

## Michael Ende: les formes fantàstiques del pensament

JOSEP-FRANCESC DELGADO

### **Momo, la creació del mite del temps robat**

Si hom llegeix la poesia de Joan Salvat Papasseit, poeta avantguardista català, es troba amb la comparació *“un somriure fi que es dispersa com grills de taronja”* de la poesia *“Res no és mesquí”* (1922) i el lector es queda parat pel caràcter absolutament original del trop. Qui escriu aquestes línies va llegir el vers fa uns trenta anys i per ara no ha trobat cap poeta anterior que comparés un somriure a l'obertura dels grills d'una taronja. Els poetes coetanis de Papasseit li van retreure, com alguns professors universitaris posteriors, la seva falta de formació universitària, ja que era orfe i proletari però, quan hi ha geni, hi ha geni, i aquest era el cas. Els lectors li ho van reconèixer com en el cas d'Ende. Michael Ende era alemany de naixement i sí que va anar a la universitat, a diferència de Joan Salvat Papasseit. Però en el terreny de la inventiva era germà de Papasseit: era original s'inventava coses, però a diferència de Papasseit feia d'aquesta invenció un sistema creatiu absolut.

És curiós que les formes del geni prenguin sovint forma d'aforismes. En el cas de Papasseit a *Mots propis* (1917-1919) i en el cas d'Ende a la seva *Carpeta d'apunts* (1994): *“No és completament sorprenent que la totalitat de la literatura alemanya, anglesa, francesa, espanyola i italiana estigui formada només per vint lletres?”* (*Quaranta-quatre preguntes a l'amable lector*). Segurament això es deu al fet que el geni creatiu literari, com que pren forma a través de les paraules, acaba creant també significats conceptuals que és bo i natural d'expressar directament en forma de paradoxes en un moment o altre, aviat en el cas de Papasseit, un any abans de morir en el cas d'Ende. L'aforisme compleix aquesta funció perfectament. Alguns crítics afirmen que la bona novel·la sempre conté un món, un microcosmos, un pensament estructurat. Potser per això no és estrany que els creadors totals estructurin alguna vegada el seu pensament en prosa de no ficció.

Però Ende no solament va excel·lir en la redacció d'aforismes, també va ser capaç de concebre una cosa que molt pocs escriptors són capaços de fer, una cosa que requereix la inventiva que ell tenia: crear un mite de cap i de nou. El britànic James Matthew Barrie ho havia fet amb *“Peter Pan”* (1904) quan va crear el mite del nen que no vol créixer. Sempre hi havia hagut infants que havien detectat intel·ligentment que això de ser infant, si la família no passa penes, és molt bon assumpte. Així, en una situació familiar òptima, sense haver de guanyar-se la vida i amb un cos nou de trinca sempre hi ha hagut infants que han detectat que tot plegat és bon assumpte i s'hi haurien volgut quedar per sempre. El sentiment ja existia, el mite que li donés

forma, no. Quan James Matthew Barrie li va donar forma imaginativa probablement no ho sabia. Ell pensava en un trauma d'infantesa, quan el seu germà gran, més ben plantat que ell, va morir d'accident patinant sobre el gel hivernal de Londres. La mare va caure en una depressió i el futur escriptor li va dir, amb aquella tendresa tan pròpia dels infants, que ell miraria de substituir el germà mort, intentava, amb aquest gest, pal·liar el dolor de la mare. I en aquell moment, la resposta innocent i terrible de la mare va provocar el sorgiment del mite perquè va respondre al fill viu: -no podràs, perquè tu creixeràs i ell sempre es quedarà en el meu record amb la mateixa edat-. La impressió que devia causar en aquell vailet una resposta com aquella va provocar en l'escriptor ja adult el sorgiment del mite del nen que no volia créixer. L'origen vivencial del mite, doncs, difereix de l'esperit dels receptors; els receptors del mite el reben i l'interpreten en clau pròpia, en el sentit que a tots ens va fer por la maduresa. Al creador del mite no és que li fes por la maduresa, és que l'amor per la seva mare li exigia l'acte de no créixer per mitigar-li el dolor: Barrie, doncs, havia desitjat ser un infant per sempre per mitigar el dolor de la mare. De fet, al darrer capítol de l'obra, quan Peter Pan marxa amb la filla de Wendy, Barrie dóna el nom a la filla i aquest nom no és cap altre que el de la seva pròpia mare en una expressió ben clara de retrobar mare i fill en el món de la ficció, és a dir, la filla de Wendy i Peter Pan, per això Wendy fa tant el paper de la mare assenyada a l'obra, Barrie tenia al cap la seva mare quan pensava en Wendy. Fa servir la imaginació per provocar un retrobament impossible en la vida real. Com acostuma a passar amb la força de la imaginació, la invenció acaba afectant d'alguna manera la realitat i Barrie va donar els drets d'autor de la seva obra a un hospital infantil que pogués salvar altres nens ja que el seu germà no s'havia salvat..

En el cas de Michael Ende la creació del nou mite té més mèrit artístic encara, que ja és dir: és premeditada i conscient, no hi ha una explicació psicoanalítica com en el cas de Barrie. Ell tenia el mètode pescador d'imatges de l'inconscient del seu pare, potser per això va ser capaç de crear el mite d'una manera perfectament conscient, el pare s'havia dotat d'un sistema de pescar imatges en l'inconscient en plena consciència. Les similituds entre Ende i Barrie no són poques, tots dos són dramaturgs, tots dos construeixen territoris que només existeixen a la imaginació: com Fantasia o el regne del mai més; i tots dos tracten el lector infant amb honors de lector adult, els anglesos devien intuir aquests punts de contacte quan van publicar *La Història Interminable* perquè hi van posar un Peter Pan de reduïdes dimensions a la coberta... Aquestes grans obres requereixen la companyia d'un adult per ser compreses en tota la seva profunditat, però en el cas de *Peter Pan* cal a més una adaptació perquè Barrie tracta tota la història amb una ironia que el lector infantil no comprèn. Es podria dir, i és veritat, que el lector infantil, tan procliu a la fantasia a certes edats, no entén la ironia. És així en el cas de *Peter Pan*, per això en calen adaptacions que no siguin tan escandalosament empobridores com la de Disney. Però *El petit Nicolàs* (1959) de René Goscinny, ple d'ironies de cap a cap com el llibre de Barrie, sí que és entès per un lector infant i en canvi *Per Pan* no. És un tema complex, el de la comprensió de la ironia en l'infant, que no afecta aquestes notes perquè les obres d'Ende són força emocionants, però poc iròniques. L'infant amb prou hores de vol pot llegir Ende sol a diferència de Barrie, això sí, li caldrà ajut d'un adult per arribar-hi a fons.

Però encara no hem dit de quin mite parlem en el cas d'Ende. Primer definirem aquesta categoria literària i alhora religiosa. Entenem per mite la personificació de les idees i impulsos emocionals de la humanitat. Així, a l'antiga Roma, Mart, era el

déu de la guerra o a l'antiga Grècia Afrodita era la deessa de l'amor. Cronos el déu del temps i així... Aquesta personificació operava irracionalment i per això aquests éssers tenien un caràcter religiós i gaudien de la categoria de déus. A la nostra societat, a mitjan segle XX, Marilyn Monroe era un mite de la bellesa ja en vida com James Dean ho era de la rebel·lia adolescent i juvenil. Els mites, doncs, es van secularitzar perquè eren representats per persones realment vivents, però allò que representaven no havia variat gaire des de l'època dels grecs clàssics..

En el terreny literari els mites continuaven operant. Però alguna cosa havia canviat entre principis i mitjan segle XX. Havien sorgit escriptors, escriptors precisament infantils capaços de tenir la força creativa que dos mil anys abans només requeria la suma de les energies oníriques de tota una civilització. Per què aquest procés es produeix precisament en la literatura infantil i, de passada, en el còmic, és una cosa que Ende ens explica força bé: *Jo em pregunto molt seriosament si una història com l'Odissea -suposant que encara no existís i fos escrita per un Homer d'avui- podria aparèixer ara en lletra impresa d'una manera que no fos amb l'etiqueta disculpadora de "llibre infantil". Perquè aquest llibre és ple de gegants, reis dels vents, fades, fetilleres i altres personatges "no-realistes" ."* Pensaments d'un Indígena Centreuropeu", *Carpeta d'Apunts*.

Així, James Barrie inventava el mite del nen que no vol créixer en un text infantil i teatral en els seus inicis perquè aquest poder homèric havia quedat reclòs -com diu Ende- als cenacles infantils. El leit-motiv biogràfic de Peter Pan, el que va conduir el seu creador a crear el mite, fou la força increïble de la impotència que la mare li va inocular en dir-li que no podria mitigar la seva pena perquè ell creixeria inevitablement. A les cultures clàssiques els mites eren creació col·lectiva, es perdien en l'oceà dels segles, no tenien un autor. Molts dels mites que apareixen a les obres d'Homer no eren creació seva, els recollia dels temps antics com Tolkien recull també les figures mítiques de les seves obres de la cultura anglesa antiga de la qual ell dominava l'idioma i en feia classes a la universitat. James Barrie fou el primer a crear un mite de força enorme. El sentiment, el concepte, ja existia, però ningú no n'havia fabricat un mite, un Peter Pan.

Michael Ende va incidir en una altra idea, en un altre sentiment potser més general en la societat moderna: el temps robat per l'accelerat ritme de vida actual. La idea que la nostra societat moderna ens roba el temps, ens el mil·limetra, ens el compra i ens el pren, ja era a la nostra societat, qualsevol controlador aeri, metge d'urgències o treballador amb més de vuit hores a l'esquena la té. Però algú hi va posar un home gris, uns homes grisos, amb bombí i cigar i maleta grisa. Algú es va inventar la seva maleta grisa i la caixa d'estalvis del temps. Algú es va inventar els venedors d'aquella mena de contractes d'estalvi de temps que després la caixa d'estalvis del temps et torna quan et jubiles en forma d'interessos de temps de vida incrementat. I algú es va inventar que això era una estafa perquè el teu temps se'l fumaven els homes grisos i se n'alimentaven amb el fum, no tornava mai, tota una premonició del que després va passar el 2008 i que Ende ja anunciava quan l'entrevistaven el 1990. Però en el cas d'aquesta obra els estalvis no prenen forma monetària, sinó que prenen la forma d'allò que hi hem esmerçat i ens hi hem venut: el temps. El capítol on el treballador de la caixa d'estalvis del temps convenç un dels amics de Momo per fer una llibreta d'estalvis de temps no té parió, s'hi escenifiquen (a Ende li hauria agradat això d'escenificar) totes les tècniques d'engalipament de les entitats financeres actuals. Ende les coneixia bé. No solament les coneixia bé, sinó que a més a més les qüestionava com ja ha estat esmentat.

I a més a més, com si Ende volgués predir l'actual estafa bancària que ens ha dut a la crisi financera, resulta que aquesta mena d'assegurança de jubilació és només per robar-te, perquè quan et jubiles ningú no et torna el temps, els homes grisos se n'alimenten i s'inventen aquesta mena de contracte perquè tu l'estalviïs, perquè en visquin els homes grisos de la caixa d'estalvis del temps com ha passat amb tants fons d'inversió de la crisi del 2008.

No descobrirem aquí tot l'argument de Momo perquè la gràcia és llegir-lo, n'hi ha prou a dir que la creació d'aquests éssers, d'aquest mite al voltant del temps estressat de la modernitat, acaba conduint amb una força abassegadora tota l'obra, amb uns darrers capítols on es troba en joc la humanitat i es crea un segon mite al voltant de la casa de cap lloc i un singular déu del temps modern, un segon mite que en aquest cas és una original variació del déu Cronos de sempre. Es diu mestre Hora, i el mestre Hora no solament mesura el temps, també és l'encarregat de subministrar-lo als humans. Ell no el crea, només l'envia i el segmenta. El mestre Hora no inventa un mite, però el renova com quan, per exemple, Ende inventa les flors horàries que permetran a Momo sobreviure durant l'hora que el mestre Hora dormirà i el temps deixarà de fluir. Però allò que és realment original d'aquesta obra, segurament una de les més originals del segle XX, és que dóna forma de mite al temps estressat de la societat postindustrial. El mite dels homes grisos és el mite del temps robat, del temps estressat per la societat de consum i de treball.

L'obra és tan rica en figures al voltant del temps que no ens l'acabariem: la tortuga Cassiopea n'és un altra. Una tortuga singular perquè parla formant cartells lluminosos a la seva closca. Pot predir el que passarà mitja hora després, tot i que aquesta capacitat predictiva perd força, en el seu cas per la seva lentitud, fa que trigui una bona estona a arribar al lloc dels fets predits. Cassiopea ajuda Momo a escapar dels lladres del temps i la treu de més d'un mal tràngol, és un personatge entranyable, radicalment parsimoniós i positiu. La tria de la tortuga per part d'Ende no és casual. En col·leccionava i, a més, n'ha donat les raons: *"Ésser de perfecta inutilitat: Les tortugues no tenen amics ni enemics a la natura (llevat de l'home, és clar, que s'ha convertit en el més perillós enemic de tota la creació, però que no és un enemic "natural"). No són útils a ningú i no fan mal a ningú. Simplement, existeixen. En una visió de la vida com l'actual, en la qual tot el que hi ha a la natura s'explica des d'un punt de vista utilitari, això em sembla un fet notable i consolador [...] Ésser d'edat: longeva no em refereixo només que puguin viure, cadascuna, molt de temps, sinó a l'edat de l'espècie. Ja existia a quan l'home surava a la sopa primigènia i segurament seguirà existint quan nosaltres ja faci molt temps que estiguem fora de joc "*. Una de les coses que agrada a Ende d'aquest animal antic és que és d'escasses necessitats, una cosa que s'oposa al consumisme de la nostra societat.

La tortuga ja havia aparegut abans a la seva literatura: Uschaurichum ajuda Jim Botó i es fa amiga d'ell i de Lluc durant les seves aventures amb els salvatges. Té la closca turquesa coberta de dibuixos daurats, ulls color violeta i expressió tranquil·la i seriosa, més aviat una mica trista. Acostuma a portar unes grans ulleres d'or. I torna a aparèixer després a *La Història Interminable*, amb la Immemorable Morla, on pren les dimensions d'una muntanya. Morla fa servir el plural de la primera persona com els reis. És un ésser d'edat immemorable que, sabedora de més d'un secret de Fantasia, ajuda Bastian a complir la seva missió.

## **Anys 70, l'època italiana**

EL 1973 mor la seva mare de càncer, *Momo* és escrit en part sota aquest tràngol emocional. L'actitud inicial dels personatges de ficció respecte Momo, la nena sense pares i indefensa, té a veure amb la mateixa actitud d'Ende durant els darrers anys de la seva mare quan l'autor la visitava sovint. Després del gran èxit es produeix, com en el cas anterior, una tornada al teatre. Però aquesta vegada en una línia que no serà tan eixorca com la dels anys cinquanta; el 1976 estrena *El mag*, per a teatre de titelles, hi reapareixen els personatges de circ de la seva infantesa i les màscares anuncien les màscares que devia contemplar l'any següent al teatre japonès. Japó ja apareixia transfigurat en Mandala a *Jim Botó i Lluc el maquinista*. Ara, a més a més, el Japó de debò anirà exercint una fascinació poderosa.

El 1977 hi viatja interessat pel teatre de Kabuki i el teatre Noh.. En aquesta mateixa època coneix una noia japonesa a la fira del llibre de Bolonya. Esdevé un admirador del conte tradicional japonès de fantasmes. I comença a treballar en *La Història Interminable*. El 1978 coneix Wilfried Hiller, amb qui farà projectes musicals fins a la mort. El 1979 publica *La Història Interminable* després de gairebé tres anys de redacció, no pretenia estar-s'hi tant de temps, però l'obra li creix sense poder-ho evitar..

No hi ha una única manera d'encetar les obres en el cas d'Ende. Ho explica ell mateix: *"Realment la meua manera d'escriure és molt diferent en cada cas. Quan vaig escriure Jim Botó vaig arrencar a partir de la primera frase que ja tenia formulada, però sense cap concepte més, sense conèixer la segona frase o el que resultaria al final. En aquest cas, la història va anar sorgint d'una forma molt curiosa a mesura que escrivia el llibre. Per a altres històries, per exemple, Momo, tenia una idea sobre el que volia escriure, però al final el llibre va canviar bastant. I novament, el procés va ser diferent per a "La Història Interminable" que vaig escriure des de la meitat, el primer registre escrit que tinc d'aquesta història és el capítol dotzè."* (Entrevista de 1980) Cal suposar que aquesta mateixa metodologia aparentment desordenada li ve donada per la recerca, la pesca en l'inconscient com deia el seu pare, per això després ens explica que corregeix molt: *"Sempre escric primer a mà. Els meus manuscrits estan plens de fletxes [...] No recordo haver escrit ni una pàgina que després no hagi corregit amb vehemència [...] Treballo en realitat com un pintor: començo amb una cantonada de la imatge, després, trobo quelcom... Sorgeix, un determinat color, o una cosa que em fa continuar ... Així, lentament es va fent tota la imatge [...] No tinc acceleradors com ara ordinadors i gravadores de veu."*

És curiosa aquesta consideració dels ordinadors com a acceleradors. La lectura i l'escriptura no semblen ser iguals per a Ende sobre el paper i sobre l'ordinador. En això també s'avançava. Alguns estudis del 2011 estan començant a plantejar que l'ordinador augmenta els reflexos i l'orientació espacial, però disminueix la reflexió profunda i augmenta la desatenció. En canvi el suport fix del paper sembla que treballa més la concentració, la reflexió profunda i la imaginació. Ende ho devia intuir, els qui plantegen aquests suports com a substituïdors en comptes de complementaris podria ser que s'equivoquessin.

## **Els anys 80 i *La Història Interminable***

*La Història Interminable* va representar la seva consagració mundial. Va rebre els premis Janusz Korczak, ZDF's Book Worm Prize, el Wilhelm Hauff Prize, el premi de l'Acadèmia Alemanya de Literatura Infantil i Juvenil i el Premi Europeu de Ficció

Juvenil. La mateixa gestació de l'obra és molt més plàcida que les anteriors, quan havia d'escriure a contra-corrent: "*El meu editor va venir una nit a casa meua, a Itàlia. Vam beure unes quantes ampolles de vi negre. Al costat de la llar de foc em va dir que escrivís un llibre nou. Així que vaig treure del meu quadern una nota que deia: algú que es posa a llegir, entra literalment en la història i és difícil fer marxa enrere*" El meu editor va dir: -Això sona bé, ho has de fer-. Llavors em vaig posar a treballar i va resultar ser una cosa molt més gran que se me'n va anar de les mans. Em vaig preguntar: Què necessita una història per aconseguir que la presència del lector sigui imprescindible, que porti el lector a endinsar-se en la realitat de la història? Llavors va sorgir *Fantasia*, que després es va estendre a totes les pàgines del llibre. De manera que tenia moltes coses per escriure i el dia en què havia de lliurar el llibre ja havia passat..."(Entrevista 1980) En aquesta novel·la, doncs, el joc amb el destinatari, amb el lector, és cabdal i magistral. El joc amb el lector implícit i el lector real és importantíssim. El protagonista de la història comença sent el seu lector, Bastian, però al seu torn, com en un sistema de capses xineses, el món de *Fantasia* varia a mesura que varia el món real de Bastian, el lector del llibre de *Fantasia*. El territori de *Fantasia* es troba a dins del llibre Bastian que Bastian troba en un món tan real com el nostre, però aquest món real de Bastian és ficció, una ficció que funciona com el món real del lector, de tal manera que qui sembla contenir el món real del lector és *Fantasia* i el lector Bastian sembla ser el propi lector real, nosaltres. El joc s'estableix de tal manera que el lector real s'identifica amb el personatge-lector del llibre i tot adquireix una intensitat molt especial.

*La Història Interminable* esdevé ràpidament un èxit mundial. I és que el 1982 Alemanya era molt diferent de l'Alemanya de 1958, els joves hi feien manifestacions ecologistes i duïen Momo com a insígnia, com a signe d'identitat. És veritat que en aquest cas la història se li'n va de les mans com diu el mateix autor, concretament a la segona meitat, però la invenció surreal adquireix tanta força que mitiga aquest descontrol argumental: el lleó que canvia de color a mesura que camina i tants altres éssers creats i inventats. Amb tot, com a novel·la, *Momo* té un argument més perfect, més ben dissenyat, com a novel·la és la millor. A *Momo* s'inventa de manera sensacional un mite i l'articula a través d'un argument molt ben construït a partir de la pàgina cinquanta aproximadament. En canvi l'obra del 1979, com la de 1958, es caracteritzen per una autèntica cascada d'invençions surrealistes, encadenar-les ja era prou feina, són uns arguments més formats per suma i acumulació, més a l'estil de l'Odissea a la qual el mateix autor es refereix. A *Momo*, en canvi, el concepte d'argument és més actual, més del segle XX.

Abans he parlat de la tècnica creativa del pare que el fill assumeix tan bé, una tècnica que, si se'm permet, qualificaria de meditació surrealista. Allò que crida realment l'atenció és que en el cas d'Edgar Ende aquesta tècnica es fa servir per a crear quadres surrealistes. Michael Ende ens diu que, quan el seu pare arribava a buidar la consciència, però en una espècie de creixent estat de vigília, esperava. Llavors apareixien les imatges amb una gran claredat, ell no podia canviar-les. En deia "pescar". La imatge -solia dir Edgar Ende- és pre-lògica, és a dir, anterior al pensament i més profunda que el pensament.. Per això el pintor confessava que no sabia què volien dir les seves imatges al·legòriques i escoltava ben atentament les interpretacions dels qui miraven la seva pintura. Si li preguntaven què volia dir el pintor responia: "jo em pensava que m'ho diria vostè".

La diferència rau en el fet que Hermann Hesse o Michael Ende sí que sabien què volien dir les seves al·legories. Sabem molt bé qui són, què fan i què impliquen el

mestre Hora, Cassiopea o els homes grisos de *Momo*. Si Michael Ende explica tan bé el mètode inspirador del seu pare és perquè l'hi va deixar en herència a través de les seves converses d'infantesa, una herència immaterial que ens demostra que el temps dedicat als fills és l'herència més important que els pares poden deixar als infants, una idea present d'una manera o altra a *Momo*, un missatge que l'autor emet a la societat moderna mancada de temps. Perquè Michael Ende fa servir la mateixa tècnica creativa del pintor, però per a la narrativa. *L'Odissea*, *El senyor dels anells* o *Harry Potter* empenen, respectivament, figures mitològiques i fantasioses de la tradició, de les cultures grega i anglesa antiga. En el cas de *Harry Potter* hi ha un poti-poti molt ben combinat de tradició anglesa i greco-llatina; el mèrit de J.K Rowling no rau en l'originalitat, sinó en la bona combinació d'uns elements pre-existents que, com ha dit Teresa Duran, representen la síntesi de dos narradors anglesos anteriors: Tolkien i Enyd Blytton, l'escriptora de les aventures de misteri de la colla dels cinc, que a *Harry Potter* esdevenen una colla de tres protagonistes més molts personatges secundaris. La novetat de Rowling és que escriu novel·la de fantasia amb un concepte d'argument que no és el de la novel·la de cavalleries o el de *L'Odissea*, sinó el concepte modern, creat per Edgar Allan Poe, millorat per Wilkie Collins i perfeccionat per Arthur Conan Doyle de novel·la detectivesca i de misteri. Fon dos models preexistents encertadament, però inventar... inventar..., no inventa ni poc ni gaire....

En canvi James M. Barrie quan crea Peter Pan l'hi dona nom de mite grec, i el fa discórrer com una obra de teatre, de fet, *Peter Pan* és també obra de teatre, Ende també escriu d'aquesta manera el 1958. Però el contingut de l'un i de l'altre és d'una absoluta originalitat, és una cosa nova completament, va sonar la flauta. Michael Ende fa exactament el mateix a *Momo*. Ni el mite de Peter Pan ni el dels homes grisos es basen en mitologies col·lectives com en les obres esmentades, són autèntica creació d'ambdós autors com la comparació dels grills de taronja del poeta. No és que Ende no domini la tradició, la tradició mitològica apareix més que no sembla a "*La Història Interminable*": l'esfinx és el reflex d'un antic mite grec i egipci; les dues portes entre el món real i el de fantasia ja es troben a *L'Odissea* d'Homer o a l'Eneida de Virgili i a l'obra de Tolkien; Áuryn, amb el seu poder corruptor, pot inspirar-se en l'Anell Únic de Tolkien; la terra de Fantasia és una terra construïda a partir de totes les històries inventades pels humans al llarg del temps, però a mesura que els humans deixen de crear-ne es fon, es mor com passa amb les fades quan els humans no hi creuen a *Peter Pan*. Ara bé, la Immemorable Morla, el menjador de pedres o el lleó que canvia de colors i tantes altres coses responen a una creació estrictament original que el caracteritza i el singularitza.

El "fantasy" d'aquest inici de segle XXI no ens ha ofert un escriptor així. Ens està oferint escriptors que probablement dominen millor la confecció de la trama que els seus antecessors, segueixen així el solc obert per J.K.Rowling, però fan servir uns referents de segona o tercera mà, uns referents tot sovint amb gust descafeïnat perquè els han conegut a través del món audiovisual que ja els n'ha presentat una versió descontextualitzada. Els falta aquell tancar-se a l'estudi i a les fosques abans de crear i pescar d'Edgar Ende. Que Harry Potter sigui orfe i aquesta condició se situï al centre de tot és tòpic, un dels tòpics més usats pels contes tradicionals europeus, un tòpic tan repetit que s'ha gastat. En el cas de *Momo*, la nena sense pares apareix envoltada d'una aura tan misteriosa que arribem a pensar que no n'ha tingut mai, això no és gens tòpic. Ara no hi ha l'enorme esforç de creació i de pensament que apareix a Michael Ende o a James Barrie, aquest esforç de pescar

en les pròpies motivacions més pregones els dóna una originalitat i una genuïtat amb molta força. I és que un escriptor així, amb aquesta originalitat, apareix al planeta un cop cada segle... Al segle XX hem estat de sort perquè n'han aparegut dos.

Els components biogràfics també es poden trobar a *La Història Interminable*. El llibre s'inicia amb la història de Bastian, un nen maldestre que és intimidat pels seus companys i que se sent una mica derrotat i trist per haver experimentat la mort de la seva mare que l'escriptor també ha sofert, no brilla per la seva simpatia o personalitat, no té bones notes –com l'autor abans de la guerra– i fins i tot en les activitats esportives sempre és objecte de discriminació. A casa les coses no van millor, el seu pare encara experimenta el dolor d'haver perdut la seva dona i ignora Bastian. La mort de la seva mare hi és present, com els mals records escolars anteriors a la guerra. Ara l'oposició no és entre el bé i el mal, com a les obres anteriors, és entre el no-res i l'existència. Fantasia s'està morint perquè els humans ja no en tenen. El missatge de l'obra ens diu que la imaginació és una cosa comú a tota la humanitat i s'ha d'estimular per al seu desenvolupament, una de les directrius de les escoles Waldorf. Durant aquests anys, l'interès progressiu per la cultura japonesa s'ha anat accentuant. La necessitat d'equilibrar imaginació i realitat, món interior i exterior hi té a veure, és molt present a Fantasia.

Si Michael Ende no ha estat tant de sort amb la fama universal com Tolkien, -a qui va arribar amb la jubilació- o Rowling, a qui li va arribar aviat, tot i que inicialment no va trobar editors –com Ende- i va haver d'escriure als cafès anglesos perquè no tenia pressupost ni per a la calefacció domèstica, és segurament perquè Ende no ha tingut la indústria cinematogràfica en llengua anglesa al darrere. De fet, a nivell personal, la filmació de *La Història Interminable* va representar un autèntic desastre familiar, una tragèdia. Ende s'embarca en un litigi amb la productora als tribunals quan es neguen a retirar el seu nom de la pel·lícula perquè no està d'acord amb l'orientació que està prenent la versió cinematogràfica, considera que vulnera el llibre. El litigi dura tres anys. El 1985 Ingeborg Hoffmann mor a Genzano d'embòlia pulmonar. Mor durant la nit, després de veure aquella mateixa tarda l'estrena de la pel·lícula de *La Història Interminable* amb la qual mai no va estar d'acord. Els tribunals fallen en contra de l'autor. Finalment ven la casa de Genzano i torna a Munic, a casa de l'oncle. Va ser un any molt difícil que va tenir un contrapunt satisfactori quan va estrenar *Der Goggolori* (El Goggolori), òpera d'èxit amb Wilfried Hiller.

### **Els darrers anys. Les coses que hom es queda fins a la mort**

El 1988 el seu agent literari l'ha enganyat i li desfalca una fortuna. Michael Ende es veu obligat a vendre una bona part dels quadres del seu pare pels quals havia litigat amb la segona dona. El 1989 publica *La pòcima del desig*. Es casa amb Mariko Sato, dependent de la llibreria juvenil internacional de Munic que havia conegut ja feia anys. Els anys 1977, 1986 havia fet diversos viatges a Kioto i Tokio convidat per l'Ibby i per un diari.. Amb ella havia traduït a l'alemany contes de Kenji Miyazawa, que no es publiquen. En canvi, quan la seva dona el tradueix al japonès sí que el publiquen i guanya dos milions més de lectors.

El 1991 estrena un nou musical *l'Empassasomnis*, s'ha refet completament de l'etapa de dramaturg incomprès, inèdit. I el 1992 torna al Japó amb la seva dona. S'interessa més encara pel budisme zen. Però li queda poc temps, el 1994 l'operen de càncer en fase terminal. Aquell mateix any publica la *Carpeta d'apunts* la primera

vegada que parla d'ell mateix. És el llibre que descobreix d'una manera més clara la seva manera de pensar i de sentir. El càncer empitjora i torna a les seves arrels, però en forma mèdica, fa estades entre 1994 i 1995 a l'hospital Filder de Stuttgart, és un hospital de medicina antroposòfica, no ha abandonat mai l'antroposofia; mor aquell mateix any.

La Jugen Bibliothek de München, segurament una de les millors biblioteques de LIJ del món, li dedica un museu. Quan el munten s'adonen que, al costat dels quadres del pare, que ha guardat fins a la mort, ha preservat de la guerra, de les anades i vingudes d'Alemanya a Itàlia i al Japó, els dibuixos de Fanti i de la seva mare, els dibuixos d'aquell pintor alcohòlic que, quan Michael Ende era infant, el deixava embadalit explicant-li contes de fades. Era la ment d'un adult que es resistia a oblidar el cor de l'infant, Michael Ende confessava en una entrevista que quan creixia es va jurar a ell mateix que no oblidaria les sensacions de l'infant. I va persistir en aquesta actitud a través de tota la seva literatura. Com si el destí volgués retre homenatge al contacontes anònim que només vivia en la ment d'aquell nen fet home, Ende havia construït també un conte de fades per als dibuixos desconeguts de la mare i de Fanti: actualment els dibuixos de Fanti s'exhibeixen al món amb els de la mare, el pare i altres objectes personals del creador del mite del temps robat perquè els conegui tothom.

Entre aquests objectes hi ha, naturalment, la col·lecció de tortugues de l'autor. Ja ens ho va dir: quan els humans no hi siguin elles encara hi seran, i l'autor va demostrar la veritat d'aquesta afirmació deixant-nos la col·lecció després de morir. Les tortugues el fascinaven amb la seva lentitud impossible d'encaixar en els ritmes moderns i li agradaven per les poques ganes de fer mal. No es deixen robar el temps....