

MEMÒRIA ESCRITA I IMATGE GRÀFICA

Presentació d'*Infortuni i Bondat*, documental sobre MIQUEL CARRERAS

DR. POMPEU CASANOVAS
(Institut de Dret i Tecnologia UAB)

*Crida sovint infortunis l'extrema bellesa i bondat i és que,
fi el gust dels déus, no s'aconcenta
amb víctimes de qualsevol mena.*

Miquel CARRERAS, *Conceptes i dites de Martí Rialp*,
“Fortuna i destí”, 1938

1. Introducció

1.1. És per a mi un plaer tornar als Col·loquis de Vic, i més per a presentar el nostre treball documental sobre Miquel Carreras. Aquest documental ha estat realitzat en el marc de l'Exposició que l'Ajuntament de Sabadell, la Fundació Caixa de Sabadell i la Fundació Bosch i Cardellach han organitzat sobre aquest pensador (del 4 de setembre al 4 de novembre del 2007)¹. He de dir també que durant tres anys, fins al 2009, són previstos una sèrie d'actes, cursos i publicacions que contribueixen a un millor

1. Àngels CASANOVAS I ROMEU, *Miquel Carreras: 1905-1938. Esforç i reflexió. Memòria d'una ciutat*. Catàleg. Ajuntament de Sabadell, Fundació Bosch i Cardellach, Obra Social Caixa Sabadell, 2007.

coneixement de la seva vida i obra. L'any 2008 tindrà lloc un curs monogràfic de lliure elecció, que culminarà amb una jornada científica sobre la filosofia catalana de l'època de la Dictadura de Primo de Rivera i la segona República, organitzada per la Societat Catalana de Filosofia a l'IEC.

1.2. En la meua contribució als Col·loquis d'enguany, em centraré en el documental *Infortuni i bondat* i, seguidament, la seva realitzadora, l'Emma Teodoro, presentarà la tècnica que ha seguit en el muntatge. Jo intentaré explicar una mica el que hi ha al dessota.

2. La tècnica audiovisual

2.1. La producció d'un documental requereix un treball en equip. Nosaltres, IDTGRES, ja tenim una certa experiència en això, perquè ja fa algun temps que produïm documentals de disseminació per a la docència i la ciutadania². L'ús de l'audiovisual no ens és desconegut tampoc en recerca, perquè l'etnografia institucional requereix d'aquest tipus d'eina (e.g. enregistrament i anàlisi de protocols als tribunals de justícia). Tanmateix, aquest cop, era la primera vegada que ens enfrontàvem a explicar amb imatges l'obra d'un pensador, un filòsof, un home de lletres. I això ha constituït un repte semblant al que es va enfrontar la meua germana, Àngels Casanovas, en muntar l'exposició. ¿Com mostrar, *fer veure*, un pensador o un filòsof?

2. Vegeu P. CASANOVAS, "Imágenes de la justicia: experiencias en la diseminación de resultados en derecho y ciencias sociales", a R.M. ÁVILA RUIZ, R. LÓPEZ ATXURRA, E. FERNÁNDEZ DE LARREA (eds.), *Las competencias profesionales para la enseñanza-aprendizaje de las Ciencias Sociales ante el reto europeo y la globalización*, Asociación Universitaria de profesores de Didáctica de las Ciencias Sociales, Bilbao, 2007, p. 277-293. Hem penjat també alguns materials a la part corresponent a "video" del nostre Web, <http://idt.uab.cat>.

La veritat és que “imaginar” un escriptor té característiques diferents a no pas “llegir-lo”, i és més difícil també, perquè la modèstia silenciosa de l’escriptura permet al creador d’embolcallar-s’hi i com protegir-s’hi. No cal saber quin aspecte té algú per llegir la seva obra. Però una imatge de documental és, en aquest sentit, temible. La seva determinació no permet l’amagatall, i la figura humana i el seu entorn es desenvelen, es mostren, no necessàriament com realment són, sinó com la seqüència de sons i imatges suggereix. El joc del muntatge sempre és manipulador, fictici. Però, tot i ser sempre ficció, hi ha mentides que menteixen i hi ha mentides que diuen la veritat.

2.2. Des del punt de vista narratiu, aquest és el problema. Portar a imatge l’obra d’algú presenta la dificultat de trobar la història. ¿Què és el que es vol explicar? I, una vegada aclarit aquest punt, ¿com mantenir la tensió narrativa per tal que l’espectador no se’n vagi d’aquesta història?

Un espectador no és un lector. El lector decideix quan obre i tanca el llibre, quan continua i quan ja en té prou, a quin ritme llegeix, si només passa els ulls o s’hi entreté una estona més. El lector és, doncs, més proactiu i té menys oportunitats per avorrir-se. I si tanmateix ho fa, pot reaccionar de maneres més diverses (anant directament al final, per exemple). Té més oportunitats de controlar el procés. L’espectador, en canvi, ha d’absorbir més quantitat d’informació en relació al temps de recepció, però controla molt menys el procés. L’espectador és portat per la cinta mecànica del film.

El temps i ritme de lectura és diferent per a cada lector. Però és idèntic per a la visió de l’espectador: 24 imatges per segon. En conseqüència, la seva reacció és

menys matisada. Continua fins al final o s'aixeca de la cadira, segons el grau d'interès que hagi pogut suscitar-li el vídeo, documental o pel·lícula. El que el manté assegut és la *tensió narrativa* que li produeix la història. Això és el que necessàriament busca el documental: plantejar, alimentar, mantenir, aquesta tensió.

2.3 ¿Quina és la història que hi ha al darrera d'aquest documental sobre Miquel Carreras, doncs? ¿Dir on va nèixer, en quina família, en quin entorn? ¿I on va estudiar, què va aprendre, què va escriure i ensenyar? ¿On i com va morir, finalment?

Si diguéssim que sí a tot això no mentiríem. Efectivament aquests són els elements que marquen les regles de l'art: plantejament, nucli i desenllaç vital –les passes d'un recorregut biogràfic. Però dient això no hauríem fet sinó explicitar els elements que s'integren en un documental d'aquestes característiques. No hauríem plantejat el problema –el nucli argumental que marca la tensió narrativa de què he parlat fa un moment– la progressió del qual mai no és merament lineal.

3. La memòria personal

3.1. A mi em sembla que les històries d'aquesta mena –històries filmiques, expressables en imatges– són com experiments de pensament, o experiments cognitius [*Gedankenexperiment*, en deien els fenomenòlegs]. Curiosament, no son *creades* per algú, sinó que tenen una presència que es descobreix en contacte amb la memòria d'aquest algú. No tenen doncs autor, sinó que són elles, les històries, les que troben el seu autor, aquell que és capaç de recrear un seguit d'escenaris on l'espectador s'hi pot reconèixer, emocionar o reaccionar d'alguna manera a la seqüència d'imatges i de so.

Sé que entro en aquest moment en la foscor de la rebotiga, o en l'escalfor de l'olla on bullen les imatges, les idees i les sensacions. Se'm fa difícil parlar d'això, però és un procés que no té res de misteriós. És només un procés personal, individual, però que es compon de fragments col·lectius. La figura composta pel caleidoscopi és distinta, i tanmateix els vidres resulten similars, si no idèntics, d'una a una altra lent.

3.2. Miquel Carreras morí jove, als trenta-tres anys, assassinat al front del Segre a principis d'agost del 1938, i sembla que per ordre dels seus propis comandaments. No ho sabem del cert encara. Fou un historiador, l'arxiver de la seva ciutat, també un pedagog, un filòsof, un humanista, escriptor i filòleg.

Traslladar la seva vida i obra a documental implica una tria dels elements de base: fer una tria de les imatges d'arxiu que se'n conserven, dels actes on va participar, de les institucions que el van acollir o on va estudiar i treballar durant la dictadura de Primo de Rivera i el temps de la República.

Però un cop amb els materials a la mà—els seus llibres, fotografies, objectes personals i cintes d'època fornides pels museus, i en aquest cas reunides de forma ben encomiable i professional per l'Àngels— què es fa amb tot això?

3.3. Aquí és on retrobem els fragments, els colors de la pròpia memòria personal de qui fa i del qui veu el documental. El pont entre una i altra riba—el documentalista i l'espectador— és aquest element misteriós i fugisser que és la història, la narració, el relat.

El relat no és un discurs simple. Ben al contrari, és un nucli complex i abstracte, format de molts elements conceptuals i visuals que la memòria de l'autor del documental i l'espectador comparteixen, molts cops sense sa-

ber-ho o ser-ne conscients. Aquestes conceptes i imatges o, millor, els seus fragments, són transversals, viatgen de generació en generació, i el seu poder evocador és molt gran. Acompleixen una funció temporal prolèptica (d'anticipació) tant com analèptica (de retrocció).

Per a mi, i em sembla que també per a la meua germana, Carreras sintetitza l'expressió que tant ens intrigava a casa, quan érem petits, i la sentíem dir a les nostres ties, “el temps d'*abans de la guerra*”. Sempre ens havia intrigat aquest temps desconegut, perquè als anys seixanta ningú no en parlava: ¿què passava a Sabadell, la nostra ciutat, *abans de la guerra*?

3.4. Conservàvem a casa molts objectes i llibres d'aquella època. Per a un nen, eren particularment atractius els llibres de J.M. Folch i Torres, alguns escrits en una gramàtica prefabriana (*Vich* per Vic e.g), i on els protagonistes solien ser de casa bona i es deien invariablement Lluís. Però cal no oblidar que, als anys seixanta, en no existir el català a l'escola, ni a la vida pública, ni als diaris, aquests llibres del Patufet, conjuntament amb el Cavall Fort, feien la funció de llibres de text: hi varem aprendre a llegir i escriure. I també a mirar, perquè les il·lustracions de dibuixants com Junceda, Cornet o Llaverias entraven pels ulls per la seva qualitat gràfica. Els títols eren notables: *Les aventures d'en Massagran*, *Bolavà detectiu*, *Les memorables aventures d'en Roc Gentil*, *El retorn accidentat d'en Pere Violet* o *El gegant dels aires*.

Posaré com a exemple un dels elements d'aquest caleidoscopi íntim. Hi ha una imatge impactant en aquest darrer llibre: es tracta de la transformació de l'esquelet d'un dinosaure volador, una mena de pterodàctil, en avió³.

3. J.M. FOLCH I TORRES, *El gegant dels aires*. Barcelona: Biblioteca Patufet, 1911, 2 vols.

Aquesta imatge aerodinàmica és per a mi un fragment viu de memòria, particularment la forma de les ales, semblants a la dels dissenys d'ales d'ocell de Leonardo (Fig. I). Pels il·lustradors i dibuixants dels anys deu i primers vint, les ales dels avions no eren rígides, i no formaven encara un angle agut.

Molt després, he anat retrobant trossos de la mateixa imatge, anteriors i posteriors a la de Llaverias (que és del 1911). La història simbolista del guant, del pintor i gravador Max Klinger, conté un gravat amb un pterodàctil semblant (Fig. II), i –després d'haver descrit i analitzat l'extraordinària obra gràfica de Klinger⁴– vaig adonar-me que algú se m'havia anticipat: Salvador Dalí havia notat ja la similitud entre Llaverias i Klinger, i havia quedat fascinat per les mateixes imatges⁵.

4. Vaig ocupar-me de Klinger en un dels meus primers articles, “Un centaure sobre el cel romàntic. Filosofia i imatge gràfica en Max Klinger”, *L'Avenç*, n. 110, desembre 1987, p. 44-51. Klinger va materialitzar la seva sèrie gràfica més famosa, coneguda com la “Paràfrasi sobre la troballa d'un guant” o “Un guant” [*Ein Handschuh*], el 1881, però ja havia exposat uns dibuixos quasi idèntics molt abans, al 1878 a Berlin. Vegeu J.Kirk T. Varnedoe, Elizabeth Streicher, *Graphic Works of Max Klinger*, New York: Dover Publ. Inc., 1977, p.79.

5. Segons explica ell mateix a *Le mythe tragique de l'Angélus de Millet* (1932-35), el conte de Folch i Torres li fou llegit per la seva mare durant una convalescència. La imatge de la carcassa de l'animal, amb les ballestes nues que els herois del conte converteixen en carlinga, ajuntant-li el motor i l'hèlix d'un avió per volar i escapar-se, va quedar gravat en la seva memòria infantil. La memòria imaginada de l'escriptura romanica inevitablement lligada i determinada per les imatges gràfiques que Llaverias havia dibuixat per il·lustrar el conte, i que foren reproduïdes en les múltiples reedicions que va tenir l'obra (e.g. 1911, 1922, 1942).

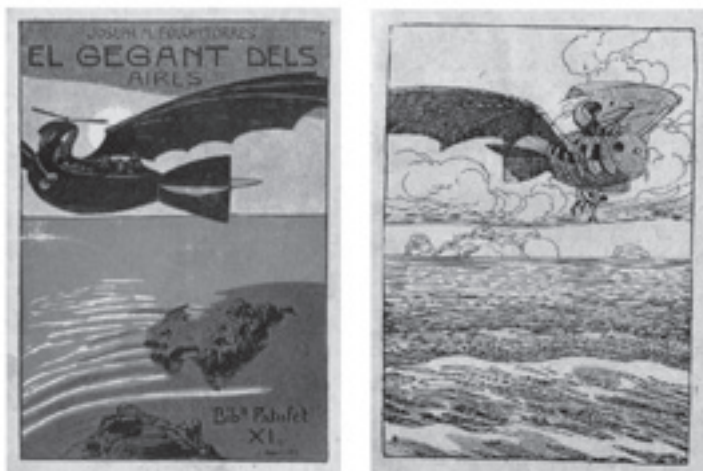


Fig. I. Portada i il·lustració de Llaverias pel Gegant dels aires, 1911.



Fig. II. Max Klinger, gravat de la sèrie "Un guant" [Ein Handschuh], Leipzig, 1881.

4. La memòria col·lectiva

4.1. A casa també hi havia sobre el piano una granada de mà, sense espoleta ni càrrega, és clar. La gent conservava bales o fragments de metralla de la guerra civil. Els objectes eren allà, muts, no se'n parlava: la gent senzillament els tenia. Però aquesta incongruència —la granada damunt del piano— feia que la guerra fos silenciosament present en la nostra vida quotidiana.

Què és i de què es compon la memòria col·lectiva es fa també difícil de definir. Els científics cognitius parlen de memòria “socialment distribuïda” i, per tant, de memòria “desigualment distribuïda”. No tothom sap, ha vist o evoca les mateixes coses, depenent del gènere, l'edat, la professió i el grup social al qual pertany. I, tanmateix, les memòries individuals tenen un horitzó comú o un cúmul de coneixements compartits que constitueixen la forma com *podem* imaginar-se les coses⁶.

Hi ha límits propis de la ment humana o de la racionalitat referent a la capacitat imagística o diagramàtica. Husserl [i Descartes abans que ell] solia posar aquest exemple per veure'n els límits: “Imaginem-nos un poliedre de tres cares, el veieu? Bé, és una piràmide. Afegim-hi ara una cara, resulta un cub... *Però intentem imaginar-nos ara un paral·lelepípede de mil cares*”⁷.

6. Sobre el coneixement social i la memòria socialment distribuïda tenim ja un gran gruix d'investigació, vegeu el recull d'articles de recerca de Carlos LOZARES (ed.), *Interacción, redes sociales y ciencias cognitivas*, Granada: Ed. Comares, 2007.

7. L'exemple del poliedre de les mil cares, el *miliedre*, es troba a la Investigació lògica II, 2^a (1901) de Husserl. El lector s'adonarà aquí que n'he variat una mica el sentit. Em fixo en els límits de la imaginació, i no tant en la capacitat o *intuïció essencial* que permet la representació abstracta i intel·lecció del concepte geomètric. Descartes posava l'exemple del quiliògon (polígon de mil cares) a la sisena meditació

A aquests límits formals, cal afegir-hi els límits de contingut, que són invariablement històrics.

4.2. Tornem a plantejar ara la manera com els membres d'una societat humana conjuguen els records i les imatges, i els atorguen significació. Vista a distància, aquesta dinàmica no se situa en una única dimensió espacial i temporal. És una mica més complex que això, perquè l'exercici de retrodicció i d'anticipació forma part de la manera humana de relacionar i construir contextos comunicatius o ambients ecològics.

Des del punt de vista discursiu, la pragmàtica contemporània coneix bé el reflex d'aquest mecanisme cognitiu en el llenguatge: naveguem normalment per la referència lingüística mitjançant l'*anáfora* i la *catàfora*. Són mecanismes que ens permeten situar correctament a cada moment els objectes semàntics referits en el discurs, saltant pel damunt de l'expressió gramatical i fent la funció de brúixola referencial discursiva del seu continu anar endavant i endarrere.

La versió retòrica d'aquest mecanisme és coneguda d'antic, i no s'aplica només al llenguatge parlat o escrit, sinó a tota la psicologia de la memòria i de la comunicació referida al temps i als escenaris temporals. Retrobem, doncs, aquí els moviments *analèptics* i *prolèptics* que configuren el rerefons de l'imaginari col·lectiu. Consisteixen en imaginar com ha estat el passat i com serà el futur, i plasmar-ho en un present que, de forma

metafísica per a distinguir la imaginació de la intel·lecció: “Si vull pensar un quiliògon, entenc que és una figura de mil cares tan fàcilment com entenc que un triangle és una figura que consta de tres cares; però no puc imaginar les mil cares del quiliògon com ho faig amb les tres del triangle, ni, per a dir-ho d'aquesta manera, contemplar-los com a presents amb els ulls del meu esperit [de la meua ment P.C.]”. R. DESCARTES, A.T., IX, p. 57.

sempre diversa, ha estat futur i serà també passat. La descripció i reproducció d'aquesta operació requereix molta atenció, perquè la *projecció* interior del present és enganyosa i ha de ser necessàriament objecte de crítica *externa* si hom no vol perdre l'imaginari o horitzó col·lectiu d'una època.

Reprenem l'exemple anterior del desig de volar i la representació històrica de les màquines voladores. Klinger, Llaverias i Dalí són dibuixants de generacions diferents. Comparteixen la fascinació pel vol, i absorbeixen en diferent grau el simbolisme naturalista, el vitalisme i l'evolucionisme del tombant del segle. Però la manera de volar mentalment, de poder *imaginar-se* el vol i les màquines voladores queda com si diguéssim "fixada" per la forma com poden *representar* els seus elements. Així, les ales dels avions són, doncs, per a ells, encara, com les membranes dels rats penats.

L'aviació es desenvolupa, de fet, entre 1900 i 1910, i les ales dels primers avions s'inflaven en efecte per la resistència del vent produint una particular visió òptica, perquè es tractava en realitat de planejadors que no van aguantar el pes del motor (Fig. III). Eren les ales d'aquests planejadors, semblants a les dels ocells, i no les dels avions, les que van romandre amb més persistència en l'imaginari col·lectiu fins que no es van generalitzar les imatges dels avions. El primer vol amb motor és del 1904, i la primera fotografia (del vol dels germans Wright) data del 1905.

Hi ha un dibuixant amic i company de Llaverias, Joan Junceda, que pot ajudar-nos a captar la persistència de la imatge de les ales. Junceda té un dibuix en tres vinyetes que ens fa entendre com era la imaginació del passat i del futur a la Barcelona dels anys vint, i com és de difícil per a nosaltres d'encertar en la visió retro-prospectiva de l'època. No sé encara on va ser publicat (possiblement

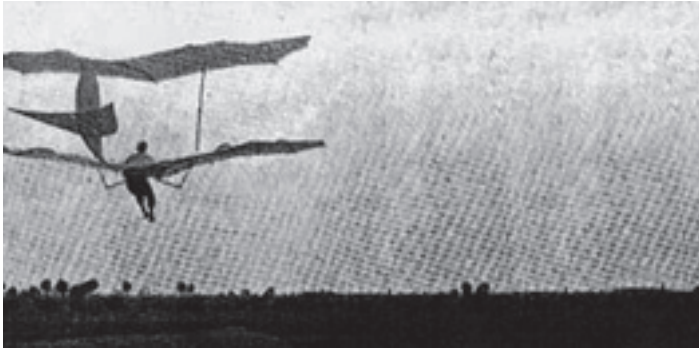


Fig. III. 1899. Proves del planejador dels germans Wright.

l'any 1925 al *Cu-Cut* o al *Patufet*). El dibuix porta per títol “Progrés indefinit”. A la primera vinyeta, situada a 1895, un auto suscita l’admiració dels qui van normalment a peu o a cavall. A la segona, situada al 1925 [segurament el punt de present d’on Junceda parteix], ja resulta estranya la presència d’un cavall. La tercera vinyeta ens fa somriure: l’any 1975, tothom aniria en màquines voladores i la gent s’estranyaria d’algú que caminés (Fig. IV).

El que vull fer notar aquí és la dificultat d’imaginar escenaris allunyats del propi: l’escena del dibuix del 1975, a ulls de qui realment ha viscut l’època, s’assembla indefectiblement al 1925 més que no pas al seu futur. Però, vist des del futur, és el *clima* interior del que podia pensar, sentir i representar Junceda el que se’ns fa difícil de reproduir. Per això en fer un documental històric sobre Carreras, l’horitzó que cal buscar i és molt fàcil de perdre és el del món interior de les seves il·lusions i esperances, l’imaginari des del qual generava els seus llibres històrics i els seus assaigs de filosofia.

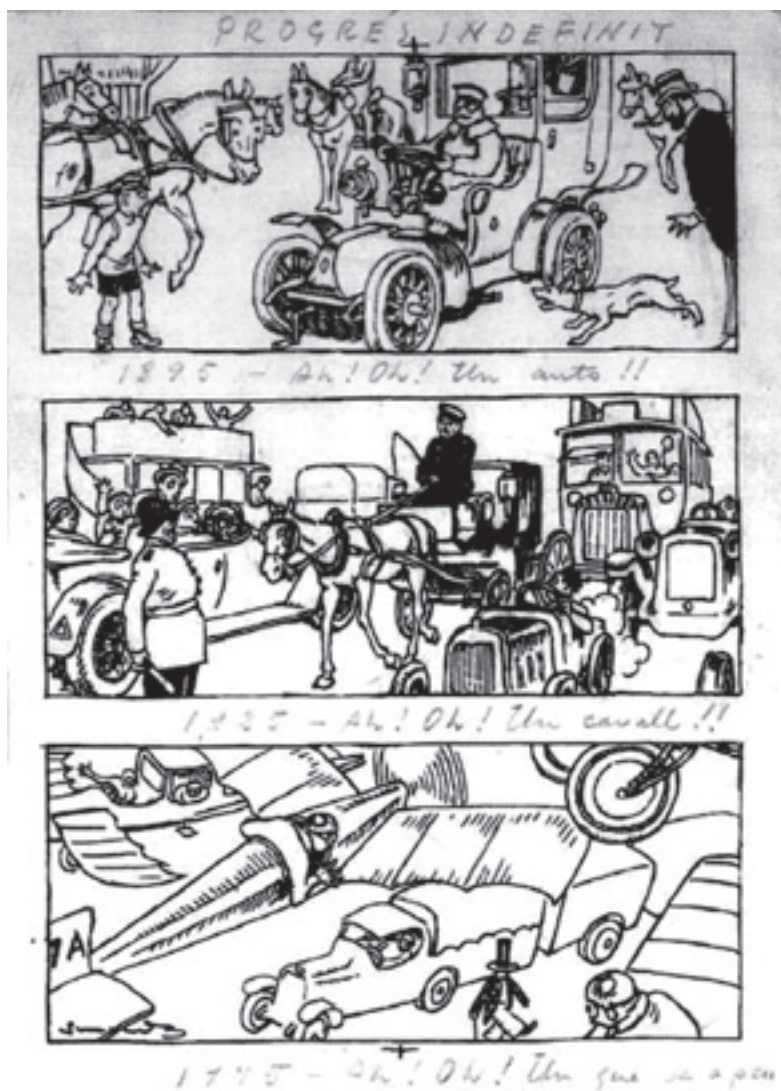


Fig. IV. Joan Junceda. "Progrès indefinit", Barcelona, 1925.

5. La reflexió històrica sobre la pròpia memòria

5.1. L'objectiu d'explicar en imatges qui era i què va viure Miquel Carreras requereix un treball previ de documentació, selecció, crítica i reflexió. En definitiva, aquest és el treball de l'historiador, el qual, ja posat, descobreix que necessita netejar i tornar a enfocar contínuament la seva pròpia lent si no vol contaminar d'anacronismes el seu treball. En el fons, la labor de neteja es realitza sobre la seva mateixa consciència. D'això depèn la sensació d'autenticitat que poden transmetre les imatges a l'espectador, perquè la consciència funciona també molts cops com un estrany atractor respecte al seu contingut.

Hi ha el perill que les imatges recurrents, les obsessions i les intuïcions estiguin més relacionades amb l'humus vital del documentalista que amb el seu objecte d'estudi. No es tracta, doncs, només d'interpretar: cal polir l'ull que hi ha darrere de la lent. “La veritat és més estranya que la ficció” –adverteix Paul Auster. Cal resituar constantment la subjectivitat –“la natura profundament estranya de l'experiència humana”– també en la contingència i en la impredictibilitat, i no solament en explicacions o posicions teòriques tranquil·litzadores⁸.

Aprendre a mirar, i més encara, aprendre a *veure*, requereix un exercici de control sobre la proximitat i distància on situem el nostre objectiu, perquè representa el descobriment d'una realitat que no té per què resultar-nos familiar. Si hom no ho fa així, corre el risc de projectar la seva pròpia personalitat, i les seves pròpies representacions i imatges, sobre els altres. Resulta molt més interessant, en canvi, fer la descoberta real de l'altre i, per tant, deixar que l'altre ens parli i, si tenim sort, ens trobi.

8. Paul AUSTER, *The Red Notebook*, Faber & Faber, 1995, p. 117.

5.2. Sobre aquest punt voldria deturar-me un moment, perquè és el lloc on s'han aturat també alguns grans historiadors en reflexionar sobre la gènesi de la seva obra. Pierre Vilar (1906-2003), per exemple, que era només un any més jove que Carreras, va arribar a Barcelona el 1927, on s'establí a la Residència d'Estudiants de Catalunya que dirigia Miquel Ferrà⁹. Va tenir ocasió de descobrir l'efervescència de la ciutat industrial i del seu entorn rural de la mà d'un guia excepcional, geògraf com ell mateix, que li establí un pla de visites obligades a les quals l'acompanyava sovint. Es tractava del sabadellenc Pau Vila, el qual li proporcionà un lloc de professor a l'Escola Normal de la Generalitat. Allí hi conegué un altre dels amics de la seva primera colla, el llatínia Joan Petit i Montserrat (1904-1964), també de la colla de Marçal Pascuchí i del seu íntim amic, Miquel Carreras.

El que m'interessa d'aquest primer encontre de Vilar amb els catalans, no és la xarxa de relacions intel·lectuals que va establir, sinó com literalment va *obrir els ulls* a la realitat catalana. Si alguna cosa unia la generació de *normaliens* de la Rue d'Ulm a la qual ell pertanyia, era justament l'anti-nacionalisme i la desconfiança envers qualsevol *amour sacré de la patrie*. El pes dels morts de la Primera Guerra Mundial i la salvatgina de Verdun eren massa recents: Jules Romains i Reiner Maria Rilke encapçalaren aquesta reacció¹⁰. Com a resultat, el jove Vilar era molt més sensible a les diferències de classe i a *cette grande leueur de l'Est* (la revolució del 1917, en

9. Sobre el que segueix, vegeu Pierre VILAR *Pensar històricament. Reflexiones y recuerdos*. Barcelona: Ed. Crítica, 1997, p. 96 i ss. Cal notar el bon treball d'edició de Rosa Congost.

10. En particular Romains exercí una gran influència. Escriví una sèrie de vint-i-tres novel·les amb un mateix títol, *Les hommes de bonne volonté*, per comprendre el conflicte i reaccionar contra la massacre del 1914-1918.

expressió de Romains) que no pas a la construcció de les realitats diferencials (la cultura i la nació). Aquesta perspectiva, que contrastava amb la dels seus amics catalans que no havien vist de prop cap guerra, és la que va haver de separar analíticament Vilar en distingir els elements econòmics i socials dels pròpiament polítics.

5.3. Però l'analítica, la reflexió, les visions teòriques han de quedar al darrere del que mostra la imatge. Fan una labor de guia, de mestratge, de neteja, però no poden ser confoses amb l'*empatia* que l'espectador pot sentir davant les imatges mateixes. Tornem a l'exemple de Llaverias. De fet, Dalí es va retrotraure als records de la seva infantesa degut a l'impacte que li produí la visió de l'*Angelus* de Millet (Fig. V).

Millet pintà el quadre al 1859. Coneixia bé el camp perquè ell era de família pagesa. Massa bé. Dalí escriví en francès la seva reflexió entre 1933 i 1935. No fou publicat fins el 1963 en francès, i, ampliat, en castellà el 1978, degut a les converses que el pintor va mantenir amb Òscar Tusquets. L'*Angelus* el va obsedir tota la vida. Contra tota aparença, malgrat la religiositat de l'escena, ell hi veia el vol de la mort i del sexe. Pintà diversos quadres sobre aquest tema.

Dalí tenia raó. Quan es va passar el quadre per un tractament radiològic hom va poder veure el que hi havia sota els peus dels camperols. Era un petit taüt. El recolliment de l'escena es deu en realitat a la pregària d'uns pagesos pobres pel seu nadó mort, enterrat al camp. Segons un amic de l'època, Millet va canviar el nen per un cabàs de patates perquè es va convèncer que la societat parisenca mai no podria entendre ni acceptar una realitat tan crua. El que no va poder esborrar és la tensió del quadre ni la inquietud que transmet. No cal l'admirable geni de Dalí per quedar pres per la immensa força del quadre. Potser sí que cal per sentir-hi el batec d'ales de la mort.



Fig. V. Jean-François Millet. L'Angélus, 1859.

6. Miquel Carreras: infortuni i bondat

6.1. Bé. Tornem ara al documental. L'Àngels Casanovas i l'Emma Teodoro han treballat conjuntament per oferir una estructura creïble. A partir d'una massa ingent de material, han confeccionat un primer guió seguint a grans trets els blocs de l'exposició. Però cal afegir de seguida que el documental no té guió-escaleta i que les imatges d'arxiu s'han muntat sobre el fil del discurs, de la *paraula*, que de seguida ha reclamat els seus drets i ha adoptat funcions de protagonista.

El que cal fer arribar a l'espectador és la *veu* de Miquel Carreras. Per algú desaparegut als trenta-tres anys, la seva veu com a historiador, pensador i filòsof, el seu llegat intel·lectual, és sens dubte el més important. I la temptació consisteix aquí a explicar una història o a convertir Miquel Carreras en història.

Hem entès que no es tractava d'això: *Carreras té una veu pròpia*, que és el que hem volgut deixar que

l'espectador escolti. El que calia era mostrar-lo *viu*, en diàleg amb els investigadors contemporanis, perquè la seva mort, com en el quadre de Millet, ja planaria amb prou força sobre l'erm de la postguerra.

6.2. El resultat és una polifonia de dos narradors i cinc especialistes: (i) sobre els textos de Carreras, una altra veu *en off* situa l'autor en el seu context i duu l'argument dels diversos escenaris de la seva vida, entre la Dictadura i la primera República; (ii) d'altra banda, cada investigador aporta informació sobre un aspecte de la seva trajectòria situant-lo espacialment i temporal (l'entorn cultural de Sabadell, la Universitat de Barcelona, l'arxiu, la producció dels textos històrics sobre la ciutat i la comarca, la Guerra Civil).

Sabadell, la ciutat industrial, és sempre present, però hem de trobar una manera d'expressar que la funció i el mèrit d'un intel·lectual com Carreras és justament *transcendir* el lloc on treballava i des del qual pensava.

Capítol 1: Miquel Carreras 1905-938
Capítol 2: Formació
Capítol 3: Arxiu Històric de Sabadell
Capítol 4: Història de Sabadell
Capítol 5: Filosofia
Capítol 6: Mort

Taula 1. Blocs del documental

6.3. La imatge inicial i final que suggereixen les dues autores em sembla magnífica: un avió s'enlaira sobre la ciutat en el curt d'entrada al documental, i torna a aterrar al final. L'ús d'aquesta seqüència és particularment encertada perquè l'aeroport de Sabadell es va inaugurar el 1934 i va jugar un paper important durant la guerra. És també una metàfora del viatge interior, de la distància, del vol de l'abstracció del propi Carreras.

Convé no oblidar que nosaltres partim del coneixement del seu final, i la pretensió és que l'espectador el faci una mica seu. A poc a poc, la tragèdia col·lectiva de la guerra s'obre pas i s'abat sobre el protagonista. És una història que no té un final feliç, i que resulta molt incòmode, a més, perquè la mort de Carreras no es produeix en combat, sinó que és un dels milers d'assassinats enigmàtics que es donen en el propi bàndol dels republicans. ¿Qui i per què va ordenar la seva mort ?

Encara no ho sabem. Però la situació ens retrotrau a les lluites polítiques entre anarquistes i comunistes, al paper del Servei d'Informació Militar (SIM) a Catalunya, i a la presència de comissaris polítics a l'interior mateix de les companyies que lluitaven al front. Aquest pol havia d'atorgar intensitat al documental, de manera que l'espectador sentís la impossible posició de Carreras: per ell, com per als milers de catalans presos entre dos focs en l'ascens dels totalitarismes, no hi havia sortida. L'esperava un destí anunciat.

6.4. I, sí, d'una manera obscura, els presagis van acompanyar Carreras durant tota la seva vida. El període d'entreguerres fou un temps de crisi també per al pensament i la filosofia. Ell fou l'únic dels intel·lectuals del grup de Sabadell que anà al front per defensar la República. "Amb cruel complaença, la Fortuna ens corona sovint tan rodó com els arbres", escrivia ombrívolament

a *Conceptes i dites de Martí Rialp* (1938). El paper de víctima té un deix de pèrdua, de desvalor, que és el que hem volgut evitar.

Carreras era catòlic, republicà, catalanista, i amb amics en tots els partits fidels a la República. En els conflictes, però, és especialment fràgil la posició de qui es nega a prendre partit i manté una posició moral. La independència de criteri pot equivaler a una condemna. I en això radica també la seva valentia i la seva bondat.

6.5. Anem ara als recursos emprats. Per a un documentalista, el recurs d'utilitzar imatges d'arxiu no directament relacionades amb el guió per subratllar la tragèdia és una temptació constant. La guerra és particularment fàcil d'il·lustrar. Però l'objectiu buscat era justament el contrari: la sobrietat i l'ajustament a les imatges conservades.

Aquest fet ha multiplicat la dificultat del muntatge, perquè l'Emma Teodoro ha hagut d'usar molts cops sèries d'imatges fixes, la qual cosa complica la recepció del documental.

Un altre recurs és el so. I també aquí l'aposta ha estat per la sobrietat: hem utilitzat la música dels notables quartets d'un altre sabadellenc, Agustí Borgunyó, el qual emigrà a Nova York de molt jove, al 1915, però havia continuat en contacte amb el grup d'artistes i d'intel·lectuals de la seva ciutat natal. Trobem partitures seves, e.g. en els dos *Almanacs de les Arts*, publicats el 1924 i el 1925 per l'impressor Joan Sallent, que pretenien mostrar el bo i millor de la cultura de la ciutat industrial.

7. Reflexions finals

No voldria acabar sense fer una reflexió sobre la possibilitat de fer documentals d'aquesta mena sobre pensadors i filòsofs.

Per a molts espectadors, independentment de si els ha agradat més o menys, el documental sobre Carreras ha representat el descobriment d'una realitat intel·lectual desconeguda. Excepte per a una minoria selecta –com succeeix amb l'obra de Pierre Vilar o Joan Coromines- la majoria d'autors i treballs de la Dictadura i la República han estat sepultats per les desferres de la guerra i, sobre tot, per la llarguíssima postguerra que la va succeir.

Això ho hem dit molts cops, i no és qüestió de repetir-ho aquí, perquè justament els membres de la Societat Catalana de Filosofia són els qui més s'estan preocupant per aquesta labor de reconstrucció històrica. Personalment, jo he après de l'experiència. I la idea potser seria doncs donar-li continuïtat.

Un documental, un film, no és un assaig o un llibre. Es pensa d'una altra manera. Breu: comunicar en un llenguatge audiovisual que és autònom respecte als mecanismes de l'escriptura és una altra manera de filosofar.

El documental històric se'ns presenta així no com una mera tècnica audiovisual, sinó com alguna cosa més. Consisteix per a nosaltres en un conjunt privilegiat d'eines de treball per fer història intel·lectual, reconstruir-la i comunicar-la. Amb la condició, és clar, que hom compagini la solitària labor d'arxiu i d'escriptura amb el treball en equip.

Fer filosofia en imatges d'aquesta manera és aleshores un repte que caldria que ens prenguéssim seriosament.

Fitxa Tècnica de
Miquel Carreras, Infortuni i Bondat
(GRES-IDT, 2007)

Emma Teodoro

Format: DVD

Gènere: Documental

Durada: 37'50"

Any de producció: 2007

Col·laboració: Ajuntament de Sabadell, Fundació Bosch i Cardellach,
Obra Social Caixa Sabadell.

Direcció i guió: Àngels Casanovas

Producció: Pompeu Casanovas

Muntatge i realització: Emma Teodoro

Càmera: Robert Roig

Postproducció Àudio/Vídeo: David Galán, Joan Tassa, Xavier
Vázquez

Veus en Off: Enric Lòpez/Òscar Masllobet

Banda Sonora:

Agustí Borgunyó (1894-1967)

Quartet de Corda n. 1

Ed. La mà de Guido

Toldrà / Massià/Manén

Enregistraments Històrics al violí (1927-1954)

Eduard Toldrà (1895-1962)

Beethoven: Benedictus (de la Missa Solemnis)

Ed. La mà de Guido

Textos de Miquel Carreras:

“Per la història espiritual del Vallès. Vida íntima de Sabadell”, *Comarca del Vallès*, Casa del Vallès, 1930.

Carta a Bartomeu Soler, 3 de novembre de 1925, inèdita.

Carta a Marçal Pascuchi, 27 d'agost de 1928. *Escrits de Miquel Carreras Costajussà*.

VII. Epistolari (V) Quaderns d'Arxiu de la Fundació Bosch i Cardellach, Sabadell, 1973.

Línies d'Història Ciutadana, Biblioteca Sabadellenca, Impremta de Joan Sallent, Sabadell, 1930.

“Instrucció d'excursionistes”, s/d, inèdit.

Conceptes i dites de Martí Rialp, Impremta de Joan Sallent, Sabadell, 1938.

Carta als seus pares des del front: Tèrmens, 10 de juny de 1938, inèdita.

Carta als seus pares des del front: Tèrmens, 15 de juliol de 1938, inèdita.

Carta als seus pares des del front: Tèrmens, 29 de juliol del 1938, inèdita.

Investigadors:

Pompeu Casanovas i Romeu, Departament de Ciència Política i Dret Públic UAB.

Esteve Deu i Baigual, Departament d'Economia i de Història Econòmica. UAB.

Josep Lluís Martín i Berbois, Historiador. UAB.

Joaquim Sala-Sanahuja, Departament de Traducció i d'Interpretació. UAB.

Jordi Torruella, Arxiu Històric de Sabadell.

Fotografies:

Arxiu Fotogràfic de la Unió Excursionista de Sabadell (AFUES).

Arxiu General i Històric de la Universitat de Barcelona (AHGUB).

Arxiu Històric Caixa de Sabadell (AHCS).

Arxiu Històric de Sabadell (AHS).

Francesc Casañas

Annau Izard

Arxiu Nacional de Catalunya (ANC) Fons Brangulí.

Fotògrafs Fons Francesc Macià

Fons Lluís Companys

Fons Gabriel Casas i Galobardes J.M. Sagarra

Arxiu Provincial de les Escoles Pies (APEP).

Arxiu Tobilla. Terrassa (AT).

Ateneu Barcelona. Arxiu Històric (AB).
Biblioteca Caixa Sabadell (BCS).
Fundació Bosch i Cardellach (FBC).
Institut Cartogràfic de Catalunya (ICC).
Àngels Casanovas
Albert Rifà
Jordi Rovira i Port
Berta Tiana

Fragments de Pel·lícules cedides per l'Arxiu Històric de Sabadell:

Aplec de la Salut. Festa Major, 1934

Joan Valls Durban

Com els ocells. Fotògraf: Joan Ribalta amb la col·laboració de Jaume Picanyol

Semi-colònies. 1934. Direcció: Josep Torrella; Càmera: Ramon Masoliver

Noticiari Amateur, novembre 1933-1934

Vida Aprofitada. Homenatge a Josep Gorina. 1923

Diada del Llibre. Abril 1934. Guió: Josep Torrella. Càmera: Emili Puig.
Secció de Cinema del Centre Excursionista del Vallès.