

El mapa en la pàgina i el llibre inexistent

(Inscripcions literals en *Il cavaliere inesistente*)

Salvador Company

l'arte di scriver storie sta nel saper tirar fuori da quel
nulla che si è capito della vita tutto il resto

ITALO CALVINO

D'Amor ho dich, qui-m trenqua lo pensar
que per null temps seré per vós amat,
e per açò yo-m trob desesforçat
car tot assaig se causa d'esperar

AUSIÀS MARCH

Vull parlar d'un llibre que no existeix; que només existeix, com el seu protagonista, per un esforç de fe i de voluntat. Es titula *Il cavaliere inesistente* i el narra una monja que es diu sor Teodora i que tampoc no acaba de ser una monja.

I és que, en realitat, el llibre no existeix com el còdex amb mapes, fins i tot miniats, que aquesta monja diu compondre quan narra la persecució dels seus personatges; de fet, en la seua no existència, ni tan sols no-existeix per ell mateix: l'autora afirma que el compon al seu convent com a penitència i «seguendo su carte quasi illeggibili una antica cronaca».

Ara, també jo inexistent i lector penitent d'allò quasi il·legible, com a autor d'aquest assaig hauré de buscar i transcriure o desenvolupar ací els meus subratllats i les meues anotacions al cos i al marge d'aquell infòlio inexistent, verbal però, de sor Teodora.



Si bé el punt del mapa d'Europa on comença la història d'aquest llibre se situa possiblement a terres que més tard serien catalanes, no són els límits de l'idioma (de l'italià al català, de l'original a la traducció/interpretació; malgrat que alguna cosa caldrà dir dels combatus torsi-manys d'aquest llibre) el meu punt de partida, sinó els del llenguatge.

Salvador Company (València, 1970) és escriptor i traductor.

Ha publicat el recull de contes *El cel a trossos* (Empúries, 2001) i la novel·la *Voleriana* (Empúries, 2002. Premi Documenta 2001). Ha traduït al català autors com ara Oliver Sacks, Denis Guedj i Pierre Vidal-Naquet.

Hi ha un moment que, superada per la quantitat i qualitat dels esdeveniments que ha de narrar i conscient de la seua afició a la digressió, sor Teodora declara que «meglio sarebbe, per aiutarmi a narrare, se mi disegnassi una carta dei luoghi» on es desenvolupen les històries. Dit i *fet*. Però com –cal preguntar-se–, si *de fet* no es deixa mai de traçar itineraris amb lletres? Una resposta possible és que la materialitat de la pàgina –aspecte recurrent en la seua digressió prèvia–, com la de l'armadura del protagonista de *Il cavaliere inesistente*, fa de suport d'allò que existeix no existint. Almenys, no només existint com a tal armadura, com a tal pàgina; i ahora, però, només com a tal armadura i com a tal pàgina: ni que siga amb les línies negres sobre fons blanc que hi dibuixen un mapa o un escut.

El llibre comença amb Carlemany passant revista als paladins de França i trobant-se'n un amb immaculada armadura blanca que, en alçar-se la visera per a mostrar la cara a l'Emperador, només aconsegueix mostrar un negre buit. A la pregunta d'aquest de com s'ho fa per prestar servei a l'exèrcit sense ser-hi, el cavaller respon: «Con la forza di volontà [...] e la fede nella nostra santa causa», resposta que, és clar, plau molt al vell Carlemany.

Qui és aquest cavaller inexistent, si és que «qui» i «és» són paraules escaients en aquest cas? El seu nom, com diu ell mateix a Carlemany quan aquest li'l pregunta, és Agilulf Em Bertrandi dels Guildiverns i dels Altres de Corbentraz i Sura, cavaller de Selímpia Citerior i Fes. El primer que ve a esment en escoltar-lo és que aquest cavaller, a banda d'armadura, és tot nom, des del principi a la fi: «Il mio nome è al termine del mio viaggio», declara Agilulf

quan ha hagut de deixar l'exèrcit imperial per a provar que mereix el seu nom de cavaller, el qual Rambald cridarà inútilment cap a la fi del llibre quan el buscarà pel bosc on aquest ha desaparegut; molt abans, la narradora ha explicat que en aquells temps confusos en què té lloc la seua història, la voluntat i la consciència d'alguns no s'utilitzaven, ja que aquests no feien res, de manera que ambdues, com el vapor d'aigua, es condensaven fins que trobaven un nom i un grau de l'escalafó vacants –i una armadura lliure– on *ploure*, i se n'emparaven. En poques paraules: en aquella Edat de la història de sor Teodora, un que no fos ningú es podia fer un nom amb els seus fets, començant pel fet mateix de començar a existir gràcies al nom... I si aquests fets es demostraven falsos, podia deixar de respondre a aquest nom.

Aquest esforç de voluntat i de fe, com el nom i l'armadura que en són l'efecte i la causa, s'han de mantenir constantment intactes, com la virginitat en les donzelles: «Agilulfo, lui, aveva sempre bisogno di sentirsi di fronte le cose come un muro massiccio al quale contraporre la tensione della sua volontà, e solo così riusciva a mantenere una sicura coscienza di sé». Aquesta mena d'existència fa d'Agilulf el soldat perfecte; una perfecció tan inhumana que el fa antipàtic a la resta de soldats i que, en canvi, fa que Bradamant, la dona/cavaller, s'enamore d'ell. Perquè Agilulf és la freda netedat blanca de la pura norma quan aquesta esdevé un fi en ella mateixa; quan, literalment en el seu cas, esdevé l'única raó de l'existència. És així que el cavaller inexistent *menja* exquisidament: executa un joc virtuós amb el menjar, que talla i disposa en el plat amb pulcritud i precisió absolutes, com no podria fer cap

altre dels paladins de França, tan brutals i fartons; però una vegada ha preparat el menjar, òbviamment Agilulf no se'l menja: ordena als servents que se l'enduguen. És així també que *fa l'amor* durant l'episodi tan kafkià de la seua nit al castell de la senyora Priscil·la: des del capvespre fins a l'alba, Agilulf desplega amb virtuosisme totes les activitats preliminars del perfecte amant cortès; tanmateix, l'acte posterior que les justificaria com a preliminars —el de l'amant carnal o *druz*— òbviamment no arriba (fóra Agilulf, per tant, l'exemple perfecte de l'enamorat que volia ser Ausiàs March en molts dels seus poemes, ja que un amant així no existeix, com el mateix March demostrava no només amb els seus *dits*).

Així doncs, l'existència conté l'inexistent, que només pot existir com a tal —és a dir, de manera absolutament immaculada, sense cap ombra del pas del temps, com l'armadura d'Agilulf— oposant-se a l'existent, a l'imperfecte o caduc, i buscant la identitat perfecta i eterna amb ell mateix. De fet, com deia Benjamin parlant del món de Kafka, el de Calvino en aquest llibre n'és un basat en lleis més o menys antigues i arbitràries, sense molta més justificació que la seua promulgació i el seu acompliment consuetudinari; unes lleis encarcarades i una mica oblidades, com aquella armadura/cavaller anomenada Agilulf. I això val tant per a les normes de cortesia com per a les cavalleresques:¹ a pesar de totes les intendències que planifiquen a l'estil administratiu l'estament militar i les batalles, aquestes són un embolic, els cavallers de Carlemany uns terrossos gens cavallerosos i els de l'orde del Sant Graal una colla d'il·luminats, una secta que, en la seua rauxa mística, deixa que

«l'infinito amore del Gral» els faça caure en «ogni rilassatezza di costumi», i malgrat això «pretendevano d'esser sempre puri». I no sols purs, sinó merament instrumentals: són un *cos* de cavallers/monjos, unes armadures humanes, corporals, on actua el terrible esperit del Graal canalitzat pel seu Elegit, el Rei del Graal. Heus ací, per tant, una altra forma d'existir en la inexistència; aquesta, però, relaxada i col·lectiva: la dels que han estat privats de la voluntat individual.

Què, com és, doncs, Agilulf? És la mateixa pregunta que fan a Priscil·la les seues serventes després de la *nit d'amor*. Ella només pot respondre: «Oh, Agilulfo»; és a dir, l'exclamació i el nom: cap sentit, cap significat que no siga idiosincràtic i material, perquè Agilulf és un híbrid d'individu i armadura sense cos; ni tan sols és com l'Odradek kafkià en paraules de Benjamin: «la forma que adopten les coses durant l'oblit», sinó una figura commemorativa, neta i fosca, de l'oblit: la forma que adopta en la matèria l'oblit. Per contraposició, la materialitat corporal gairebé absoluta, que tot ho suporta, també té el seu personatge híbrid en aquest llibre: l'escuder d'Agilulf, Gurdulú, un home amb un rostre «in cui si mischiavano caratteri franchi e moreschi» i uns comportaments on s'amalgamen l'ésser racional amb l'irracional i l'inanimat. Ara bé, el que no té aquest bon home és un sol nom, llarg o curt; en té quasi tants com persones li'l diuen («un uomo senza nome e con tutti i nomi possibili», inclosos, és clar, d'híbrids: Gurdulú, Omobó, Martinzul, Gurdurú, Gudi-Ussuf, Ben-Va-Ussuf, Ben-Istambul, Pestanzul, Bertinzul, Martibó, Omobèstia, l'Animal de la Vall, Jan Paixàs, Per Peixuga, Boamolús, Carotun, Balingatxo,

Bertel·la), perquè «é soltanto uno che c'è ma non sa d'esserci» i que s'identifica amb qualsevol ésser viu o objecte fins al punt de pensar que ell l'és o en forma part i d'actuar en conseqüència. Per tant, mentre que Agilulf ha d'establir una comparació contínua, física, amb allò existent –fent-ho clar i ordenat– per a (no) existir, el seu escuder, l'home-amb-qualsevol-nom, s'ha de barrejar amb tot el que l'envolta, fins i tot el que no té consciència humana d'existir, per a (no) anorrear-se.



L'armadura tan blanca, eternament i miraculosament impol·luta malgrat els treballs i els dies, és l'única part existent *material* d'Agilulf (purament material a diferència de la seua veu); i com a tal, doncs, ha de poder suportar, com la pàgina en blanc que sor Teodora ompli parlant de la recerca de la veritat en les pàgines en blanc, qualsevol cosa o persona (recordem que un dels noms d'Agilulf inclou la paraula *Altres*, en majúscula, i que el jove Rambald n'heretarà i n'erosionarà l'armadura quan Agilulf desapareixerà). En aquesta història, l'armadura, exemple d'antropomorfisme, és el suport material de l'amor de certa dona i de la seua peripècia: a la fi de la novel·la i d'aquest assaig veurem que, un colp més, el nom fa l'ésser i l'ésser exigeix un nom, o dos.

Abans de continuar, però, cal deixar clara una cosa: no podem solucionar la (in)existència d'Agilulf dient simplement que es tracta d'una ficció, que com els éssers de ficció *existeix* i *no existeix*. Aquesta possibilitat queda col·lapsada, si no abans, des del moment que el mateix Agilulf, per alliberar la –il·legítima– princesa

Sofrònia, es fa passar per una armadura sense vida; la qual cosa és, però no és. Agilulf és el que hi ha dins de l'armadura: una veu, una consciència, i al mateix temps només pot ser el que s'hi veu i s'escolta des de fora estant: l'armadura blanca immaculada i immaculable, buida, i les seues paraules. Agilulf és, doncs, una materialització (meta)literària: una reflexió sobre els límits de l'existència (verbal); de la mateixa manera que aquest assaig voldria ser l'armadura de lletres que el componen i, alhora, tot el que explica, tot el que té a dins, l'edifici anomenat *Il cavaliere inesistente* d'Italo Calvino (com suggereixen l'ordre i la grandària diferents de les seues inicials idèntiques: *Il c. i. d'I. C.*). Tot, el que es pot dir i el que no, com en una mena d'incest narratiu que diu allò que fa, com és el cas d'un/a narrador/a «che tutto ciò che pensa gli si trasforma in quel che fa», com diu Calvino parlant del que ha fet en aquest llibre seu que, com veiem i veurem, aconsegueix dir el que fa mentre fa el que diu. Un incest, això sí, que té lloc només com a incest inexistent, com ara el de Torrismond i Sofrònia. Un incest aquest últim que només existirà durant unes línies per al lector i, per sempre més, per a Agilulf.² Perquè Agilulf, com no podia ser d'altra manera tractant-se del protagonista d'aquesta narració, és tan (in)humà que és un híbrid d'esperit i matèria, d'armadura i veu, de record i d'oblit («une sorte d'hyperbole métaphysique», en diu Genette); un ésser d'una naturalesa molt semblant –més abstracta, però, i simètrica– a la dels (in)oblidables i reflexius animals d'aquell món intermedi de Kafka de què parla Benjamin.



I ara, abans d'acabar, tornarem al començament: el mapa en la pàgina, la pàgina/mapa:

Ora disegno, qui nel mare, la feluca. La faccio un po' più grossa della nave di prima, perché anche se incontrasse la balena non succedano disastri. Con questa linea ricurva segno il percorso della feluca che vorrei far arrivare fino al porto di San Malò. Il guaio è che qui all'altezza del golfo di Biscaglia c'è già un tale pasticcio di linee che si intersecano, che è meglio far passare la feluca un po' più in qua, su per di qui, su per di qui, ed ecco accidenti che va a sbattere contro le scogliere di Bretagna! Fa naufragio, cola a picco, e a stento Agilulfo e Gurdulù riescono a portare Sofronia in salvo a riva (el subratllat és meu).

I tornarem, és clar, a l'acte performatiu de l'esforç de voluntat i de fe d'Agilulf que no fóra res sense la seua armadura i el seu llarg nom. Perquè, en açò, Agilulf i la narradora són iguals: ella construeix la història amb el seu mapa en lloc de descriure-la. Fa el que diu, literalment, com ho demostren els seus deíctics, és a dir, dient el que fa, constituint la clàssica figura d'una metalepsi de l'autor/a: el/la poeta *produeix* els efectes que canta. Potser dit d'aquesta manera semblarà que la narradora fa el que vol, que pot fer qualsevol cosa, com abans quan ha dibuixat la balena i ha fet que es trobe amb el vaixell d'Agilulf camí de Berberia, però no és ben bé així: arriba un moment que la marca que ha fet en el mapa adquireix independència respecte del gest que l'ha feta, es torna un material –ratlles i dibuixos– que no es pot esborrar. Ens trobem, doncs, davant d'aquella inversió de la figura clàs-

sica de la metalepsi de l'autor que descriu Genette en *Figures III*: el que passa en la diègesi n'afecta el narrador/a; el que passa en el llibre, l'autor/a.³ Blanchot, parlant de les diferències entre l'escriptor i el lector en *L'espace littéraire*, explica l'origen futur d'aquesta paradoxa retòrica quan diu que l'escriptor és despatxat de l'obra acabada, a la qual ja només s'hi pot acostar com algú que no hi té res a dir, performativament, *en* aquella obra; llavors, només la pot llegir. I només un altre, o ell en tant que un altre, i en una altra obra podrà tornar a dir/fer alguna cosa respecte d'això (com Calvino quan parla de la seua trilogia *I nostri antenati* en una nota del 1960; com jo mateix quan parle d'una obra d'aquella trilogia en aquest text); un altra obra de la qual serà autor i lector ja present tot i que futur, alhora que és també lector de la primera, fins que en acabar-la –interminablement, incessantment– descobrirà que, com els cavallers d'aquest orde amb el Graal o Agilulf amb les coses clares, exactes i organitzades de què s'envolta, allò que ha escrit ja no li pertany, que mai no li ha pertangut. És pur nom, pur món: una pura barreja, aliena, de performativitat i materialitat. És la inexistència, la literatura que és la lletra i alguna cosa més a banda de la lletra: una reflexió sobre l'escriptura feta amb escriptura, la qual, no obstant això, sempre parla del que no és escriptura.

Diu Italo Calvino que quan escrivia *Il cavaliere inesistente* «pensai allora di estrapolare questo mio sforzo dello scrivere facendone un personaggio: e feci la monaca scrivana, come se fosse lei a narrare, e questo serviva a darmi delle spinte più riposante e spontanee, e mandava avanti il resto». Això li permetia que la seua

attenzione si spostasse dalla vicenda all'atto stesso dello scrivere, al rapporto tra la complessità della vita e il foglio su cui questa complessità si dispone sotto forma di segni alfabetici [...] la storia della penna d'oca della monaca che correva sul foglio bianco [...] la monaca, la penna d'oca, la mia stilografica, io stesso, tutti eravamo la stessa persona, la stessa cosa, la stessa ansia, lo stesso insoddisfatto cercare.

Potser els personatges de *Il cavaliere inesistente* a banda de la narradora que millor exemplifiquen aquesta voluntat de l'autor són els torsimanys de les batalles: només amb ells, amb el seu discurs —traducció més o menys encertada dels insults i la resta de paraules que cristians i musulmans s'adrecen, la qual determinarà el grau d'acarnissament de la venjança—, es fa possible establir d'acord amb les normes els termes de la lluita cos a cos. Per tant, els intèrprets participen en la batalla com a combatents: «truppa rapida, d'armamento leggero, montata su certi cavallucci». Participen en la lluita i ho fan, sobretot, amb la paraula, com l'autor i el narrador i el lector i el narratori ho fan en la història narrada; patint-ne, com ells, el materialisme que se'n seguesca («la guerra è guerra, e ogni tanto qualcuno ci restava»), encara que els intèrprets no siguin l'objectiu dels cavallers ni tampoc siga fàcil, per la seua rapidesa i la seua naturalesa esmunyedissa, encalçar-los i colpejar-los (a més, en caure morta la seua clientela, aprofiten aquesta rapidesa i la seua situació privilegiada per a endur-se la millor part en l'expoliació dels cadàvers). Si fa no fa, com certa mena de crítics.

Una altra mostra d'aquesta voluntat és la influència de la realitat del convent en

l'escriptura: els sorolls de perols i vaixelles a les cuines han fet evocar la batalla a sor Teodora; les olors de col bullida, el dinar dels soldats després de la batalla. Cal dir, però, que la monja no només percep/evoca i transcriu les activitats de la gent que l'envolta al convent, sinó també les de la gent que hi ha a fora. De fet, la penitència, que ha sigut el motor performatiu de la narració —«questa storia che ho intrapreso a narrare per mia penitenza», confessa la monja—, té les seues compensacions: parafrasejant Blanchot quan parla del «recurs al diari», es pot dir que sor Teodora es recorda a ella mateixa com és quan no escriu, quan fa la seua vida fora del convent, quan és vida vertadera i no moribunda i sense veritat. A continuació veurem, però, que en la penitència hi ha el pecat.⁴

I ho veurem perquè arribem, al capdavall, a la pàgina/cantonada, el final i, alhora, el límit de les pàgines/mapa d'aquest llibre, les quals també poden ser el seu centre si, un colp les hem fet servir, el desplaçem plegant-les o tancant el llibre:⁵ «La pagina ha il suo bene solo quando la volti e c'è la vita dietro che spinge e scompiglia tutti i fogli del libro. [...] El capitolo che attacchi e non sai ancora quale storia racconterà è come l'angolo che svolterai uscendo dal convento». I a l'altre costat de la pàgina, però encara dins dels seus límits, ha aparegut Rambald —l'oblit aparentment vençut, la memòria miraculosament feta carn— que arriba al convent per a dur-se amb ell ¿sor Teodora? No, Bradamant, ja no sor Teodora. Perquè si bé qui ha narrat la història fins a l'arribada de Rambald ha sigut sor Teodora, després i abans es tracta de Bradamant, l'enamorada i l'amor de Rambald, el jove cavaller desitjós de provar-se. I Brada-

mant, que ha fet penitència com a sor Teodora i ha après que «anche ad essere si impara...», narra en present però com a futur la seua fugida del convent i adreça un apòstrofe a aquest futur seu. Tanmateix, ni el futur ni el llibre, el qual ha apostrofat abans la narradora com a narratori seu («Libro, ora sei giunto alla fine»; «Sì, libro»), no li donaran cap altra resposta que no siga l'apòstrofe mateix, l'ens mateix apostrofat: el llibre o capítol, de tan present, encara futur;⁶ en altres paraules –les de Blanchot–, el mitjà que ha fet servir la narradora per a aprendre a ser, per a recordar-se i refer-se ella mateixa amb un altre nom i, finalment, amb el mateix nom, és, ni més ni menys, l'element mateix de l'oblit: escriure. Un infinitiu, com Agilulf, d'allò més repetitiu i (in)humà.⁷



Quin pot ser, doncs, el final? Fins a on arriba en *Il cavaliere inesistente* aquella degradació kafkiana de la llei de què parlava Benjamin; la d'unes normes que només Agilulf podia complir de manera natural i perfecta? De la figura de Calvino en aquest llibre –deixant a part justament Agilulf, ja que no existeix...– Benjamin no podria dir, com diu de la de Kafka, que «a condició que se sentís segur del fracàs final, entremig tot li reeixia com en un somni», sinó que a condició que (la seua narradora) se sentís segur(a) de l'èxit final, entremig bé podia patir la impotència reiterada d'un malson melangiós.

De l'èxit final de sor Teodora/Bradamant, però, en realitat no se'n pot saber res: «ecco, o futuro, sono salita in sella al tuo cavallo», diu poc abans d'anar-se'n del convent per segona vegada, si més no. La

resta –després d'uns punts suspensius: «tu mio regno da conquistare, futuro...» i d'una data entre parèntesi: 1959–, que si és serà una variació («Un po' galoppo per i campi di guerra tra duelli e amori, un po' mi chiudo nei conventi, meditando e vergando le storie occorsemi, per cercare di capirle»), depèn ja d'una altra llei i un altre nom: les coordenades d'un assaig futur. □

1. A casa nostra, en el tardomedieval *Tirant*, hi ha llargs parlaments sobre virtuts cristianes i cavalleresques de les quals, moltes vegades, l'actuació del protagonista i de la resta de personatges en desmenteix la vigència, com també feia sovint la realitat diària de les *midons* i els trobadors amb el rígid codi de la *fin'amors* occitana.

2. Si arran de l'anagnòrisi d'aquest incest –i abans que se sàpia que no existeix– el cavaller inexistent desapareix de dins l'armadura o, millor dit, aquesta deixa d'existir com a cavaller –no es pot dir que deixa de ser(-hi) un que abans no (hi) era, ni que és ben bé mort un que no era ben bé viu–, és perquè la condició de cavaller i paladí d'Agilulf depèn de la conservació d'un himen: el de Sofrònia, la jove verge que va salvar fa quinze anys d'uns violadors; és a dir, que la seua existència, la d'aquell que no és a dins ni tampoc a fora de l'armadura, sinó *en* l'armadura, depèn d'una membrana que separa i uneix l'interior i l'exterior, que és aquesta separació.

Per a una explicació de la relació d'aquest llaç hime-nal «the strange logic of the “para” membrane which divides inside from outside and yet joins them in a hymeneal bond»– amb la tasca del lector i del crític, vegeu «The Critic as Host», de J. Hillis Miller.

3. La màxima expressió d(e la inversió d) aquesta figura narrativa en Calvino potser es troba en *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979), text basat en les transicions transgressores entre el nivell diegètic i l'extradiegètic. Cal recordar, a més, que en la segona part de les aventures de cert cavaller de la Manxa gairebé tan (in)existent com Agilulf hi ha un dels casos més famosos i *reals* de metalepsi de l'autor i de la seua inversió.

4. «Ci si mette a scrivere di lena, ma c'è un'ora in cui la penna non gratta che polveroso inchiostro, e non vi scorre più una goccia di vita, e la vita è tutta fuori, fuori dalla finestra, fuori di te, e ti sembra che mai più potrai rifugiarti nella pagina che scrivi, aprire un altro mondo, fare il salto. Forse è meglio così: forse quando scrivevi con gioia non era miracolo né grazia: era peccato, idolatria, superbia», admet sor Teodora.
5. Al final dels altres dos *antenati* també trobem, bé el límit literal, que el narrador no pot ultrapassar: «Ma già le navi stavano scomparendo all'orizzonte e io rimasi qui, in questo nostro mondo pieno di responsabilità e di fuochi fatui» (*Il visconte dimezzato*), bé una altra barreja tant del diegètic i l'extradiegètic com de la matèria i el contingut llibrescos: el baró Cosimo Piovasco di Rondò es mou en un escenari on «las frondas crecen como un proceso de escritura (en la página final de *El barón rampante*, los brotes de la caligrafía, las volutas de tinta y las hojas descartadas son idénticos al bosque donde el protagonista ha pasado como un caprichoso signo de puntuación)», diu Juan Villoro en «Calvino: El mapa de la lluvia».
6. Segons Gérard Genette en *Palimpsestes*, «A ma connaissance, mais je n'ai pas encore lu tous les livres, c'est la première fois que l'un d'eux, invité à se lire soi-même, joue le rôle de son propre public».
7. Com diu de Man parlant de Kant i Schiller en *Aesthetic Ideology*, en la tradició filosòfica postkantiana des d'aquest darrer, l'humà és un principi de clausura que ja no es pot analitzar racionalment; és el que permetria harmonitzar les antinòmies que el rigor mateix de l'anàlisi crítica kantiana de la categoria de l'estètic havia evidenciat: aquell materialisme en què havia culminat el seu intent rigorosíssim d'aïllar un judici estètic transcendental que permetés establir el nexa causal entre filosofia crítica i ideologia. No obstant això, d'aquesta finalitat de la tercera *Crítica* kantiana, quan parla del sublim, cal dir el que deia Benjamin en «La tasca del traductor» sobre el problema de fer madurar el germen del llenguatge pur en la traducció: que sembla no resoldre's probablement ni determinar-se mai amb cap mena de solució. I tant de bo això siga, per sempre, una qüestió de futur.

afers

fulls de recerca i pensament

42/43



Joan Fuster (1922-1992)

Vicent S. OLMOS I TAMARIT

Pensar Fuster, avui

Francesc PÉREZ MORAGÓN

Alguns moments de la vida de Joan Fuster

Faust RIPOLL DOMÈNECH

El món cultural valencianista a la València dels primers anys de la postguerra

Enric PUJOL

Joan Fuster, símbol de la represa nacionalitzadora dels anys cinquanta

Josep Maria BUADES I JUAN

La cultura a Mallorca a la fi del franquisme (1962-1975)

Antoni FURIÓ

Notes sobre la correspondència de Joan Fuster

Ferran ARCHILÉS

Una posteritat de paper. Una dècada d'estudis i d'edicions fusterianes (1992-2002)

Xavier FERRÉ I TRILL

Lectures de Nosaltres, els valencians (1962-1977)

Ferran GARCIA-OLIVER

Una estranya parella. Fuster i la universitat

Pau VICIANO

La nació de Fuster. Revisions i persistències

Vicent PITARCH:

Joan Fuster; d'esquena als polítics

Vicent RAGA

L'originalitat de Joan Fuster

Xavier SIERRA LABRADO

Suggeriments per a una exegesi rigorosa dels aforismes fusterians

editorial afers

La llibertat, 12 • 46170 Catarroja (País Valencià)
Tel. 96 126 86 45 • e-mail: afers@provicom.com