





*La roca i l'aire*

ASSAIG, 100





*Raül Garrigasait*

# LA ROCA I L'AIRE

ART I RELIGIÓ DE LLULL A TÀPIES



FRAGMENTA EDITORIAL





Publicat per FRAGMENTA EDITORIAL  
Plaça del Nord, 4  
08024 Barcelona  
www.fragmenta.cat  
fragmenta@fragmenta.cat

Col·lecció ASSAIG, 100

Primera edició GENER DEL 2025  
Primera reimpressió MARÇ DEL 2025

Direcció editorial IGNASI MORETA  
Producció editorial i gràfica NÚRIA ANDRÉS, MARIA CALLÍS  
Imatge de la coberta SHUTTERSTOCK

Impressió i relligat ROMANYÀ VALLS, S. A.

© 2025 RAÛL GARRIGASAIT  
pel text

© 2025 FRAGMENTA EDITORIAL, S. L. U.  
per aquesta edició

Dipòsit legal B. 1612-2025  
ISBN 978-84-10188-97-6



RESERVATS TOTS ELS DRETS





*Com que està amagat, és l'arrel de la fe i de la revolta.*

AZRIEL DE GIRONA

*Demanà l'amic a Començament si fo enans  
en son amar que en son entendre.*

RAMON LLULL



*Allò que ens és propi ho hem d'aprendre tant  
com el que és estranger.*

FRIEDRICH HÖLDERLIN



*Acabem de recomençar, tenim temps.*

FREDERIC MOMPOU







## ÍNDEX

L'ANADA	9
I, 9 — II, 14 — III, 20	
L'AIRE	27
<i>La fe i l'heretgia</i> , 27 — <i>Acte i potència</i> , 32 — <i>El lloc del jo</i> , 51 — <i>Canviar la perspectiva</i> , 59	
L'ENTREMIG	65
I, 65 — II, 68 — III, 71 — IV, 75	
LA ROCA	81
<i>La promesa i les figuracions</i> , 81 — <i>Campanes</i> , 87 — <i>La matèria espiritual</i> , 93	
LA TORNADA	107
CODA: UN LÈXIC	113
<i>Notes bibliogràfiques</i>	125



## L'ANADA

AQUEST LLIBRE VERSA SOBRE dues coses que gairebé no han existit: l'art i la religió. Durant pràcticament tota la història que avui els reconeixem, no van tenir límits clars ni una denominació específica. En hebreu, en grec, en llatí, en general en les llengües premodernes, les paraules que associem a la religió o a l'art solien designar pràctiques socials àmplies, omnipresents, indiferenciades. A la Bíblia, ni en les llengües originals ni en les de les versions canòniques, no hi ha cap paraula que es pugui traduir per religió.

L'art i la religió, doncs, només es revelen com a esferes delimitades dins l'atmosfera suspicax de la modernitat. I tanmateix és evident que venen d'antic, i que si n'estirem el fil anem a parar a mons remots i desconcertants. El més proper és el més llunyà, i a l'inrevés. Aquesta paradoxa és l'estímul que ha fet néixer el llibre que llegiu. Abans de començar, necessito situar el moment, distingir dues creacions, presentar una geografia, i potser, entre una cosa i una altra, fer una confessió.

### I

La modernitat se sap que existeix, però no quan va començar ni si s'ha acabat del tot. Els adjectius i prefixos que des de fa dècades s'afegeixen a la paraula —i que resulten tan útils

per llançar carreres intel·lectuals— assenyalen aquesta incertesa. Des de l'acceleració fins a l'esgotament, s'han formulat totes les maneres possibles d'acabar.

Un començament de la modernitat podria ser una frase poc citada de Thomas Hobbes que ve a dir això: com menys ens domina la superstició, més obedients ens tornem. Quan la raó ho illumina tot o creiem que pot arribar a iluminar-ho tot, sembla que els arguments racionals ja no amaguen cap doble fons. El poder es confon amb la lògica i la veritat, i la llibertat queda rebaixada al nivell d'una màquina registradora. Per als individus moderns que confien en aquest projecte, la religió és una peça inútil, substituïda per altres engranatges més eficients. Segurament delata alguna mena de defecte congènit de qui s'entossudeix a refugiar-s'hi. La seva llibertat indòmita és la de l'estúpid que es vol mal a si mateix. Amb una intensitat creixent, el paper de la religió durant els últims segles ha estat aquest: el de fer tuf de bestiola moribunda. Qui és plenament modern ha de dir que no hi creu. «Si a l'època de la creença religiosa hi havia els que fingien la creença —va escriure Francesc Pujols—, ara, a l'època de la descreença religiosa, hi ha els que fingeixen la descreença».

A l'època de la descreença, amb tot, hi ha diverses maneres de reincorporar la religió. El 1799, a *Über die Religion*, el protestant Friedrich Schleiermacher la identificava amb el sentiment de dependència respecte de l'absolut, el sentiment de l'infinit en el finit. Però aquest reconeixement d'alguna cosa extrahumana, que de fet només era un sentiment humà, de seguida duia a un altre lloc. Perquè Schleiermacher també afirmava que qui té religió no és el qui creu en una escriptura sagrada, sinó aquell que no en necessita cap o és capaç

de fer-ne una. La persona veritablement religiosa és la que sabria inventar-se la seva pròpia religió. En un tancar i obrir d'ulls, el teòleg passava del reconeixement de la dependència a l'afirmació de la sobirania del subjecte. La religió no seria res que vingués de fora de mi, sinó una expressió de la meua creativitat. Per això Schleiermacher és l'inventor de la religió moderna.

A partir d'aquest moment s'obren diversos camins, que se separen i s'entrecruen aquí i allà. El més evident és el que converteix la religió en una capa més de la identitat individual, al costat del gènere, la classe, la raça, la llengua i les preferències alimentàries. Així, torna a ser sagrada com ho és avui tot allò que defineix l'individu, encara que tingui un aire de cosa injustificable. ¿Em vols fer fer això? La meua fe no m'ho permet, ho has de comprendre.

Un altre camí veu la religió com una força que crea un nosaltres. Amb la reiteració comunitària de rituals i pregàries, les vaguetats espirituals es fixen com una forma d'identitat col·lectiva. La naturalesa dels déus ens és indiferent; ens interessa la seva funció social. Per aquesta via, els estadístics, els antropòlegs i els sociòlegs arrabassen la religió als teòlegs.

Però potser ja som una mica més enllà. Fa pocs anys, en el pirotècnic *Den Himmel zum Sprechen bringen* ('Fer parlar el cel'), Peter Sloterdijk va defensar que cal reinterpretar el vell lema de la llibertat religiosa. Ara i aquí, l'essencial no és que l'individu hagi conquerit la llibertat de triar la seva religió, sinó que la religió s'hagi emancipat de la seva funció social. Encara pot tenir el seu paper en les comunitats que hi creuen, però no pot substituir les institucions del sistema. En lloc d'oferir una autoritat vigent en tots els àmbits, queda convertida en una mena de camp residual on s'amunteguen



romanalles d'experiències arcaiques. Un cop emancipada de la seva càrrega històrica, la religió està disponible com una forma lliure d'interpretació de l'existència en la seva singularitat mancada, finita, insuficient. Vet aquí la seva força: és inútil i té una tradició enorme carregada d'electricitat.

Així, la religió queda agermanada amb l'art com una forma de productivitat humana. Però hi ha alguna cosa profundament inadequada en aquesta conclusió on va a parar de manera inevitable la ment moderna. Si veiem la religió com un joc imaginatiu, com l'acte de fer parlar el cel amb tota mena de maquinacions, és perquè ja l'hem separada de nosaltres. Amb aquest gest higiènic, el subjecte modern busca sentir-se més fort, i així, per por d'infectar-se, deixa enrere allò que diu que ja ha comprès. La religió es presenta a si mateixa com una veritat que només ho és si la vius, i la no-religió respon que és només quan no la vius que en veus la veritat. No és estrany que sigui justament la netedat d'aquesta distinció el que ataquin els esperits més religiosos de l'últim segle. Karl Barth, el teòleg protestant suís, ho va dir de la manera més punyent: *Religion ist Unglaube*, la religió és manca de fe. Tota organització humana és un assumpte sense Déu. L'autèntica revelació només pot ser la destrucció de la religió. Barth proclamava amb contundència que no parlava en nom propi, sinó en nom d'un Altre, per un encàrrec de procedència més alta. Perquè si l'home vol aferrar la veritat per si mateix, escrivia, ja ha passat de llarg.

Resta una ressonància d'aquest malestar en la paraula *Déu* (o *déu*, com vulgueu), que és tan difícil de dir sense protegir-se'n. Un dels tòpics de la modernitat afirma que Déu és una ficció consoladora. Si s'ha hagut de repetir tan sovint,



és perquè Déu té l'efecte contrari: fa trontollar l'auto-satisfacció de les conviccions modernes. De Déu, pres seriosament, potser avui en pesa sobretot la incomoditat. És l'altre sense concessions, el buit que sosté tot el que n'hem imaginat i alhora la negació i el rebuig i l'escarni de les nostres representacions. Dir que hi creiem és ofendre'l. Dir que no hi creiem és fer-nos petits. Els ateus han proclamat que Déu reconforta la ignorància, que rebaixa la dignitat humana, que és el motor de crims imperdonables, i tenen raó. Els cristians radicals han predicat que l'espasa de Crist no ve a donar seguretat, sinó a trencar les famílies i a buidar les institucions amb un amor que no admet rèpliques, i també tenen raó. Perquè si Déu és l'altre, vol dir que no proposa conceptes ni una moral definida. Tot el que hi ha al món neix dificultosament de l'alteritat, es va dibuixant a partir de l'amorf, i llavors ve aquesta mirada amb què ens reconeixem, aquesta mà que ens donem, la seguretat que ens pensem que hem conquerit, una mica d'orgull i d'amor terrenal. Però cada cosa és un do que no sabem d'on ve. Si n'escrutem l'origen, es desfà. Déu és la font oculta i la fallada de tot.

Per això les religions —aquestes absències de fe— han hagut de posar-lo a distància. El catolicisme (que és el bressol on vaig dormir i la tradició més present en aquestes pàgines) gairebé sempre ha aconseguit foragitar Déu a còpia de conceptualitzacions dogmàtiques i petites idolatries. Hi ha alguna mena de victòria molt humana en els sants de formes de fusta, en les marededeus que aixafen serps, en la celebració de les imatges imperfectes que som i que necessitem. Al capdavant, no hi ha vida ni institució sense gestos que profanin el misteri. El catolicisme ha sistematitzat aquesta intuïció.



## II

De tant mastegar-la potser ja no ho sentim, però *creació* és una paraula religiosa. Si ha tingut una importància fora mida en la història del pensament i de l'art és perquè la seva arrel figura en el primer verb de la versió llatina de la Bíblia:

*Berexit barà Elohim et ha-xamàyim ve'et ha'àrets.*

*In principio creavit Deus calum et terram.*

Al principi, Déu (Elohim) va *crear* el cel i la terra.

Gn 1,1

En l'hebreu original, el Gènesi emprà un verb, *barà*, que a l'Antic Testament només admet un subjecte: Déu mateix. El llatí no disposava de cap recurs semblant. És d'aquells moments en què un traductor dubta, no troba res que sigui obvi, força el sentit d'alguna paraula i fa néixer una tradició. Va recórrer al verb *creare*, que d'entrada només significava 'engendrar' i 'nomenar'. D'aquí va sorgir *creatio*, un mot raríssim que no havia anat mai associat a les arts. Alguna cosa del magnetisme de l'hebreu va passar al llatí. La història posterior de la paraula no s'entén sense aquest inici.

Al Gènesi 1, Elohim és alguna cosa remota que no necessita mans ni rostre. Només es manifesta en la veu. Les seves paraules, en el mateix moment de ser pronunciades, fan néixer el món. L'especulació teològica, primer la cristiana i després també la jueva, va interpretar el passatge amb la noció de la creació *ex nihilo*. Amb aquest acte diví, que no troba cap resistència ni està exposat a l'error, comença a existir tot: la llum, la matèria, el temps, el llenguatge, la possibilitat d'interpretar el món. L'univers que sorgeix de la paraula divina, completat en sis dies, és harmoniós i pa-





cífic. Déu mateix el considera bo i el beneeix. I al centre hi posa l'home i la dona —creats alhora, el mateix ésser amb dos sexes—, que reben el món com un regal. Aquesta creació és un principi absolut: no té passat ni tradició.

Però al Gènesi mateix, al capítol segon, la situació és ben diferent. El relat sobre la creació de l'home que s'hi explica prové d'una altra tradició, que no encaixa amb la primera. Encara que vingui a continuació, és més antiga. Aquí el món no és el fruit harmoniós d'una veu remota, sinó una creació conflictiva d'un Déu que té cos i es passeja pel jardí de l'Edèn com un potentat oriental. Aquest Déu «modela» l'home amb la pols de la terra:

*Vay-yitser YHVH Elohim et ha-'adam 'afar min ha-'àrets.  
formavit igitur Dominus Deus hominem de limo terrae.*

Llavors el Senyor-Déu (YHVH Elohim) va *modelar* l'home amb pols de la terra.

Gn 2,7

En lloc de *barà*, aquí trobem el verb *yatsar*, que vol dir 'donar forma com un terrissaire' (*formavit*, en la versió de la *Vulgata*). Ara hi ha un material previ i una mà que el manipula. I, a diferència de *barà*, *yatsar* admet un subjecte humà: el mateix acte de modelatge implica una visió antropomòrfica de la divinitat. En aquest tipus de creació, la matèria pot oposar resistència, la mà pot equivocar-se. I, per sobre de tot, no és una creació a partir del no-res: ha de comptar amb allò que li és donat, amb les qualitats i les limitacions de la terra, amb la història prèvia del món. Després, al primer home, Déu li insuflarà l'alè de vida pel nas, i la figura de fang es convertirà en un ésser viu. És en la màgia d'aquest



segon moment que es veu que el terrissaire diví no és com els altres.

Durant un parell de mil·lennis, almenys fins a la fi del segle XVIII, el que avui anomenem creació artística es va entendre principalment així, com a *yetsirà* o afaiçonament. Les paraules que s'hi associaven apuntaven en aquesta mateixa direcció. La retòrica clàssica analitzava la *inventio*, que no volia dir 'inventar', sinó 'trobar unes idees anteriors i externes a l'individu', i *trobar*, significativament, era el que feien els primers poetes occitans. Les paraules *facere*, *faber*, *ars*, *compositio* insistien en la destresa que modela la matèria. Fins i tot quan s'hi barrejava la noció neoplatònica d'un artista que parteix de les idees incorpòries, podia sorgir la imatge d'una mà guiada per l'intel·lecte que no ha de fer altra cosa que eliminar el sobrant per descobrir l'escultura que ja espera dins el marbre, com en el cèlebre sonet de Miquel Àngel:

*Non ha l'ottimo artista alcun concetto  
c'un marmo solo in sé non circonscriva  
col suo superchio.<sup>1</sup>*

Pintura, fusta, pedra, fins i tot la pàgina i la tinta són matèria. Però hi ha una altra matèria més invisible i molt més present: l'herència. Modelar és continuar l'herència, refer-la, capgirar-la. Fins i tot si la ignorem, estem fent una operació amb l'herència: la fem invisible o la reprimim, sense poder-la esborrar. Totes les poètiques que parlaven de la *imitatio*

<sup>1</sup> En la traducció de Miquel Desclot: «Tot concepte en l'artista més perfecte | un sol marbre el conté dins pròpia riba | amb el sobrant [...]» (Michelangelo BUONARROTI, *Sol, jo, cremant a l'ombra*, Vitella, Bellcaire d'Empordà, 2010, p. 147).



assumien aquesta situació. Tant si es tractava d'imitar la natura com si el que es volia era imitar obres modèliques, la creació no partia del no-res. D'una banda, les realitats prèvies i la resistència i les potencialitats de la matèria; de l'altra, l'esforç humà que fracassa o triomfa quan li vol donar forma.

Pels volts del 1800, aquesta metàfora artesanal perd autoritat. En el pla social, amb les revolucions i l'expansió del capitalisme, els mecenes eclesiàstics i aristocràtics de l'Antic Règim passen a un segon pla; per primera vegada, l'artista es troba tot sol davant dues entitats enigmàtiques, el mercat i el públic. És lògic que aleshores els creadors maldin per legitimar-se davant la societat. Es divulga l'estètica del geni, l'ésser creatiu que ja no pensa en les regles de la retòrica o l'artesania. El 1793 Schiller escrivia a *Sobre la gràcia i la dignitat*: «Els éssers purament orgànics ens són venerables com a creatures; l'home, però, només ens ho pot ser com a creador (és a dir, com a autor ell mateix del seu estat). No s'ha de limitar, com els altres éssers sensuais, a reflectir els rajos d'una raó aliena, ni que fos la divina, sinó que ha de brillar, com un cos solar, amb la seva pròpia llum.» Pocs anys més tard, el pintor Caspar David Friedrich afirmava que l'art que posseeix «una naturalesa espiritual pura» transcendeix els estrets límits de l'artesania manual. En lloc de sorgir de la «invenció» o la «composició», l'art autèntic naixia de l'«ànima pura», de l'interior «sagrat», de l'«impuls del cor». Fins i tot en podia sorgir «inconscientment». Si l'home vulgar només veia la forma, l'artista veia Déu a tot arreu. Així, l'art no era una còpia conscienciosa ni una imitació, sinó una creació original. Amb el menyspreu de la destresa i



la repetició, s'exaltava la subjectivitat lliure de l'artista, reflex secularitzat de l'omnipotència del Déu de Gènesi 1. De la *yetsirà* del terrissaire, s'havia tornat al verb *barà*, ara amb un subjecte de carn i ossos. És just al segle XIX que es comença a generalitzar l'ús de la paraula religiosa *creació* per referir-se als actes i les obres dels artistes. El canvi verbal posa més èmfasi en els creadors i les seves vides que no pas en l'obra feta. Així poden néixer els artistes que es consideren fills de si mateixos i es pensen que creen en el buit. Són còpies insatisfetes de Déu.

Les possibilitats últimes de la subjectivitat lliure de l'artista no es van manifestar fins al començament del segle següent, amb l'emergència de dos fenòmens simbiòtics: l'avantguarda i el Museu. Al llarg de la història, les obres havien incorporat en si mateixes tant la continuïtat històrica com la diferència particular. El Crist en Majestat de Taüll reactualitzava una tradició tècnica, iconogràfica i teològica i n'oferia una síntesi nova. Cada obra contenia prou elements per ser identificada com una baula d'una llarga cadena. Com ha observat Boris Groys, quan neix la lògica de la col·lecció és el Museu mateix com a institució que escenifica la continuïtat, perquè aplega dins un mateix espai els murals de Taüll, el barroc i la pintura abstracta. Així, les peces noves ja no han de reflectir materialment la continuïtat que les identifica com a obres d'art —d'això se n'encarregarà la col·lecció que les aculli—, sinó que s'han de centrar en allò que les fa diferents. Perquè, en endavant, és la diferència el criteri d'inclusió dins el Museu. El primer que hi porta un urinari hi té un lloc reservat. Com més discrepant és la proposta, més garantida hi té l'acceptació. Dins la lògica de la col·lecció, la creació és una manifesta-



ció de la subjectivitat lliure de l'artista. Així, el Museu fa possible l'art sense domini tècnic (la tècnica, al capdavant, és allò que lliga l'artista al passat). Ara no cal lluitar amb la matèria, modelar com un terrissaire; l'artista pot transformar la realitat amb una veu creadora com la de Gènesi 1: Que existeixi l'art, i l'art va existir, i l'Artista va veure que l'art era bo. Les coses beneïdes per la veu de la subjectivitat lliure, el Museu les consagra imposant-los una continuïtat que va des dels primers impulsos «artístics» de la humanitat fins avui.

¿Però què passa amb les disciplines artístiques que no tenen Museu? Penso en la literatura. Les llibreries i les biblioteques funcionen segons una lògica que no és la de la col·lecció, i a més no són el lloc central de l'apreciació de la literatura, com sí que ho és, en el cas de l'art, l'espai museístic, que institucionalitza la pura contemplació. La lectura, un acte privat i independent de l'espai, no necessita que la consagrin. Com que la literatura no té el guardià de la tradició que és el Museu, les obres no poden prescindir de les marques de continuïtat. El llenguatge mateix, la cosa menys individual que hi ha, és l'herència d'on ha de renéixer sempre la literatura. Malgrat totes les exaltacions romàntiques de la subjectivitat lliure, no hi ha res més contrari a la creació de Gènesi 1 que posar-se a ajuntar paraules damunt una pàgina. L'escriptor s'ha de servir de codis suprapersonals, encara que els manipuli fins a gairebé desfigurar-los. El llenguatge no és sols de la comunitat present, sinó de totes les generacions que ens han precedit i totes les que vindran. Escriure és fer dues feines alhora: la de guardià de la tradició i la d'artífex de la diferència. La tensió del Museu és dins de cada llibre, també dins d'aquest.



## III

En un revolt del riu Cardener, més amunt del pantà de Sant Ponç, dalt d'un tossal reforçat amb murs de pedra, s'alça l'església de Sant Esteve d'Olius. S'hi arriba per una carretera flanquejada de pins i alguna alzina. Aquí regna aquell silenci de bosc que està fet de refilades i remors de fulles. De tant en tant se sent el cant d'un gall. Encara més de tant en tant ve un cotxe i en baixa una família o una colla de jubilats.

Quan m'acosto a l'església, la trobo tancada amb pany i clau. Ara, fora dels dos diumenges al mes que hi diuen missa, només s'hi pot entrar amb visita concertada. Abans solia ser oberta sempre. No passa res: no cal ficar-se a tot arreu, i encara menys als llocs on ja hem estat. M'assec a fora, al banc de pedra vestida de líquens grocs i grisos que ressegueix una paret, i faig memòria. M'imagino que soc dins.

És una sola nau grandiosa, coberta amb una volta de canó. Les proporcions són segures, els arcs i les pilastres segueixen un ritme regular, la pedra està despullada. L'atmosfera d'austeritat fa pensar que cal ben poca filigrana per acollir algú dins un espai imponent, només un rigor tranquil i constància i una bona organització de les forces humanes. Aquí qualsevol ornament semblaria un crim. Hi podríem seure sense pregàries ni religió, sense cap rastre d'hedonisme als ulls, buidant-nos de tot a poc a poc. Però l'edifici guarda un secret. Abans d'arribar al presbiteri, hi ha unes escales que davallen. De la grandesa neta i geomètrica de dalt, condueixen a una estretor plena de marques.

Si baixes, apareixen sis columnes irregulars, en dues rengleres que separen tres naus més humils que la de dalt. Unes columnes reposen sobre rectangles, unes altres sobre



anells, d'altres sobre combinacions de formes superposades. Semblen expedients improvisats sobre la marxa. Els capitells són toscos, de vegades més esvelts, de vegades aixafats. Les dovelles dels arcs de mig punt, totes diferents, tenen les vores desiguals, punxegudes, planes, enfonsades, sobresortints. Costa de creure que faci mil anys que aguanten. Als murs, els carreus, escairats a cops de martell, també s'allarguen o s'escurcen sense obediència geomètrica. Tot plegat té un aire orgànic, com si l'equilibri del conjunt fos el fruit atzarós de centenars de creixements singulars. Miro les dovelles i penso en l'ossamenta d'un cetaci. Soc Jonàs al ventre de la balena. Les voltes podrien començar a respirar.

Al fons s'alça un altar de pedra rústica. El sobrevola una creu de ferro, amb una alfa i una omega que li pengen dels braços. La claror que entra per la finestra del fons retalla la creu i les lletres. Em moc dins la foscor, la resplendor ve de fora com una generositat sense amo.

A la cripta hi batega una vida estranya, perquè la mà humana, tot i treballar-hi amb força i visió, va confiar en les irregularitats fecundes. Per acabar l'obra, va acceptar les imperfeccions. ¿És un obrar primitiu o una consciència més alta? El contrast amb la nau principal, uniforme i majestuosa, és tan evident que sembla volgut. Aquí sota hi domina una altra realitat.

Baixo del petit tossal on hi ha l'església, travesso la carretera i em planto davant el cementiri. El trobo obert. La porta és de dues fulles de ferro, amb un forrellat que es cargola formant un nus. A dins, no m'hi espera ni un vell fossal parroquial, ni un ordre neoclàssic d'angles rectes, ni tampoc una concentració romàntica de vegetació i àngels de pedra.



És un lloc petit, però no es pot contemplar sencer. Hi ha plans, escales estretes, viaranys amagats. Més que res, però, el que es veu és roca i més roca. A començaments del segle passat, tota la zona era pedra pelada i prou. Per fer el cementiri, el 1916, l'arquitecte barceloní Bernardí Martorell va decidir que la piquessin ben poc, només per obrir passos. Alguns nínxols es van cavar a terra, d'altres es van encastar dins les clivelles. Els carreus que s'hi van fer servir són irregulars com el rocam que els envolta. Al cementiri també hi ha una capella: una nau petita que es fica entre roques, amb una torre cònica gaudiniana, aixecada amb pedres de mides diverses. Martorell, que va formar part de la Junta d'Obra del Temple de la Sagrada Família, va seguir l'exemple de l'arquitecte del Parc Güell a l'hora de respectar els accidents i la matèria de l'indret. La presència de la natura és més determinant que la de les mans humanes. Les alzines es corben vorejant la roca amb elegància: un ritme que no necessita cervell.

Quan entres al cementiri penses en monuments assiris, egipcis, prehistòrics. Mentre hi treballava, Martorell es cartejava amb Joan Serra Vilaró, director del Museu Diocesà de Solsona i descobridor de la civilització megalítica de la comarca. Però aquí no hi ha rastre de pintoresquisme historicista. Aquella impressió es deu a la presència arcaica de la pedra, a la seva materialitat imponent.

En aquest lloc que s'obre entre l'església i el cementiri hi ha representada la visió que fa un segle i mig es va fixar de la història de Catalunya i que ha dominat la nostra imaginació fins fa quatre dies, o potser encara la domina: una edat mitjana pletòrica i fundacional i una vida moderna que





reneix sobre el record d'aquell passat. Entremig, el no-res: ni Renaixement ni barroc. L'esquema s'ha aplicat fins i tot a la llengua. Quan s'acabava de fer el cementiri d'Olius, Pompeu Fabra va dir que l'ideal que perseguia era formar la llengua moderna que hauria sortit de la llengua medieval sense els segles de decadència i supeditació. Aleshores, aquella elisió potser era la mesura de consolidació més eficaç. Però en aquells segles desapareguts hi havia la feina silenciosa, la continuïtat popular i les revoltes de la terra, l'esperit de l'instintiu i de la ruptura i de la rialla, la rauxa temerària que impulsava una forma de vida. Hi havia tot allò que enllaçava l'edat mitjana amb la modernitat. I, en el fons, Fabra naturalment ho sabia, perquè treballava sobre la parla viva que s'havia anat formant durant aquell entremig. Però, per dir-ho ben fort, calia que vingués un excèntric com Francesc Pujols a recordar que la llei del català modern no havia de ser la rigidesa gòtica, sinó l'exuberància de la llibertat barroca.

També és veritat que l'esborrament sembla més net ara que fa cent anys. Perquè l'interior de l'església de Sant Esteve segurament no era la mostra d'austeritat que és avui: devia estar plena de l'art de l'entremig, de figures barroques fetes d'arbres dels boscos del voltant, de sants de fusta pintada, estereotipats i carregats de sentits. La buidor actual del temple deu ser una depuració moderna, potser de la revolució del trenta-sis, en tot cas posterior a la construcció del cementiri modernista. Però avui és impossible resistir-se a la temptació de veure en aquesta depuració una mena de retorn a l'autenticitat. Ja en la crema de les esglésies que s'havia produït durant la Setmana Tràgica, Joan Maragall hi havia vist la recuperació del misteri. «Destruïnt la iglésia —va escriure— heu restaurat la Iglésia, la que se fundà per a vosaltres, els



pobres, els oprimits, els desesperats...» I continuava: «Que és estrany! El foc ha construït, la blasfèmia ha purificat, l'odi al Crist ha reinstaurat el Crist en sa casa... Aneu-hi entrant, aneu-hi entrant, aquí el trobareu com encara no el coneixíeu, com Ell és en vida i veritat, com Ell vol ésser conegut pertot, i sobretot per vosaltres...» En la depuració, l'edifici romànic i l'espai modern es retroben, com si l'un es convertís en el reflex imperfecte de l'altre.

El cementiri és un rocam irregular envoltat d'aire, la cripta és aire envoltat de pedres irregulars. Tots dos llocs recorden la cova buida on es va fundar el cristianisme. Tots dos evocuen resurreccions.

Entre la cripta i el cementiri han passat més de vuit segles, però l'espai modernista sembla més primitiu que la cova romànica. La modernitat s'hi presenta com una regressió conscient, com un homenatge a les bases prehumanes de la civilització. La història, si ens la imaginem com aquell àngel que es tomba enrere mentre el vendaval del progrés se l'endú cap endavant, necessita mirar cada vegada més enrere per trobar plenituds perdudes o imatges de l'horror superat. És la dislocació moderna: el romànic reposa en si mateix; el Modernisme, en el seu mateix afany d'empènyer endavant, ja s'omple d'insinuacions atàviques.

Amb tot, el conjunt té un aire de figura acabada, amb una alfa i una omega. No se sap si l'element més primitiu és la cripta medieval o la roca modernista, però sembla que representin una història completa que ha refet els seus passos, com si la modernitat pogués ser una cloenda. I jo m'ho miro des de fora, des de després, en aquest món d'avui on diríem que l'única inèrcia és la depredació. En les cosmologies de fa



mil anys, quan es va alçar l'església, el mal era vist com una excepció dins una creació sòlida, esplendorosa i significativa. Avui tot s'ha de sostenir laboriosament. Tot el que creix i pren forma —a la terra, a l'aire, en les llengües— és fràgil i delicat. Tot s'ha d'assistir amb gestos, amb actes carregats de fe en la resposta del món. Faust proclamava que al principi no hi havia la creació divina ni la paraula, sinó l'acció, i després descobria que la terra deixava de ser suficient tal com és, i es posava a excavar mines i construir preses; de la vella recerca alquímica de la pedra filosofal, li'n quedava la insatisfacció, la voluntat d'insatisfacció. I no podia aturar-se perquè, si deixava d'actuar, es convertia en un esclau: tot allò que no havia fet ell mateix li semblava opressiu. Faust és mort, però nosaltres en som el fantasma.

El cementiri d'Olius mostra la virtut del deixar de fer. És un art antifàustic. En té prou amb una intervenció discreta i un canvi en la manera de mirar. La roca ja és plena de si mateixa. Aquest lloc que sembla allunyat de tots els poders que traspalsen el món, aquest lloc que no es pot vendre, va bé per fer present la nostra condició d'avui.

El llibre que he escrit pren l'estructura d'aquest lloc. La primera part, l'aire de la cripta, parla dels medievals, que tenen tant de cos que han de mirar amunt. La segona, la roca modernista, parla dels moderns, que han volgut començar de tan amunt que han de buscar un terra que els sostingui. Però el que mostra el lloc no és una oposició neta. Per sota de les distincions, hi ha afinitats recargolades entre l'ara i l'abans. El modern no pot abolir ni superar ni simplement preservar el premodern. La dicotomia és un esquema per trobar passos amagats. Espero que, per dins d'aquest llibre, s'hi



pugui caminar en qualsevol direcció. Per això es clou amb un lèxic que, en lloc de ser sistemàtic o auxiliar, presenta un aplec de repeses i suggeriments i indicacions que apunten enrere, llibre endins, i endavant, llibre enfora.

