

truir-se com a tal. Perquè l'únic suport real amb què comptem quan llegim *La primera pedra* és la veu en primera persona del protagonista. Una veu que, instal·lada còmodament en el pretèrit indefinit i ajudada, això sí, per un estil ajustat i exacte, ens va relatant i interpretant el que li passa. I arriba un moment que el lector se'n cansa. Quan s'adona, sobretot a partir de la segona part, que les accions que va llegint són allí per casualitat i que donen una informació ben minsa sobre el protagonista o sobre el tema de la novel·la. Amb penes i treballs, el lector intenta destriar aleshores el que és important del que no ho és (o bé s'ho pren amb calma i es deixa endur per la lectura fàcil) i s'acaba trobant amb un final que lliga amb el que sap del protagonista però que té una relació només subterrània amb la majoria de detalls que l'han precedit. I llavors es pregunta, perplex, per què Pàmies desmantella els principis estructuradors de la seva novel·la, per què els hi ha posat si pensava treure'n tan poc profit o, simplement, per què ha volgut escriure una novel·la.

Potser algunes de les declaracions que Pàmies ha fet arran de la sortida del llibre ens en donarien una resposta. En tot moment ha volgut deixar ben clara la grisor del seu protagonista. I ho ha justificat dient que la vida és monòtona: «Necessitava fer una novel·la sobre un home a qui no passa res, perquè la desgràcia i la felicitat són excepcionals a la vida.» («Diari de Barcelona»). Pàmies contraposa aquesta grisor a l'artifici novellesc, entès com a falsificació de la vida: «Al meu protagonista li passen coses, però no són novel·lesques.» («La Vanguardia»). No és difícil veure que hi ha una certa contradicció entre el que Pàmies diu i el que realment fa: declara que ha escrit una novel·la en la qual «no passa res» i, en canvi, com ja hem dit, ha escrit una història sobre la felicitat. Una histò-

ria, a més a més, que té, segons altres declaracions de l'autor, un protagonista que vol ser emblemàtic: «La majoria de la gent és suplent a la vida. El que he volgut fer és l'apologia del suplent.» («El País»). Diríem que, en el salt dels contes a la novel·la, Sergi Pàmies ha oblidat un principi evident: que la literatura és un artifici interpretatiu. Tot i que sempre ha tingut tendència, quan els contes han estat una mica llargs, a fer marrades narratives, tant a *T'hauria de caure la cara de vergonya* (1986) com a *Infecció* (1987), l'autor es preocupava de fer contes. És a dir, de fer estructures tancades que, sigui amb la repetició dels elements del començament del conte, sigui amb una conclusió oberta que recollia els fils dispersos, acabaven donant sentit al material narratiu. Ara, en canvi, Sergi Pàmies ha tingut por d'inventar. Potser hauria d'haver pres exemple de *La màquina de fer fotos*, traduïda per ell mateix l'any 1989. Toussaint, que parteix de la descripció superficial de la realitat, ens acaba descobrint que aquest plantejament és només la manera d'encarar una problemàtica més ambiciosa: la fixació de l'instant, la por a la realitat. Pàmies, en canvi, s'ha cregut que la realitat té una cara «evident» i que el novel·lista l'únic que ha de fer és explicar-la. I aquesta idea, nascuda d'una desideologització simplista de la realitat que acaba desembocant en el tòpic, l'ha limitat extraordinàriament. No només li ha fet concebre un personatge i un punt de vista reduïts, cosa que hauria pogut donar lloc a la novel·la correcta de què parlàvem abans, sinó que, en una interpretació exagerada, l'ha dut a ignorar, un rere l'altre, els principis estructuradors que havia anat bastint. Sergi Pàmies ha oblidat, en definitiva, que per dir el que sigui en forma de novel·la cal, efectivament, fer una novel·la.

VÍCTOR MARTÍNEZ-GIL

Joan CARRERAS, *Les oques van descalces*. Barcelona, Quaderns Crema, 1990 («Mínima de Butxaca», núm 43). 127 ps.

*Les oques van descalces* és un recull representatiu d'una manera de fer i d'entendre la literatura que té força ascendent sobre les lletres catalanes d'ara, concretament entre els autors joves —com en les cultures en llengua anglesa

a banda i banda de l'Atlàntic, que són les que han proveït de models els grups autòctons— i que implica concepcions socio-culturals que fan de mal parlar-ne; especialment en aquest país de fàcil susceptibilitat i subsegüents focs d'ence-

nalls. La pregunta que cal fer prèvia a qualsevol reflexió crítica entorn d'un recull com aquest és fins a quin punt aquest tipus d'obres demanen ser enteses, o criticades, en els mateixos termes que qualsevol altra peça de literatura. Literatura i punt. La resposta és, com la pregunta, relativa: aquesta producció demana ser llegida com a literatura, és clar, i fins s'afita en alguns aspectes de l'expressió humana més específicament poètics –l'aspecte lúdic, per exemple. Però també és cert que exigeix alhora que el lector reconegui i accepti una bona part de tot un joc de lleis pròpies. Lleis d'estil. Lleis de referència cultural i de referència objectiva. Lleis d'argument i de significació –i fins i tot, o sobretot, unes lleis d'edició, amb el consegüent desplegament crític, també de trets estilístics i conceptuals prou genèrics, i propagandístic. De manera que es construeix un cercle dialèctic clàssic d'oferta/demanda-demanda/oferta –el lector ja sap què trobarà en aquestes peces, que es preocupen d'oferir-li allò que ell hi busca– i l'obra perfecta pot ser considerada, no sé si virtualment o no, una obra de gènere. Dissenyada prèviament als plans de l'autor i independentment de tots els condicionaments que ja corregeixen qualsevol realització artística.

Res de tot això no és dolent en si. I encara tot això és necessari amb vista a normalitzar una cultura en català, tant pel que fa a la llengua –una altra qüestió, ara, seria veure per què el català aposta aquesta opció– com a la proposta estètica. Seria un error negar un gènere amb prou vigència a les capitals culturals d'avui per mor d'un purisme mesquí. Ara bé, és més greu l'error de considerar que un producte que neix com a expressió en brut d'una societat concreta (una Barcelona molt concreta, en el nostre cas) i peça integrant i integrada –en un típic procés de *feedback*–, i no pas com a reflexió sobre ella, pugui conformar les aspiracions a una literatura «de» o «sobre» aquesta societat, o hagi de ser llegida com a tal. Precisament perquè és una expressió «integrada» i no pas filtrada pel distanciament, encara que només sigui momentani, i el pensament sobre el propi context social, la pròpia gènesi i paper dins d'ell. Perquè és una literatura «d'idees rebudes» –en el sentit flaubertian– i no pas la literatura i punt que diem més amunt.

Per això el plantejament inicial pel qual potser caldria considerar certes obres només dins l'àmbit genèric en què es volen situar.

Aquesta reflexió no és vàlida per a tot el llibre de Carreras, és clar, però penso que assenyalava un dels punts on s'encalla el conjunt. Els deu contes –nou i una narració llarga, de fet– que formen *Les oques van descalces* fan un llibre *desigual*, abans que res (ja s'ha parlat prou, i amb encert, d'aquesta característica en les primeres obres dels autors joves nostrats). Primer de tot tenim –exemple del que deia més amunt– un grup de contes construïts en forma d'acudit àgil, a partir d'una interpretació paradoxal que fa el narrador, o un dels protagonistes, d'una frase (*Aquesta boca preciosa*), un tòpic (*Parlant d'Eva*), una balada –o el gènere de la balada, pròpiament– (*Tu, la meua vida i com la vas canviar*) o una sèrie de dades quotidianes el significat convencional de les quals és distorsionat (*Hòstia puta*, *Manies*, *Fetitxes*). A partir d'aquesta distorsió del llenguatge o de la realitat, el conte culmina en una estirada, o no culmina, deturant-se en una situació sense sortida (objectivada en tres dels contes en la detenció del protagonista per part de la policia). No hi ha, però, en cap d'ells, cap consciència de les possibilitats expressives que tenen aquestes anècdotes ni cap intent de matissar la lectura que en fan els protagonistes, obsedits, monotemàtics. Ni tan sols un intent seriós d'adequació del llenguatge (ja en parlarem), tot i els intents superficials d'*Hòstia puta* i *Tu, la meua vida*...

El segon grup el formen tres històries que mostren una consciència més clara del que es vol dir: la primera proposa una barreja dels mites de Don Joan i de Circe (*Click*) que, amb un joc estructural més sòlid –tot i les concessions a l'enginy del narrador– aboca el protagonista a un estat de felicitat a través de la contemplació pura de l'objecte estimat, aprofitant bé la descripció de l'element màgic o la metàfora final. També apareix la consecució de la felicitat, aquesta vegada pòstuma, a *Marixu*, a través de l'objectivació de la protagonista en una obra artesana (la confitura), que la reproduirà en el record de les generacions posteriors, en una bona imatge que penso que no ha estat del tot aprofitada. El tercer, *Roba estesa*, ben construït sobre un joc de registres (a partir de l'indirecte lliure) i espais (d'un bloc de pisos), sap esbossar un petit fresc de misèries quotidianes i personals segellades dins ànimes petites i un espai vital reduït. Un petit fresc que demana treball de repàs, perquè apunta vers algunes possibilitats interessants que demanen veure's del tot materialitzades (encara que això perjudi-

qui l'acudit final o la possibilitat d'una lectura ràpida a l'autobús, si se'm permet).

El tercer bloc inclouria una sola narració llarga (*Formigues voladores*) sense tantes concessions al «gènere». En una tonalitat continguda, es realitza el seguiment d'una jornada de la vida de l'Eugeni Murtal assenyalada per l'aprenentatge/assumpció de la tragicitat quotidiana, a partir de la malaltia final de l'ex-dona, pel record paral·lel d'un primer aprenentatge/decepció, també a partir de la malaltia –en aquest cas, de la mare– entorn de la vida i el paper que hi fa el coneixement humà; i, finalment, pel reconeixement final de l'esperança en l'amor, en el fill desitjat i en la felicitat de saber-se situar en el paper que, «sense saber gens per què», en tant que espècie i éssers vius acomplim. La intenció representativa, universalitzadora, de l'autor és clara –i s'agraeix–, començant pel simbolisme senzill del nom del protagonista i cristallint perfectament en la imatge animal final, que recupera l'espai del còmode assentament infantil en el no-coneixement. És en aquesta narració i en alguns moments de les que formen el segon grup que traspuja el treball més personal de Carreras. Un treball encara per polir, amb concessions al tòpic i una certa sensibilitat fada –la compassió exagerada de l'autor i algunes imatges o situacions automatitzades i conegudes són un llast molest, a *Formigues voladores*–, però que ja és un punt de partida, si es vol una obra pròpia; i encara

amb alguns trets prou atractius –la intuïció d'un espai vital reduït que amuntega, aïllant-les, petites distorsions de la personalitat, a vegades tràgiques...

Quant al llenguatge, el llibre és pobre. A part la manca de treball amb les possibilitats de la llengua i la limitació en la tria de recursos bàsics (hi incloc els errors gramaticals; en la utilització vacil·lant i incorrecta dels pronoms febles, per exemple; la resta dels casos apareixen aïllats i poden ser atribuïts a l'edició), el discurs a vegades esdevé ambigu –tot i la claredat sintàctica–, o no sap jugar fort la carta dels registres, que es queden en híbrids superficials i enganyadors. Per contra, sovint les figures no tenen altra funció –tornem al gènere del principi– que la de subratllar la gràcia verbal, la capacitat d'*improvisar* un acudit, o els coneixements de l'autor; factors que, potser necessaris, han de romandre aliens a l'obra o s'han de sacrificar a les seves regles.

Sigui com sigui, evitem també nosaltres el gènere de la crítica tremendista. El llibre és una primera obra d'un autor de només vint-i-vuit anys i, de virtuts fèrtils, ja s'ha dit, n'hi ha. En cap cas, però, no es pot dir on menarà el treball literari de Carreras, i aquest comentari només s'agradaria d'haver sabut interpretar d'on ha caigut, que diu l'assagista. Que d'aquí a un temps el «d'on» no hagi de ser corregit per un «on».

JOSEP LL. BADAL

Vicenç PAGÈS, *Cercles d'infinites combinacions*. Barcelona, Ed. Empúries, novembre del 1990 («Narrativa», 13). 144 ps.

Cal dir que obrir el llibre i acarar-se tot d'una amb

«–I no t'avorreixes mai?»

–No, perquè estudio el meu cas», feia tèmer el pitjor. I ho diem perquè de la mateixa manera que hi ha autors que no s'avorreixen «estudiant-se», hi ha pilots de línies que no haurien d'haver sortit mai d'un dietari d'adolescent imaginatiu i exhibicionista. Però cal afegir, contràriament, i a favor de Vicenç Pagès, que el seu llibre no té res a veure amb tot això: l'autocontemplació és exclusivament literària –o lingüística–, i

les múltiples deus on s'emmiralla, bé neixen d'altres autors, bé de polèmiques ben recents en el món cultural català.

*Cercles d'infinites combinacions*, el primer llibre del gironí Vicenç Pagès (Figueres 1963), aplega dotze contes de caire divers (catorze si tenim en compte que el primer es fragmenta en tres parts que, de fet, no poden ser llegides separatament). Les formes usen tant la primera persona (la més habitual) com la tercera, i reuneixen estructures diferents: del dietari («I tant de mar»); o un relat a la manera de Mercè Rodoreda, encara