



Cap d'Hera. Període arcaic; c. 600 a.C. Pedra; 52 cm d'alç. Pertanyia a l'estàtua cultural del temple d'Olimpia. Olimpia Museu. FOTO: HISTÒRIA UNIVERSAL DE L'ART, VOLUM II, EDITORIAL PLANETA.

LA MIRADA D'ULISSES. UNA PROPOSTA FILOSÒFICA PER AL NOU MIL·LENNI

JOSEP M. SOLÀ

“Quan torni, ho faré amb robes d’una altra persona, amb un altre nom; no hi haurà ningú que m’estigui esperant.

Si, tal volta, no em reconeguessis i em diguessis que jo no sóc jo, te’n donaria mostres a fi que em sabessis:

et parlaria del llimoner esponerós del teu jardí, de la finestra per on s’escola la lluna, i dels racons del teu cos: senyals d’amor...

I quan pugem, tremolosos, a la vella cambra, l’un en braços de l’altre, amoixant-nos, en silenci, durant tota la nit lluminosa, la nit de l’amor, i al llarg de totes les nits que seguiran, et contaré el meu viatge entre abraçades, et mormolaré tota l’aventura humana, la història que no té fi...”

La mirada d’Ulisses, Theo Angelopoulos

Aquestes són les paraules finals que pronuncia, amb els ulls plens de llàgrimes i de dolor, el protagonista de la fascinant pel·lícula *La mirada d’Ulisses* del director grec Theo Angelopoulos.

La pel·lícula és una veritable “road movie”, un llarg viatge que emprèn el protagonista —interpretat magistralment per l’actor Harvey Keitel: un director de cinema que travessa una profunda crisi personal i creativa—, des de Florina (Grècia) fins al Sarajevo destruït per les bombes i sota l’amenaça permanent dels franc-tiradors. El viatge té com a objectiu la recerca obsessiva de tres rotlles de cel·luloide desapareguts i encara per reve-

lar —filmats, a principis de segle, pels germans Manakis, hereus grecs dels germans Lumière— que es troben a la filmoteca de Sarajevo.

Després que el seu amic i conservador de la filmoteca (Ivo Levi) l’hagi ajudat a revelar pacientment les tres bobines, surten a passejar, amb la seva família, enmig de les ruïnes d’una fantasmal Sarajevo embolcallada per la boira. Boira que permet els habitants de la ciutat assejtada de sortir al carrer a passejar, interpretar música clàssica o escenificar *Romeo i Julieta*, però, alhora, permet també d’assassinar impunement a peu de carrer: en un llarguíssim pla-seqüència brillant i esfereïdor, el conservador de la filmoteca i tota la seva família seran assassinats brutalment, vora el riu, per un escamot de soldats, davant la impotència cega del protagonista que, ressagat, tan sols escolta uns trets dins la boira.

Completament desfet, el director de cinema torna a la vella filmoteca i, assegut, mirant primer algunes escenes de la pel·lícula dels germans Manakis, i, després, mirant la càmera —a nosaltres—, pronuncia les paraules, dirigides a una imaginària amant, amb què hem encapçalat aquest article.

Moments abans, les imatges antiquíssimes del film dels Manakis ens han mostrat unes dones que filaven, unes autèntiques filadores —dones grans vestides de negre: potser una al·legoria de les tres Moires-Parques (Clotho, Làquesis i Àtropos) amb el seu incansable teixir i desteixir els destins

humans?¹

El que ens interessa, però, i sobretot, és la darrera mirada acompanyada de les bellíssimes paraules finals de Harvey Keitel —un eco volgut i vague del diàleg homèric que sostenen Ulisses i Penèlope després de la matança dels pretendents (cants XXII-XXIII). La qual cosa ens obliga a replantejar quina ha estat la veritable recerca del protagonista-director de cinema —que respon al nom d'A, inicial de l'alfabet i A d'Angelopoulos—: la seva obsessiva recerca és la d'una mirada fundacional, la d'una innocència perduda i encara captiva, segons ell, en la foscor dels nitrats custodiats per unes llaunes desaparegudes. Es tracta, és clar, d'un “viatge vertical” a la descoberta de si mateix:² d'un viatge que, curiosament, comença a Grècia i acaba, expressament, en el mateix cor de les tenebres, en els Balcans. A través d'aquest viatge imaginari i multidireccional, Angelopoulos vol generar una reflexió dialèctica sobre el sentit de la Història alhora que interroga el cinema contemporani sobre la seva capacitat per sentir, i enregistrar, la urgència del present.

Sota el pretext de retrobar la primera mirada que engendrà una imatge en moviment, el protagonista hi vol trobar el gest fundador —ell també és un exiliat que retorna a la pàtria—, retrobar la

seva capacitat perduda de mirar el món a través de la càmera.

EL SOMRIURE DELS KUROI

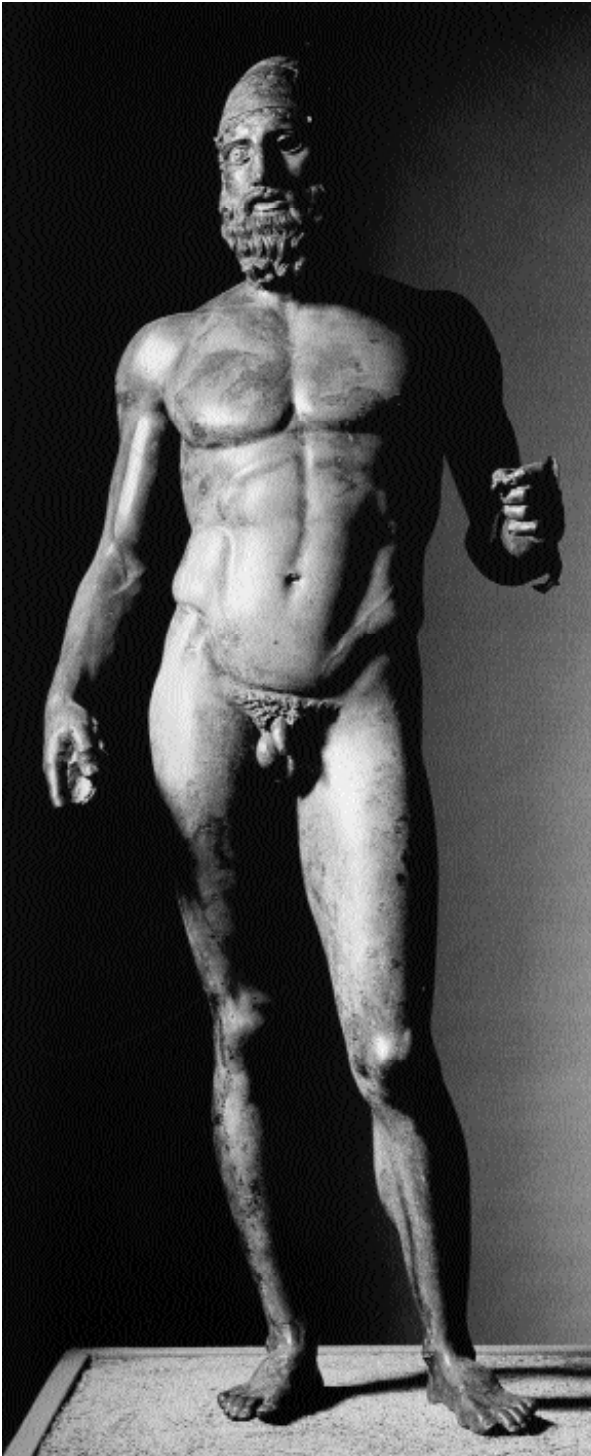
És per aquest camí, el camí sense retorn que suposa la recerca d'una nova mirada, que voldríem apuntalar la nostra proposta filosòfica per al nou mil·lenni. Des de Plató sabem que “*una ànima/ si el que vol és conèixer-se/ en una ànima diferent ha de veure's*”.³ Ésser capaç de reflectir-te en una altra ànima si el que vols és conèixer-te. Ja sabem que cada ésser humà és un abisme i que fa vertigen d'abocar-s'hi: només si som capaços de fer el salt, *el salt cap a l'abisme* —marítim, blavós i fosc— que és l'altre arribarem a conèixer-nos una mica, anul·larem el temps —que és la distància cap a un mateix— i esberlarem la nostra intrínseca solitud. És en aquest pervers joc de miralls que es multipliquen, en aquest laberint barroc que constitueix la nostra contemporaneïtat, on hem de poder traçar la vaga imatge de la nostra identitat, malgrat que aquesta sigui només un clarobscur.

La gran aportació de la tragèdia grega és, precisament, en aquest clarobscur, en aquesta clivella: el fet de descobrir, a poc a poc, que l'home està fet de fragments i que mai no acaba de ser “un-mateix”. Aquesta esclatxa de passió que vol dir, al capdavall, esperança, moviment enfora d'un mateix, és també, epistemològicament —ja que la passió és quelcom que passa, i el que *passa* és quelcom que es pateix— esclatxa de tenebra, de necessària i primordial destrucció de la individualitat per retornar a un mateix, a una única i originària pàtria. Paradoxalment, allà on els grecs reeixiren a mostrar aquesta esclatxa no és en la roba de la seva escultura, en els seus pèplums divins —ja que anaven gairebé sempre nus—, sinó en el rostre, concretament en

1. Potser es tracta, en definitiva, de recuperar el fil de la memòria, aquest fràgil fil d'Ariadna que cus els nostres orígens amb la nostra identitat fluent i variable, tot estimulant-nos a voler superar el caràcter efímer del lot de temps que ens ha tocat de viure. Tal volta, tot allò que hom viu sigui, en definitiva, una qüestió d'edat: l'home no existeix sinó dins la seva edat concreta, i tot canvia amb l'edat. Comprendre l'altre significa comprendre l'edat per la qual està travessant aquest altre.

2. Allò que podríem anomenar el *viatge immòbil* cap al més pur coneixement d'un mateix ja que tota aventura és, sempre, un viatge als topants d'un mateix, i dirigida al centre d'un mateix —per bé que el pretext sigui un altre. Es tracta, doncs, com deia Riba, tot recordant el que afirmà Tieck a l'apèndix sobre l'inacabat *Enric d'Ofterdingen* del seu amic Novalis (traduït per Maragall el 1904), de “tornar a la meua ànima com a una pàtria antiga.”

3. *Alcibiades*, 133 b.



Hoplitodromoi (Guerrer de Riace), c. 460-430 aC. Bronze. Reggio de Calabria, Museu Nacional.

el somriure, l'anomenat “somriure dels kuroi”: l'imperceptible esbós de somriure que mostren aquestes escultures *d'homes joves* del període arcaic (s. VI aC).

Què amaga el somriure dels kuroi? O si volem, més modernament, el somriure titllat d’“androgín” de les verges de Leonardo da Vinci? Segons el filòsof Giorgio Colli, el somriure dels kuroi amaga el secret de la saviesa grega arcaica. Què amaga, per exemple, aquella bellesa insuportable, astoradora i humiliant per a la modernitat, dels guerrers de Riace —descoberts el 6 d'agost de 1972 a 300 m del poble de Riace (Calàbria), en les profunditats del mar Jònic— i que varen fer dir el *secret* a un Carlos Barral, en un article memorable intitulat “Regreso o embajada”⁴ on afirmava que aquestes colossals escultures de bronze eren, sobretot, un gest, una imatge perfecta d'una actitud ètica, l'actitud que els déus veritables aprovaren i agrairen en els temps en què es van voler barrejar amb els homes: el gest d'uns homes on es reflectia l'acceptació de la mort, de l'adversitat i de la decadència.

Aquest assaig de reconstrucció d'una *nova mirada* ens hauria de permetre, doncs, no sols de desxifrar aquella esclatxa de la tragèdia expressada i materialitzada en el “somriure dels kuroi”, sinó que aquesta *nova mirada* hi fos alhora realment alliberadora i ens possibilités, tal com volia Riba, de “*tornar-nos a la realitat de nosaltres mateixos i de les coses*”. El viatge és llarg i fatigós però també des d'Homer sabem:⁵

“Com de benvinguda la terra apareix als qui neden,
quan enmig del gran mar Posidó la nau ben obrada
els ha romput, escomesa pel vent i per l'ona compacta;
i són pocs que han fugit del salobre canut a la riba,
nedant, i *se'ls ha fet a la pell un crostís de salura;*”

No és només que duguem “un crostís de salura” a la pell, ni que sapiguem del cert, com Ulisses,

4. *La Vanguardia* (1981).

5. *L'Odissea*, trad. de Carles Riba, cant XXII.

a qui li ho predigué el “buf de Tirèsias”, que la mort ens “vindrà del salobre,/ dolça tant com es pugui pensar”. És que duem “els ulls enrogits per la sal de l'onada” com el fantasma d’Odisseu que s’aparegué a Iorgos Seferis en el seu meravellós poema del 1931 (“Sobre un vers estranger”). Aquell fantasma entranyable que ens parla “del difícil dolor de sentir les veles de la teva nau/ inflades per la memòria, i la teva ànima convertida en/ timó”, i “de quina estranya manera et fas home parlant/ amb els morts, quan els vius que et queden/ ja no basten”; aquell Odisseu capaç de “regalar-me el mar sense onades, celest, en el cor de l’hivern”.

Els ulls enrogits pel dolor, la impotència i les llàgrimes de Harvey Keitel ens parlen, també, del seu “salt al blau de l’abisme”: el seu blau, però, no és precisament el del mar de *L’Odissea* sinó un blau que s’ha tenyit de sang i d’horror en haver-se submergit en la piscina de la història i de la memòria del nostre final de mil·leni.⁶

Tot contemplant les imatges revelades d’aquella primera pel·lícula —aquella mirada primigènia, aquella innocència perduda: la seva Ítaca somniada—, el director de cinema s’adona que s’està contemplant a si mateix, i alhora pren consciència que la seva pròpia mirada ja no podrà tornar a ser de cap manera innocent. Si bé ja mai no serà possible de recuperar la integritat perduda, sabem que caldrà aprendre a mirar d’una altra manera a fi d’embarcar-nos en nous viatges i poder tornar a mirar el món des del fons de la nostra memòria i amb els ulls d’avui.

Això tan sols serà possible si som capaços de veure-hi amb el cor, i no amb els ulls (aquest és el secret que va contar una guineu a un nen-

6. Fent un altre pervers joc de miralls, la terrible bellesa de *La Medusa* de Caravaggio ens podria servir per il·lustrar, no pas el cap decapitat de la Gorgona —amb el seu remolí de serps— a punt de petrificar el seu botxí (Perseu), sinó l’insuportable horror de qui s’ha abocat a l’abisme i s’hi ha vist reflectit.

príncep exiliat: “Tot el que és essencial és invisible als ulls”). Caldrà, doncs, cloure els ulls a l’exterior —la ceguesa de l’endeví Tirèsias i d’Èdip— per veure-hi més clarament al nostre dedins, perquè el viatge als orígens és, al capdavall, *el viatge de la mirada* cap al seu moment fundacional, essencial: com diu Víctor Erice, a propòsit d’*El espíritu de la colmena* (1973), aquest moment és la primera mirada que llança un nen damunt del món (el pla del *Frankenstein* de James Whale, 1931, vora el riu, al costat de la nena, mentre aquesta li dona una flor). Aquest *viatge de la mirada* és un retorn cap a la llum —cap a una *llum no usada*—⁷, una llum que té el color de la mel, que és, també, el color del narcís (Tirèsias pronosticà a la mare de Narcís que aquest viuria mentre no es mirés a si mateix), i el color de la música *mel·líflua* d’Orfeu.

I aquesta és la mirada de Core —que també vol dir “pupil·la”— quan esguardà, absorta, el narcís. I el narcís era un mirall on la noia es reconegué a ella mateixa i veié, per primera vegada, el seu veritable rostre —Core és la mare de Iaccos, el nen-Dionís— i llavors va saber que aquell rostre i aquella pupil·la pertanyien a l’invisible, i que l’ull d’Hades i el d’ella eren el mateix. Aleshores va comprendre que el déu del món invisible no era sols un raptor (un cop esposada amb Hades, Core es dirà Persèfone, que vol dir “destructora de la llum”, “deessa de les tenebres infernals”), sinó que era un amant. I de la seva boca en sortí un crit d’horror —que és pròxim a l’error (l’amartia): el crit d’un reconeixement irreversible.

La mirada (Core) ha de tornar cap al dedins de la terra a fi d’esdevenir-ne un veritable “esguard” —cega cap a l’exterior i lúcida cap al dedins— per així poder-se reconèixer com una arrel en la foscor, per així reconèixer l’invisible, aquella estranya i irresistible atracció de l’abisme.⁸

Aquest reconeixement de l’invisible és aquell

7. Fray Luis de León (*Oda a Salinas*).

que demanava Rilke al seu traductor polonès de les *Elegies de Duino*:⁹ “Transformar? Sí, perquè la nostra feina és imprimir en nosaltres aquesta terra transitòria i caduca d’una manera tan profunda, dolorosa i apassionada, de manera que la seva essència torni a ressuscitar “invisiblement” en nosaltres. Som les abelles de l’invisible.”

Després de la seva etapa de maduresa, amb una febre i una intensitat creadora excepcionals, Rilke passa els pocs anys que li queden de vida retirat al Valais, una regió de la Suïssa francesa. Continua escrivint poemes de construcció aparentment molt senzilla, però que, tal com apunta Lluís Calderer, “evidencien fins a quin punt l’ideal de Rilke d’esdevenir cosa entre les coses havia arribat a la seva plenitud”. Tal com diu en un dels poemes escrits poc abans de la seva mort:

“Doncs, no ha arribat el temps que cal tenir amb les coses un lligam subtil i pietós?”

LA FATIGA DEL METALL

Aquest “lligam subtil i pietós” que cal tenir amb les coses només pot sorgir d’aquesta *nova mirada* que intentem de construir: una mirada interior per a la qual les coses no solament existeixen sinó que són (idea i cosa alhora: esperit i matèria).

Les coses, però, des del seu origen immemorial —a l’igual que l’èsser humà primigeni: l’infant sols és naturalesa, o sigui, no-consciència— posseeixen aquella vibració metàl·lica del silenci perfecte. El silenci, tanmateix, és plenitud i, per tant, excés, i “no pot resistir/ ser forma a tanta absència”.¹⁰

8. El rostre bellíssim i torbador de Laura Palmer, emergint de l’abisme, a *Twin Peaks* —l’excel·lent sèrie televisiva de David Lynch—, com si fos el rostre de la Medusa a l’altra banda del mirall, ens pot il·lustrar meravellosament aquest reconeixement de l’invisible.

9. Witold Hulewicz (carta del 13 de novembre de



Rostre de Laura Palmer (Twin Peaks)



La Medusa de Caravaggio.

O sigui, la cosa, dins el seu silenci de plenitud, es comporta com la matèria —segons Aristòtil/Zambrano—; hi ha un sentit primordialment *nupcial* de la vida en el seu impuls originari: la matèria està “dotada de privació”, d’alguna cosa que no és; la matèria es deleix d’una absència que vol dir ascensió cap a dalt, cap a la llum.

El moviment del ser mateix, de la matèria, des dels profunds abismes que rodegen el centre i el subsòl, tendeix a la verticalitat: a un espai que la crida i que no té límits, i que obeeix una interna ànsia de creixement. En la seva immensa passió d’ascendir, ignora, però, que el seu desig de ser substància (essència i interioritat) és un saber que es recull (s’interioritza) i es recorda. El que ara no sap és que aquest saber es troba dins d’ella mateixa, en la seva pròpia reflexió i autoconsciència. La llum que ella vol trobar fora de si i cap amunt, es troba ja en les mateixes entranyes de la terra i d’ella mateixa: en els jaciments d’aigua i de llum quallada i sepultada que, un dia immemorial, ella mateixa entranyà. Aquest moviment de la cosa per “ser”,¹¹ per sortir del seu silenci de plenitud i d’absència, demana un nom que “compensi/ d’èsser a penes i fugir”, un nom que pugui compensar la condició efímera d’allò que es troba en imminència de ser.

I el nom compensa aquesta imminència del ser de les coses perquè és el memorial, la inscripció funerària. No pas tots els noms, però, no pas el nom-etiqueta, sinó aquell nom que, com una finestra que s’obre a la realitat, *conjura la presència de la cosa*, és a dir, la paraula de la poesia: és llavors que la cosa s’il·lumina, davant de l’home, en la paraula.

Ara, un cop el moviment intern de la urgèn-

cia de la cosa l’ha dotada del seu nom, de la seva oració fúnebre, cap on fuig? Fuig altre cop cap al silenci, cap aquell silenci de plenitud que voldrà, al seu torn, delir-se d’una absència que tan sols el nom efímer podrà omplir. És en aquest moviment incessant i cíclic del que “és per ésser (*a-penes-i-fugir*)” d’on neix la pena i la injustícia de les coses: i aquí som de ple en aquell brillant i enigmàtic aforisme d’Anaximandre que tant fascinà Heidegger i, també, Octavio Paz:

“Les coses han d’acomplir la pena i sofrir l’expiació que es deuen mútuament per la seva injustícia, segons l’ordre del temps.”

A l’igual que els homes, les coses també han de sofrir per la seva individuació, per la seva “consagració”-nominació com a éssers —encara que *siguin*, només, breus instants: aquesta és la injustícia, del temps i de la naturalesa—; la pena és la immensa, mil·lenària, immemorial fatiga que produeix aquell moviment cíclic que va del silenci al nom, de l’ésser al no-res; és aquest penós “etern retorn”, aquesta urgent i trista necessitat ontològica de la carn —de la matèria— d’esdevenir esperit, el que provoca el cansament i el sofriment, allò que en física s’ha anomenat la “fatiga del metall”,¹² i que nosaltres en diríem la fatiga de les coses pel simple fet d’ésser fora de les seves causes, “expulsades” del seu fonament: pel simple fet *d’ex-sistir*.

I nosaltres, els homes, en dir les coses, en anomenar-les, i, doncs, instituir-les, les dotem d’una nova llum, sí, però, alhora, n’establim el “principi de contradicció” i les endinsem en la seva foscor original. La nostra primera tasca, encomanada per Déu al Gènesi, fou la inacabable responsabilitat de donar el nom just a totes les coses. Aquesta creació, “nominal”, que se li ha atorgat a l’home porta, implícita, una incertesa i una angoixa terribles:

10. Versos 2-3 del poema 40 que tanca el “Llibre segon” de les *Estances* (1930) de Carles Riba.

11. Una primera aproximació a aquest concepte es pot trobar a Josep M. Solà, *Les fonts de la inspiració*, “Revista d’Igualada. Segona època”, núm. 1, 1999.

12. En podríem dir, també, la força de la gravetat: el pes de la tristesa del món.

l'home no sap, no ho sabrà mai, si els noms que ell ha concedit a les coses són els mateixos que Déu els hauria atorgat amb inequívoca saviesa. I, encara, immersos en la nostra confusió, intuïm allò més elemental de la nostra condició humana: el fet que vivim entre paraules que són sols una ombra, un eco de la Veu que trona, una llunyana aproximació al diccionari inalterable, el dels ètims primers. Hem de submergir-nos en el silenci, doncs? Com apunta Jordi Llovet, la creació fou incompleta i l'hem de prosseguir tot i que mai no podrem acabar-la: sota el signe més tràgic de la nostra existència, gosarem de trobar, pels camins incerts de l'art i de la literatura, indicis, paraules, signes, que ens permetin sols intuir els noms que mai no posseïrem.

Amb els ulls closos, la memòria esdevindrà espill de l'invisible i, potser llavors, serem capaços d'atorgar *noms de futur* a les coses, els mots d'infant que fan que la cosa i el mot siguin el mateix: quan el mot és *símbol* —re-unió, reconeixement— de la cosa.

Cal, a la fi, no sols una nova mirada. El subjecte del segle que ve ha de ser un subjecte ferit per la responsabilitat: un subjecte sense bastides, vinculat a *allò altre* (a l'altre) per una vulnerabilitat extrema que el faci més fràgil i menys prepotent. Amb la capacitat de reconèixer que tots portem *burka* (la túnica de cap a peus, amb un reixat als ulls, a través de la qual pot ressonar la nostra *pròpia* veu). Amb la gosadia de saber reconèixer la veu i el rostre de l'altre des d'una "nova pobresa" —com volia W. Benjamin— que només pot néixer de la nostra pietat i compassió (que és passió compartida). Amb la voluntat de saber-se plenament al centre d'aquesta pietat i fragilitat que ens atorga el fet d'ésser una immensa, immemorial fatiga; el fet d'adonar-se que l'home no té el "monopoli del dolor" —el monopoli que sí que té és el de la crueltat—; i, així, poder destruir aquest egocentrisme del subjecte, que s'ha presentat culturalment com a antropocentrisme, en la mesura que "som el centre del món": tot *allò*

altre (no només les persones, també els animals, les plantes, els mons, les coses), també és *subjecte* i no tan sols els "nostres" objectes.

Renunciant explícitament a qualsevol paradís (que no vol dir renunciar a una *promesa de felicitat* dins de la dolorosa consciència del límit i de la seva finitud), ens queda, tan sols, una *raó parcial* des de la qual poder reconèixer la *fragilitat* de l'home i de les coses —que, com deia Simone Weil, és "el signe de la més forta existència". Una pietosa *raó parcial* que ens ajudaria a fonamentar aquella "lògica del cor" (hereva directa i complementària d'aquella *mitologia* de la raó que proposaren Schelling, Hegel i Hölderlin al *Primer programa sistemàtic de l'idealisme alemany*), la qual sol·licitava Ferrater Mora per al poeta-filòsof.

Només des d'aquesta "lògica del cor", i a través d'una *nova mirada* memoriosa de la realitat profunda de nosaltres i de les coses, i, des d'una mil·lenària fatiga del metall, podrem *regurgitar* el dolor a fi que aquest es converteixi en crit, en pregària o en cant, o potser tan sols en un dens i perllongat silenci.¹³ Així, de la mateixa manera que "el color és el sofriment de la llum" —com deia Goethe—, i "l'home és el somni d'una ombra" (Píndar), el nostre cant, crit o silenci podran ser el necessari sofriment (somni) de l'ombra per esdevenir, finalment, d'ésser llum.

EIXIDA

Quan hàgim sorgit dels laberints del nostre viatge interior (potser amb els "ulls oberts", com volia Yourcenar): aquesta catàbasi imprescindible *per comprendre* que no hi ha solitud més terri-

13. Tan eloqüent en els set anys de mudesa pictòrica d'*Andrei Rublev* (1966) de Tarkovski, o en el vot de silenci del jove monjo ortodox a *Before de rain* (1994) de

ble que ignorar el valor de la nostra ànima, per comprendre que el déu (el *dàimon*) és allò que cadascú fa amb la seva solitud, serem rics de “*tot el que haurem guanyat fent el camí*”, “*rics de tot el que haurem donat i, en la nostra ruïna, tan purs*”, llavors serem capaços d’atorgar mots nous a les coses —en sabrem el seu cansament i el nostre excés— i reconeixerem la “secreta clau”: un mot “*que ve de vosaltres, déus!*”

Quan ens hàgim despertat sols en l’hora que tremolem de tendresa, “*tornarem amb unes altres robes, sota un altre nom —no hi haurà ningú que ens estigui esperant*”: estimarem el “precarí pols de la memòria en la sang”, una memòria ara i adés blava —volgudament atzurada—; la memòria de les coses i dels éssers que estimem. No somriurem (serem dins de nosaltres mateixos com una alta esperança), perquè el somriure dels kuroi és tan sols una ganyota: aquell malencònic esbós de somriure que som capaços de fer a la nostra vida interior.

Amb els ulls enrogits per les llàgrimes i la sal, la nostra mirada respondrà no sols a una inherent i volguda fragilitat sinó a una definitiva, irrevocable *pietat* envers les coses i els éssers, i gosarem de pronunciar, encara, el mot, els mots que hi havia a la fulla d’or,¹⁴ les sacres paraules que va recordar, de sobte, Èdip cec, “estrany en terra estranya”, al cor del bosc de Colonos, instants abans de morir:

“Sóc el *fill* de la terra i del cel estrellat,
però el meu origen és celeste. Doneu-me beure, aviat,

de l’aigua fresca que fuig del Llac de la Memòria.”

14. Paraules gravades a les làmines òrfico-dionisíiques —algunes amb la forma de fulles d’heura: la planta del tirs de Dionís— que es posaven al pit o a la boca del mort. Les paraules citades pertanyen a la tauleta descoberta a Peteleia (l’actual Strongoli, a l’antiga Magna Grècia), de mitjan s. IV aC. [La traducció al català és d’Agustí Bartra, dins les notes finals a *Ecce homo*. La cursiva és meua].

JOSEP M. SOLÀ I BONET (Calaf, 1961) és professor de llengua i literatura catalanes a l’IES Alexandre de Riquer de Calaf. Autor de la novel·la *Llibre de les quatre metamorfosis* (1997). Actualment treballa en la seva tesi doctoral per a la UPF.

