

des del punt de vista de culminació d'una obra personal, i doncs sense aprioris novel·listics o genèrics, la peça és perfecta, impressionant.

Però aquesta és una interpretació puntual. El que roman és una obra que guanyarà amb el temps i els exegetes, necessaris —potser per llegir-la i sobretot perquè la seva absència seria un oblit imperdonable—, i una obra que aporta una reflexió molt seriosa sobre l'art de la novel·la —i sobre l'ho-

me, és clar—, encara que com a tal no funcioni bé. No penso que el model que proposa sigui continuat ni el més adient. Però la seva reflexió és necessària, potencialment molt fèrtil, i punt de referència que ha de ser absorbit i integrat, o almenys tingut en compte, per la lenta evolució que vagi duent a terme, com totes, la nostra novel·la.

JOSEP LL. BADAL

MÀRIUS SERRA: *L'home del sac*. Barcelona, Columna Edicions, 1990. 319 ps.

Autor, el 1987, d'un recull de contes (*Línia*), que fou generalment ben rebut pel públic i la crítica, Màrius Serra ha publicat la seva primera novel·la. Li devem entremig diverses traduccions (vegeu, sobretot, la dels guions radiofònics dels Marx, on llueix a bastament el seu gust pels jocs de paraules) i l'estrena a casa nostra del *boom* enigmàstic. I aquests tres anys no han pas passat debades. El guany de complexitat és prou gran; la multiplicitat de registres, gens menyspreable; i els objectius, sorprenents si, a més, tenim en compte la ingenuïtat que sovint traspuava l'obra anterior.

La novel·la comença *in media res* amb la desaparició d'un personatge que és autor, venedor-conferenciant d'enigmística i, potser per això mateix, protagonista. Parteixen d'aquí tota una sèrie d'històries que, inserides les unes dins les altres, i aparentment deslligades, corren paral·leles fins a fondre's finalment en un sol nivell de «realitats». Tomàs Cerc, el protagonista, segueix, al llarg d'aquests plans distints —nines russes en la seva disposició formal, miralls diferents d'un real comú—, una mena de procés iniciàtic amb el qual, en l'autodestrucció, guanya el coneixement i transcendeix l'aparença del món purament fenomenològic.

L'esquizofrènia, Pessoa i Cortázar, entre altres, donen suport a aquell: «M'he multiplicat per sentir-me i per sentir-me m'ha calgut sentir-ho tot». Els heterònims del segon volen ser-hi ben a la vora. I Cortázar també ja que, si bé aquesta és l'única referència que no fa explícita, és prou evident en comparar el conte «Continuidad de los par-

ques» d'aquest autor amb el capítol «set» (la p. 189, sobretot). D'altra banda, la intuïció, el somni, l'atzar i el joc (fins i tot el lingüístic), o l'obsessió pels bessons, per aquell «altre» que se'ns imposa fora del nostre control conscient, formen part del món literari de l'autor sud-americà. Un model narratiu que permetria explicar també els petits fragments en cursiva de la novel·la («trossos delirants») com petits espais de dimensió poètica on, a partir d'analogies, imatges, metàfores i símbols, es fuig del concert lògic i —Cortázar dixit— permet compensar una novel·la altrament massa intel·lectualitzada.

Un projecte ambiciós amb el qual l'autor es desmarca de la literatura urbana, sovint superficial, que —com declarava l'any passat al «Diari de Barcelona»— no l'atreu gens ni mica. Per això prova aquesta novel·la total —tot hi té cabuda— d'intenció transcendent. Però, tot i així, molts dels elements que forneixen la matèria primera del seu treball són encara una continuació d'aquelles modes, d'un món molt proper a la Barcelona de l'autor i d'aquell recull ja esmentat, de totes totes, tan llunyà en la intenció. Fet i fet, massa material ja que és probablement això el que el condemna, a voltes, a passar del divers al dispers tot confirmant —i totes les realitats es confonen— els mots del protagonista quan tem: «potser estic massa interessat en les formes i els aspectes més laterals». Així doncs, hi ha parts que en descompenen d'altres, bo i restant organitzat al tot, que sempre vol ser una novel·la, i l'últim nivell —compartit pel doctor Genís i la Raquel— vulnera so-

vint, facilitant referències i donant peixet, l'estètica on semblava recolzar-se. Malgrat tot, hem de valorar la recerca d'aquest punt d'inflexió en el panorama global dels novel·listes «joves». S'ha assumit un risc —és evident—, i era prou difícil fer un món d'un munt

de literatura, referències i quotidianitat. Hi ha estones de tot, i és un bon exercici, «a l'aguait pacient del... moment de plenitud». La resta demà dirà.

JOAQUIM NOGUERO I RIBES

J. M. FONALLERAS: *Avaria*. Barcelona, Editorial Empúries, 1990. («Narrativa», núm. 11.) 128 ps.

Fins a quin punt, ens podríem preguntar, respon *Avaria* a uns paràmetres veritablement intelligents d'escriptura? En els temps que corren, ja ho sabem, cal ser *modern*, i ser *modern*, en literatura, vol dir escriure unes històries (ambientades a la ciutat, si pot ser) que siguin gracioses (iròniques, si pot ser), de lectura planera i de significat referencial directe. Tot plegat, un amaniment que barreja els nostres problemes de mercat amb la filosofia general, avui de moda, de l'ensorrament intel·lectual. Amb tot, hi ha hagut escriptors que, sense renunciar a la quotidianitat *moderna* com a marc referencial i fent un ús intel·ligent de la ironia, han pogut elaborar una obra prou considerable renunciant, això sí, a la referencialitat evident. Fet i fet, es tracta, com sempre i per dir-ho amb vells mots, de partir de l'anècdota per arribar a la categoria o, si voleu, de no confondre la matèria narrada amb la veu narrativa. Amb *Avaria* Josep Maria Fonalleras s'allibera d'aquest parany plantejant el seu llibre com un acte de reflexió sobre el fet de mirar, entendre i descriure. Encara que, com veurem tot seguit, els seus plantejaments no acaben de reflectir-se uniformement en el conjunt de l'obra.

Els contes que componen *Avaria* són emmarcats per dues descripcions situacionals que volen retratar la figura de l'escriptor i de la seva activitat que, en aquest cas, s'ha vist truncada a causa de l'avaria que pateix la seva màquina d'escriure. Una avària que fa que en Cros, l'escriptor, es miri tot allò que l'envolta amb una atenció inusual. A partir d'aquí, l'escriptor se'n descriu tenallat per la mandra d'actuar directament sobre el món (simbolitzada per la resistència a netejar l'estudi) i, alhora, per la necessi-

tat d'observar (simbolitzada per l'allargavistes) i d'instaurar un cert ordre mental sobre el caos (simbolitzada per la lluita contra la màquina d'escacs). La metàfora global d'aquesta situació ens la dona la figura del gat sobre el flípper, la història del qual en Cros volia escriure abans que se li espatllés la màquina d'escriure: «El gat sobre el flípper, com jo, fent inventari de la llet i de la central lletera i etcètera» (p. 12). Amb la mateixa imatge, la descripció final del llibre completa l'itinerari de l'escriptor, advocat ara al cansament fins i tot descriptiu: «El gat ja en tenia prou de llumetes que s'encenien i s'apagaven i de boles que estaven tot el dia pendants d'anar d'una llumeta a l'altra» (p. 123). La història mai no escrita del gat sobre el flípper resumeix, en definitiva, la trajectòria simbòlica de l'escriptor: intent d'ordenació mental del món i renúncia a aquesta ordenació. Enmig, un conjunt de contes quasi independents, encara que protagonitzats sempre pel mateix personatge (en Fabià Cots), que es plantegen, encapçalats per una citació de Joseph Conrad sobre l'encant d'entendre des del lleure l'activitat humana, com una reflexió (mental, ja que la màquina d'escriure s'ha espatllat) sobre l'home i els seus moviments. Aquest plantejament teòric formulat a l'entorn de la figura de l'escriptor es tradueix tècnicament en tres recursos estilístics generals que estructuren la relació d'en Cros amb el món: la descripció tautològica («una ampolla de llet en forma d'ampolla de llet», p. 11), automatisme de la paraula òbvia d'arrel surrealista que, en aquest cas, serveix per referir l'objecte a ell mateix; l'inventari, com a mera descripció, del que s'observa (inventari que inclou llargues explicacions sobre,