haurien de brindar? Per la mort?... El doctor havia omplert les copes i, com feia sempre, va tornar a introduir el tap forçant-lo dins el coll de l'ampolla. Sembla que Txékhov va dir "Feia molt de temps que no bevia xampany". Van ser les seves últimes paraules. No es pot dir que fos una frase memorable, però jo, donades les circumstàncies, la trobo la mar d'estimulant: «feia molt de temps que no bevia xampany». A les tres de la matinada, el Dr Schwörer va certificar la mort de l'escriptor. L'Olga va demanar-li que no escampés la notícia: volia estar una llarga estona amb el difunt, a soles. El Dr Schwörer assentí amb el cap i es disposà a marxar. Va murmurar unes paraules de condol i, amb cop de taló, va sortir de l'habitació. Carver escriu: *"Fou en aquest moment que el tap va fer un pet i saltà de l'ampolla de xampany; l'escuma s'escampà per la taula. L'Olga se'n tornà al costat de Txékhov. Asseguda en un escambell li agafava la mà i, de tant en*

tant, l'acaronava. "No se sentien veus humanes ni els sorolls del dia", va escriure. "Només hi havia bellesa, pau i la grandiositat de la mort".

A partir d'aquí comença la tercera part del conte. Deixem l'escriptura biogràfica, els fets estrictes, i entrem de ple en la ficció i Carver ens posa en la ment de l'Olga, primer, i, finalment, en la del noi que els havia portat el xampany. Tot es posa en marxa al matí quan el noi -ara amb els pantalons ben planxats i les ratlles marcades, acabat d'afaitar- truca a la porta per recollir les copes i la glaçonera i per anunciar que, degut a la calor, l'esmorzar se servirà a les ombres del jardí. Olga, però, està abstreta i no reacciona. El noi porta una gerra amb tres roses i espera que la senyora li digui on les vol. L'Olga segueix mirant al terra. El noi també ho fa i s'adona que hi ha un tap pel terra. L'haurà de recollir també. Veu la porta mig oberta del dormitori i sembla que encara hi ha algú al llit, però la figura que entreveu tapada amb els llençols sembla totalment immòbil i tranquil·la. El noi se sent incòmode. Nota que se li escalfen les galtes. No acaba d'entendre la situació i la senyora segueix abstreta... De cop, l'Olga alça el cap i el conte de Carver agafa un ritme trepidant. La senyora comença a parlar sense parar (el noi alemany no entén el rus, segueix aguantant la gerra de les roses, i hi posa la cara que pot). L'Olga li dona detalladíssimes instruccions sobre l'encàrrec que li ha de fer i de com ha de dirigir-se ràpidament a casa de l'embalsamador i de com ha d'explicar-li la situació i quina serà la reacció de l'embalsamador quan el noi li faci entendre la magnitud de la notícia, el fet que Anton Txékhov s'ha mort i que precisament serà ell qui haurà d'embalsamar l'insigne cadàver...

Després del caos immens que li ha suposat la mort del seu marit, l'Olga ha recuperat el sentit de les rutines de la vida. I el noi, també. Ell també sap que ha de seguir anant per feina, tot i que no entén res de res del que aquella dona li està dient. Ell també entén que el caos de l'habitació ha de recuperar l'ordre d'un nou dia. Per això, en el canvi de focalització final, passem de la paraula Txékhov de l'entrada del relat a la ment del noi anònim, en l'últim, breu, paràgraf del conte: *"Però en aquest moment el noi estava pensant en el tap que tenia tan prop de la punta de la sabata. Per recuperar-lo s'havia d'ajupir sense deixar anar la gerra. Ho*

faria així. S'ajupí. Sense mirar a terra allargà el braç i se'l va guardar, ben tapat, a la mà."

Aquí s'acaba el conte. El trànsit narratiu és evident: del registre expositiu sobre determinats fets de la vida de Txékhov en començar el relat passem a la veu interior, ficcional, d'un personatge totalment secundari en el paràgraf final. Hem passat de la mort i la seva desolada grandiositat als petits rituals de la vida diària. De l'agonia de l'escriptor al detall trivial del tap de xampany. Carver ens parla de la mort del mestre Txékhov, però el seu missatge és clar: "La vida. Sempre la vida". Aquest és l'encàrrec als seus lectors.

En Vicenç no va tenir gaire temps per preparar-se per a la mort, però hi havia pensat i entenia fins a quin punt la gestió de la mort havia de seguir protocols coherents amb models i rituals de vida. No ens pot estranyar d'un *aikidoka* practicant com era. Ho va encapsular en un aforisme que la Camil·la li va trobar entre els papers, mesos després de morir, i que revela la seva fascinació pels cerimonials de la civilització nipona: "*El desig de viure amb la senzillesa d'un samurai només pot ser superat pel desig de morir com un samurai*". La vida i la mort. Al conte de Txékhov, "L'estepa", que en Vicenç havia comentat, un home evoca el cementiri que veia de petit, com era voltat de cirerers i com les flors blanques feien joc amb l'alabastre de les tombes i com "*quan la fruita madurava, els panteons i les creus semblaven esquitxats de puntets purpuris, com de sang quallada*". En Vicenç conclou: "Infantesa i tombes, floració i cementiri... Heus aquí com els cirerers de Txékhov barregen la vida i la mort, igual com a *L'hort dels cirerers* es barregen la tragèdia i la comèdia".

No puc evitar de trobar en el conte de Carver ecos del desenllaç de "L'oncle Vania" de Txékhov. Us vull recordar les paraules finals de l'obra, les que l'autor posa en boca de la bondadosa neboda, la Sonya. Les llegeixo en la traducció de Feliu Formosa: Sonya: "*Què hem de fer? Cal viure. (Pausa.) Hem de viure, oncle Vania. Viurem una sèrie llarga, molt llarga de dies, de llargues nits; suportarem amb paciència les proves que el destí ens enviarà. Treballarem per als altres, ara i quan serem vells, sense conèixer el repòs, i quan ens arribarà l'hora, morirem resignats, i*

més enllà de la tomba direm que hem sofert, que hem plorat, que tot ha estat difícil i amarg per a nosaltres, i Déu es compadirà de nosaltres, i tu i jo, oncle, oncle estimat, veurem arribar una vida lluminosa, plena de bellesa, i estarem contents i mirarem les nostres penes d'avui amb un somriure emocionat ... i reposarem. Jo ho crec així, oncle, ho crec amb passió, amb sinceritat ... (S'agenolla als peus 69 d'ell i li posa el cap als genolls; amb una veu molt cansada.) Reposarem! ~ (TELEGUIN toca la guitarra amb molta suavitat). Reposarem! Sentirem els àngels, veurem el cel cobert de diamants! Veurem que totes les desgràcies terrenals, que tots els nostres sofriments s'enfonsaran en la misericòrdia que omplirà l'Univers, i la nostra vida serà tranquil·la, dolça, tendra com una carícia. Jo ho crec, ho crec ... (S'eixuga les llàgrimes amb un mocador.) Pobre, pobre oncle Vania, plores ... ' (Entre llàgrimes.) No has tingut cap goig en tota la teva vida, però espera, oncle Vania, espera ... Reposarem ... Reposarem!: Reposarem!"

"I don't know of a more moving climax in world theatre" va escriure el crític Michael Billington "No conec un clímax més commovedor en la història del teatre". Aquesta impressió es produeix, al meu entendre, per la capacitat d'aquestes senzilles paraules pronunciades per Sonya de transcendir de la domesticitat (com el tap de xampany del cambrer de Carver) cap a una dimensió metafísica, d'implicació universal i que sona amb la solemnitat d'unes campanades que ens criden a retornar al nostre temps i a reprendre els rituals de la vida diària. Hi ha elements de conformisme i religiositat, certament, però també de resistència i persistència.

Txékhov entenia bé la fugacitat de la vida: li ajudava la seva perspectiva de metge davant la pròpia malaltia, la tuberculosi, i el seu treball de camp tractant els efectes d'epidèmies (L'obra comença amb una referència a una passa de tifus). Les paraules de Sònia són commovedores perquè, en una situació d'extrema fragilitat personal i ambiental, apel·len a la solidaritat i a la voluntat de persistir, de seguir apostant per la vida, malgrat la seva evident incertesa i brevetat. El doctor

Txékhov sap de què parla. No és estrany que l'influent Stanislavski afirmés que aquestes paraules del dramaturg rus a "L'oncle Vania", escrites el 1898, "sobreviuen de generació en generació".

Acabo. La gran literatura ens consola i ens acompanya, ens exalta i ens commou, ens inspira i ens anima a viure. Avui escodrint el sentit d'un gat i d'un encàrrec, he volgut insinuar la pervivència literària, i per tant vital, de quatre autors que van tenir morts prematures: Txékhov, Hemingway, Carver i l'amic Vicenç Pagès i Jordà.

Gràcies.