

Pintar les gaseles abans de matar-les: Rubió i Tudurí a l'Àfrica per Maurici Pla

1. Un home amb una arma

Sabem que Rubió fa el primer viatge a l'Àfrica l'any '22, als trenta-un anys, i també sabem que el mòbil exclusiu d'aquest primer contacte amb el territori africà és la cacera. Així ho relata Joan de Déu Domènech al pròleg de la recent edició de *Sàhara-Níger*, aquest gran llibre de viatges que és la crònica de la travessia del Sàhara que Rubió, amb tres acompanyants més, va fer l'any '32:

«La família Rubió tenia molta tirada a la cacera. Nicolau adduïa el fet de ser Menorca terra de caçadors de conills. I el seu germà Fernando recorda que quan Forestier i Rubió enjardinaven la muntanya de Montjuïc es toparen amb un greu problema. Els conills, que hi eren amb abundància, es menjaven les plantes dels nous jardins. Fernando fou l'encarregat de solucionar-ho. Portà de Menorca els millors cans de conills i fures i, després d'unes espectaculars batudes, deixà la muntanya buida de conills.»¹

És fàcil sospitar, per tant, que la primera atracció de l'Àfrica és molt més minsa i més concreta que la penetrant fascinació integral per la terra, per la gent, per l'aire, per la cultura, que Rubió sentirà més tard. L'Àfrica, de moment, es redueix a la seva fauna, a la possibilitat de substituir els conills per les gaseles, els elefants i els cocodrils. Però, tal com explica Domènech, les passions, els misteris i tots els rituals i escatologies que acompanyen la cacera ja són coneguts per Rubió i els seus familiars a través de les seves arrels menorquines. L'anècdota referida als jardins de Montjuïc ens dona, però, testimoni d'un dels principis d'aquests misteris: no es mata mai un animal perquè sí, i matar un animal té el significat d'assumir el paper que als humans ens ha estat assignat dins del cicle ecològic. De fet, aquests «misteris» no són tan misteriosos, perquè, com tothom sap, el caçador és el millor coneixedor no tan sols del territori, sinó de la naturalesa com a fet concret, com a organisme viu, com a gran roda on l'home té una plaça privilegiada.

A l'Àfrica, on la pròpia integritat corre sempre perill si no es té una arma a les mans, Rubió retroba l'autèntica llibertat, la llibertat de l'home capaç de tot, fins i tot de matar, la llibertat de l'home revestit, a través d'aquest poder que li atorga la seva arma, de la més alta responsabilitat, una responsabilitat que podem qualificar gairebé d'illustrada: «Amb una veueta insinuant i contínua, l'Àfrica us crida i us diu que us cal evadir-vos de la presó euro-

pea i que només al bosc africà es troba la veradera llibertat, que viatjar és més necessari que no pas viure [...]»² És la llibertat concreta de l'home que mira pel visor del seu fusell, apunta bé, dispara, i assumeix totes les conseqüències d'aquest acte agosarat que pràcticament tots els europeus desconeixen. L'interlocutor de Rubió, aleshores, és la bèstia morta, bèstia amb qui el caçador manté un diàleg carregat de drama, però també d'humor, d'humor negre moltes vegades, d'escepticisme, d'ironia, de nihilisme. Al llarg de l'obra escrita de Rubió, són freqüents les bèsties mortes que parlen i dialoguen, penjades d'un ganxo a la cuina i fins i tot a dins mateix de la cassola on es couen al foc. N'esmentaré només dos casos: el primer és el conte *El toro i el conill*, publicat dins el volum *El jardiner assassinat*,³ on els dos animals, morts, fan petar la xerrada mentre esperen que se'ls cruspeixin. El segon cas, que reproduïm, són unes rimes escrites amb motiu d'un àpat familiar, on els interlocutors són els capons que es van coent a la cassola:

Romanço del 10 de setembre al Castell de Rubió (1954)⁴

«Matí del deu de setembre
al Castell de Rubió.
Els uns ens diuen que és festa
d'altres responen que no.
Preguntem-ho a l'oreneta
o preguntem-ho al falcó.
Jo ho pregunto als dos pollastres
que couen sobre el foc.
Els responen que ho pregunti
al foc que crema el carbó
i aquest respon amb la flama
que no hi ha festa millor
que la senzilla de l'home
que no té cap ambició
i s'accontenta de cebes
i el vi d'un petit porró,
que s'adorm amb les gallines
i es desperta amb la claror
i que té el treball per festa
i al cor no du cap corcó.
Jo m'ho crec, perquè a hores d'ara
la veritat no em fa por,
però com miro que ara puja
cap a dalt de Rubió
la noia de Ca La Sala
portant en un cistelló
un doble braç de gitano
d'aquells que en diuen «de por»,
i me'n ric del foc que crema
i deixo parlar el carbó
i deixo coure els pollastres
i espero que, si més no,
prompte cridaran a taula
i tots plegats, sense por,
amb ganivets i forquilles
els rendirem els honors.»

2. N.M. RUBÍO I TUDURÍ, *Sàhara-Níger*, op. cit., p. 11.

1. Joan de Déu DOMÈNECH, *Introducció a N.M. RUBÍO I TUDURÍ, Sàhara-Níger* (Edicions La Campana, 1993). La primera edició és de l'any 1932.

3. N.M. RUBÍO I TUDURÍ, *Un crim abstracte o el jardiner assassinat* (Editorial Barna, 1965), ps. 147-157.

4. Trobat entre el llegat de Rubió. La història del castell de Rubió s'explica més endavant.

Per a Rubió, que ha conegut l'experiència de matar, les bèsties mortes són, en realitat, vives, des de dos punts de vista: com a ànimes, en primer lloc, i com a matèria orgànica, en segon. Dotar d'ànima una bèstia morta no és altra cosa que una analogia macabra, proveïda de l'humor més despietat, sobre la mort en general, i, per tant, sobre la pròpia mort, futura, del caçador. Però a més a més, aquestes bèsties sempre seran l'objecte d'un àpat formidable: l'animal és viu com a matèria orgànica en la mesura que serà el nostre aliment, fet que, com deia al principi, justifica el seu assassinat com a part de la roda ecològica.

Per això viure no és el més interessant, perquè viure és en realitat sobreviure: menjar, dormir, reposar, avorir-se, jugar per no avorir-se, satisfer plaers baixos i bestials, com fan els animals contra els quals es dispara. L'interessant és en realitat viatjar, en un ampli sentit de la paraula: conèixer, descobrir, aprendre, pensar, sentir. És a dir, tot allò que il·lustra l'home, que en fa el rei de la natura, i que li atorga la prerrogativa de defensar aquest privilegi amb una arma a les mans, arma que és una magnífica, precisa creació d'ell mateix, l'instrument de la màxima llibertat, del màxim poder i de la màxima responsabilitat.

2. L'apropiació del territori

Si les experiències de la cacera van donar lloc a *Caceres a l'Àfrica tropical*,⁵ de 1926, *Cacerias en la selva africana*,⁶ editat l'any '46, i *Viatges i caceres a l'Àfrica negra*,⁷ de l'any '60, *Sàhara-Níger*,⁸ del '32, és la gran crònica de l'encontre de Rubió amb el territori africà. La relació entre el viatger i el territori és harmònica, analítica, respectuosa i amorosa, la qual cosa fa d'aquest llibre un autèntic tractat de geografia. Perquè el Sàhara hi és analitzat, descompost, comprès pam a pam, i precisament la intenció del llibre és trencar la imatge ignorant i genèrica que els presoners europeus poden tenir de l'Àfrica. I l'Àfrica hi és sempre confrontada amb Europa en els seus aspectes culturals i morals. La visió del contrast Àfrica-Europa és ben diferent de la que ens va donar un altre gran africanista, Raymond Roussel, a *Impressions d'Afrique*.⁹ Roussel, també escèptic, caustic i nihilista, ens ve a dir en el seu llibre que en realitat una cosa i l'altra són la mateixa, i col·loca estàtues de Kant i pòrtics grecs en una visió africana fantàstica per denotar que allò salvatge, allò incivilitzat, cobreix aquí i allà tota la capa de la terra, i que en el fons entre les misèries d'un caci africà i les d'un potentat europeu

no hi ha cap diferència. Així, Roussel ens construeix una Àfrica superrealista sota la màscara d'un espectacle de circ. És potser per això que Roussel no es podia estar enlloc, que la seva aguda crítica el feia tornar a Europa després d'un llarg viatge en vaixell i una estada a l'Àfrica d'unes poques hores, i potser per això, perquè no sabia on parar, es va acabar refugiant a la cambra d'un hotelot de Palerm i va decidir «disparar» sobre si mateix, en comptes de fer-ho sobre una preciosa gasela. Rubió és més just: l'home il·lustrat troba el seny a la selva africana, i la rauxa en els avatars europeus. Rubió fa servir l'Àfrica com a mirall d'una Europa envanida, superba, amb l'autoestima pujada de to. I si algun valor podem trobar a l'Àfrica, si alguna cosa hi és ajustada i harmoniosa, és la relació entre els salvatges il·lustrats i el territori on viuen.

És impossible fer el recompte dels viatges de Rubió a l'Àfrica, perquè durant molt de temps hi anava tant com podia, almenys un cop a l'any. Joan Rosselló, nebot seu, em va explicar fa poc que Rubió va arribar a descobrir un sistema d'enllaços de vols aeris que permetien anar-hi des de Barcelona i tornar-ne en vint-i-quatre hores. Aquesta fallera fregava l'obsessió. I és que Rubió, seguint un principi bàsic de l'antropologia, volia trepitjar i retrepitjar un territori que mai no hauria pogut ser seu per raons evidentment pràctiques. La seva condició d'arquitecte, urbanista i jardiner el feia estimar la terra, els paisatges, les lectures analítiques que feia dels territoris amb una sensibilitat exagerada, i de l'estima a l'apropiació només hi ha un pas.

En la seva biografia hi ha tres casos, almenys, d'aquesta necessitat d'apropiació territorial. El primer és al petit poble de Rubió, a l'Anoia, que Rubió va voler visitar un dia, abans de la guerra, pel sol fet que el topònim coincidia amb el seu cognom. Són quatre cases deshabitades al voltant d'un castell en runes, en una terra seca, típica de la Catalunya interior. Rubió hi va comprar una casa al peu del castell, i fins poc abans de la seva mort la va fer servir com a segona residència. El segon cas és el d'Alcanada, a Mallorca, davant la badia d'Alcúdia. Rubió hi va arribar gairebé per atzar l'any '33, i hi va comprar uns terrenys, on va construir casetes de vacances per a ell, per als seus parents, i per vendre. Si en el cas de Rubió l'apropiació és gairebé total, ja que el poble és pràcticament deshabitat i la relació amb el lloc es canalitza a través del lleure i del gaudi d'un lloc tranquil i agradable, en el segon cas el negoci, l'estima per un lloc i el sentit de la propietat van agafats de la mà en un gest d'apropiació del tot assolida.

El tercer cas és la volta al món, que Rubió va fer poc abans de morir. L'objectiu era, segons ell, comprovar que la terra era, efectivament, rodona. Es va furnir dels instruments de mesurament necessaris i, als avions, als aero-

5. (Barcelona, Impremta Altés, 1926).

6. (Editorial Juventud, 1946).

7. (Editorial Jovenut, 1960).

8. *Op. cit.*

9. Trad. cast., *Impresiones de África* (Siruela 1990).

ports, aquí i allà, anava anotant en un quadern longituds i latituds. Poc li devia importar l'arquitectura de l'aeroport de Dallas, els carers de Tòquio, l'atmosfera de l'Índia o les platges del Carib. Ell volia apropiari-se del món, però no d'una manera concreta, precisa, com havia fet a Rubió o a Alcanada (hauria estat una gosadria!), sinó d'una manera abstracta, del món com a esfera, com a forma geomètrica que ens ajuda a comprendre l'Univers.

A aquell a qui allò familiar se li fa insuportable per la fatiga de l'infinitament repetit, corre el perill que el món se li faci massa petit. En el cas de Rubió es podria capgirar l'argument i entendre el seu exemple com un cas en el qual una biografia, una vida, és un procés d'ajust amb la grandesa del món, de manera que el món no se'n faci massa petit, però tampoc massa gros: aquest és el cas de Rubió, que va morir essent propietari d'un món fet a la seva justa mesura.

3. Un home amb un pinzell

Però, a més dels trets de fusell i de la compra de terrenys, hi ha una tercera manera, universal, d'apropriar-se de les coses: la representació artística. A l'Àfrica, Rubió dibuixa i pinta les seves notes en un afany de captar l'aparença bella de les coses, en la mesura en què ja n'ha copsat la vida i l'estructura, en la mesura en què ja les ha conegudes. I ho fa amb dibuixos a la ploma i amb aquarelles, totes elles petites, més pròpies de qui vol copsar amb rapidesa una imatge que de qui vol construir ambiciosos obres d'art. Val la pena aturar-se un moment sobre l'aquarella. De tots els mitjans de representació, és potser aquell on la tècnica hi fa un paper més gran, i alhora, per tradició, és el que vol ser més fidel a la realitat i a la impressió de la imatge, el més llunyà de l'abstracció. L'aquarella és una tècnica que cal aprendre a fons per a utilitzar-la, i el talent o la inventiva hi tenen poc a veure. Un cop s'ha après a fer el traç precís, enganyós, que representa la pota d'una gasela, ja es poden fer tantes potes de gaseles com es vulgui. És com un truc. Hi ha aquarellistes especialistes en barques i vaixells, especialistes en trens, especialistes en postes de sol o especialistes en figures humanes. Rubió és l'aquarellista de les impressions africanes i, insisteixo, en aquests dibuixos no s'hi ha de veure talent innecessari sinó l'aplicació precisa d'una tècnica aplicada a uns elements i a una llum específics. El que sí que cal és sensibilitat, però en el sentit menys romàntic de la paraula: sensibilitat per identificar un groc o un blau determinats, i poca cosa més.

Enregistrar el paisatge africà, com Rubió ho fa en les seves notes, és una operació no gaire diferent de l'aixecament planimètric d'una topografia, com si fossin perspectives

calculades metòdicament. En aquest cas, Rubió insisteix en aspectes de la geografia africana antitètics als expressats en els seus llibres: les aquarelles enregistren la tremenda simplicitat del paisatge africà, la buidor, el silenci, el *no-res*, concepte que donarà peu a una breu novella, *Cacera en el no-res*,¹⁰ editada l'any '54. Aquest llibre és encapçalat per unes rimes atribuïdes per l'autor al folklore menorquí, però que molt probablement són del mateix Rubió: *Quan me donen un no-res jo l'agaf per onsevulla*. Podria tractar-se molt bé d'un lema vital per a un pensament nihilista. I el terme *optimista* és utilitzat en molts dels seus textos d'una manera pejorativa. Però precisament aquestes aquarelles i aquestes notes amb ploma ens recorden que Rubió treu partit d'aquesta sensibilitat convertint el *no-res* en objecte de cacera i, per tant, de recerca i d'estima. D'aquesta tercera manera, Rubió s'allunya de la presó europea per mitjà de la relativització de tots els valors i de tots els motius d'interès: els braços de gitano, les dones, els pollastres, la tranquil·litat del castell de Rubió, la possessió d'Alcanada. Tot ho agafava per *onsevulla*, menys aquella visió essencial, realment filosòfica, d'un horitzó perfectament recte, groc per baix i blau per dalt, amb una taca borrosa al punt de fuga (una gasela), que ell en deia *no-res* i que, en la seva buidor glaçant, sadollava el seu esperit com la més carregada, la més densa de les experiències.

Després, dispararia sobre la gasela com per trencar la tensió del moment, l'aturada del temps, potser unes quantes gaseles fugirien espantades, i el món tornaria a moure's, la gran roda ecològica arrencaria de nou, i tot aquest enrenou regenerat alimentaria la seva *passió escèptica* per la vida de cada dia, l'altra cara de la seva recerca i cacera de l'essencial.

4. El familiar i l'estrany

Rubió fugia a l'Àfrica tantes vegades com podia, segons les seves mateixes paraules, tantes vegades com les seves obligacions a la presó europea li ho permetien. He escrit *fugia* amb propietat, perquè dubto que l'autèntica llar de Rubió fos Europa, i menys París, la ciutat culta i sofisticada on va viure durant l'exili, o Barcelona, on va viure des de la seva tornada. Però tampoc no ho havia de ser l'Àfrica, evidentment, que era una experiència llunyana, un plaer extraordinari.

Quina era, doncs, l'autèntica llar de Rubió? Ell va escriure: «És més necessari viatjar que no pas viure», i d'això en podríem concloure que Rubió era, en realitat, un nòmada,

¹⁰ N.M. RUBIÓ I TUDURI, *Cacera en el no-res* (Grases editor, 1954).

un trànsfuga constant. Però això no és així. Rubió necessitava arrelar-se als llocs que estimava, com hem vist en els casos del Castell de Rubió i d'Alcanada, i tenia plena consciència i necessitat d'aquestes arrels. Tenia la mateixa necessitat de vincles amb el que li era familiar que té la gent sedentària, i l'estrany se li feia incòmode, repulsiu, com a tothom. Si l'estrany l'atreïa, tenia necessitat de fer-ho familiar, de conèixer-ho i estimar-ho, però alhora el familiar se li feia tan pesant com es pot fer una cosa que s'ha vist i revist cinquanta vegades, i que et fa pessimista, càustic, escèptic, i excita les afeccions més tristes. Això és Europa per a Rubió, i d'aquí el sentit de les seves fugides.

És un tòpic universal la imatge del jardí com a llar, del jardí com a autèntic habitatacle del ser humà. Rubió, a Europa, era arquitecte de jardins, i en aquests espais lluny de l'enrenou, però típicament europeus, que res no tenien a veure amb l'encís de les experiències africanes, hi hem de cercar l'autèntica llar de Rubió. El fusell i el pinzell queden enrere, perquè aquí la cacera s'ha acabat. No hi ha res a cercar, perquè l'home hi passeja voltat de la seva pròpia obra, en una simbiosi total i

perfecta amb ella. Fins i tot el concepte de *no-res*, tan superb, tan crític, no té sentit aquí. És, evidentment, la imatge del paradís perdut, que Rubió retrobava a cadascun dels seus projectes.

Així, en contemplar les seves aquarelles i en llegir els seus llibres, en rebre l'exaltat elogi de l'Àfrica de la mà d'un home refinat, culte, dandi en la seva joventut, savi en la seva maduresa, no hem d'oblidar que aquesta passió pel continent africà és l'altra cara d'una situació d'equilibri inestable, sempre a la fuga, sempre a la cacera, sempre a la recerca, i tampoc no hem d'oblidar que són els jardins que va construir al continent europeu l'autèntica solució de Rubió al problema de l'arquitectura, la seva idea personal del que ha de ser una llar, i que l'Àfrica fou en realitat, per a ell, una referència distant, sempre anhelada, un vici llunyà i prohibit, al qual recorria una vegada i una altra, sempre que podia, com es recorre sempre a les amants més inaccessibles, les més distants, les que mai no ens faran feliços, i ho sabem, però que sempre seran per a nosaltres objecte del més ferotge desig.

MAURICI PLA

Lectura d'un poema: *Estances II*, 40, de Carles Riba, per *Eustaqui Barjau*

0. Abans de res unes paraules sobre allò que aquesta lectura no vol ser i sobre allò que aspira ser. Per explicar allò primer pot servir-nos de guia un text de l'autor del poema que centrarà aquesta meditació. Es troba al pròleg de la segona edició de les seves *Elegies de Bierville* i diu així: «Un poema no s'explica; és a dir, les seves paraules no són canviabls per unes altres, el seu cant no pot ésser dut més ençà de les nocions i de les imatges que comporta, perquè justament la seva comesa és dur el lector més enllà d'elles, pel camí d'una veu in substituïble.»¹

Així, doncs, les pàgines que segueixen no seran un discurs descifrador que digui al lector allò que els versos del poema 40 d'*Estances II* «volien dir», perquè aquests versos no volen dir res més que allò que diuen (quin sentit tindria el fet contrari?: si volien dir una altra cosa, per què no la deien?). Això pel que fa al meu propòsit d'evitar el discurs reduccionista del «més ençà», que ens portaria a la penosa situació de dir que el poema en qüestió «no vol

dir més que...». (Aquesta mena de comentari encegara les vies d'associació; aquell al qual jo aspiro vol deixar-les expedites, més encara, propiciar tals associacions, si bé sempre dins de les línies que el poema sembla voler obrir.) Però amb això no n'hi ha prou, necessito explicar allò que aquesta lectura voldria ser. I per a això em fixaré en una frase del text que acabo de citar: «la seva comesa és dur el lector més enllà d'elles.» En llegir aquest poema de Riba vull, per tant, deixar-me portar més enllà de les paraules dels seus set versos. Pretenc fer allò que J-P. Weber, J-P. Richard, J. Starobinski i altres han anomenat «crítica de la participació», la que intenta abolir distàncies, crear empaties i posar-se a mercè del text llegit. Així, doncs, voldria prolongar aquest poema; facilitar la irradiació a la qual, crec, és destinat; deixar circular en mi el flux que d'ell emana; concitar, per associació, altres textos que puguin formar amb ell una mena de comunitat poètica; si l'expressió no resulta excessiva, escriure el poema —un dels poemes— al qual aquest ens convida.

El meu comentari, que renunciarà, a més, a tota anàlisi de procediments i for-

1. Carles RIBA, *Obres completes*, I: *Poesia* (Barcelona, Edicions 62, 1988), p. 214.