

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

que molt més cru de contingut (*L'altre dia vaig anar al metge*); al joc enigmàtic del primer conte, fet amb frases exemple del Fabra; l'assaig (*Emportar-se/10*); o la prova fallida de *Flors de plàstic*, on el ritme molt marcat, l'anàfora i els paral·lelismes remetrien a formes com la rondalla o la cançoneta popular. Ara, però, ja no són portaveus de la claror, la tendresa o la ingenuïtat, sinó d'un món sòrdid i fred, i d'una història d'inadaptació i de mort, d'estètica fragmentada –tan «moderna»– molt propera al tipus de visualitat del vídeo-clip.

Empès pel que fa, l'autor procura de plantejar-se tot un seguit de proves. L'experimentació i la recerca són constants, però no podem esperar-ne res de nou. Més aviat es tracta d'agafar literatura (un gènere, un autor) i servir-se'n; i el recurs hi sovinteja prou com perquè sintagmes de la mena de «la construcció del sentit» (p. 34) o «que n'és, de pla, l'Empordà» (p. 54) siguin gratuïts. D'altra banda, cal tenir en compte també les teoritzacions empreses per un altre narrador d'aquests anys (Màrius Serra) i, per tant, la seva submissió a una sèrie de modes: l'enigmàtica, la neocàbala, la bogeria i –justificant totes les tradicions que assumeixi– l'*appropriation*. Alguns dels models estrangers són –tal com ell mateix ha reconegut en alguna ocasió– Borges, Poe, Calvino... Treballa, doncs, sobre altra literatura, sobre fets culturals que l'afecten particularment, o sobre el món del cinema. Les dues «infiicions», per exemple, reelaboren tòpics fílmics prou coneguts i arriben així, pel camí de la màxima ficció («in-ficció», on «in» correspon a «dins») i del distanciament final que l'allunya del mite («in-ficció», on «in» és «no») a aquella narrativa *non-fiction* que Truman Capote cercava (una tradició a què remet també l'estil concís i contundent, i que ha estat traduïda i nostrada per Monzó). Això si no hi ha la simple –i ximple– brometa cultural amb un títol del 87, *Infecció*, de Sergi Pàmies (força diferent, però amb qui compartiria uns personatges que, com diu el final de *L'ànima del llobarro*, no són sinó «peixos que donen absurdes i lentes voltes en un aquari»). Malgrat tot, no podem deixar d'estar d'acord amb Joan Josep Isern quan, des de les planes de l'«Avui», ho qualificava d'«invent de pa sucat amb oli», i reconèixer que són dues peces fluixetes.

Un altre aspecte, potser el que cohesionaria més clarament tot el recull, és donat per uns personatges que s'enfronten constantment amb la realitat: la contingent i atzarosa del món empíric, i la irracional del subconscient expressat als

somnis («em nego a fer concessions als meus temors il·lògics», p. 127). Cecs («li treien les ulleres i no s'hi veia», p. 48), semblen maldestres a mesurar el món on viuen (simbolitzat també en el «tel a l'ull» –o la beguda– del protagonista, a *La història d'Abel*). Senten por del passat i del futur, perquè imaginin «coses que no existeixen a la realitat» (p. 133). Aquesta indefensió acreix el sentiment general de pèrdua («Avui he viatjat tot el dia... sense objectiu», p. 143) i mena els personatges a una necessitat totalment compulsiva d'ordre, de perfecció formal i de lògica. Per això, el corrector del primer conte es defineix com «un amant de les fórmules» (p. 15), i vol creure que els esdeveniments que l'envolten «són estranys a qualsevol atzar» (p. 13). No n'és pas l'únic cas: la «correctora» ho aplica tant a la llengua com al cos; el protagonista de Lavinia demana «autocontrol, sobretot autocontrol» (p. 122) en un intent per dominar-se ell i el seu entorn («Jo guio el meu cervell», p. 121); i Frederic, a *La dutxa d'Heràclit*, té un pla «previst fins a l'últim detall, com una maquinària de precisió» (p. 91), sense tenir en compte –i el títol ens n'avisava– que «tot canvia».

Busquen, doncs, «viure intensament» (p. 49), i no saben que de fet perdran perquè –com diu un rètol vist en somnis– «*Tout abus sera puni*» (p. 140) i cada estació esdevé «més tenebrosa i irreal que l'anterior» enmig d'un món hostil, curull d'amenaces. Si hi ha esperança («tinc la sensació que es podria descobrir alguna cosa, que hi ha possibilitats d'una visió inesperada i impactant», p. 137) no dura massa, ja que «les aparences menteixen per sistema» (*id.*), i la fugida en l'artifici («mots de plàstic») no és possible («peus de fang»). Per això el final del conte, i del recull, és el que és; només és possible seure a la vi(d)a, i esperar: «si arriba primer un viatger o un empleat, bé. Si el primer és el metro, malament» (p. 144) –un joc a cara o creu, gens apte per a neocabalistes.

Pagès basteix uns personatges que li funcionen, barreja diferents nivells de realitats, gradua bé el joc de forces entre el que explícita i l'element inconegut sempre latent, pren posicions en el debat lingüístic i se serveix, a més, d'una llengua que no li grinyola. Tot i així, perd tot en alguns finals predictibles (*La història d'Abel*, per exemple –malgrat que és un dels millors contes), o ingenus (*Trobada a Ilford*), i en construccions desencaixades, com la de *Flors de plàstic*, que s'haurien pogut millorar. Li falta, com al nas operat de la «correctora»,

un pèl de l'autenticitat que hi havia en els models en què es basa i, al capdavant, corre el perill que, com d'un dels personatges, se'n pugui dir: «ja en sabia, de coses, però de segona mà.» (p. 48).

Ha sortit entre molts d'altres llibres de narracions aprofitant la febre editorial que sembla córrer pertot. Caldrà veure què en queda. A hores d'ara hi ha massa pressa per publicar, perquè hi ha mas-

sa pressa per vendre; i sap greu que un recull amb possibilitats pugui esdevenir sols, com l'últim dels contes, un compost de «peces breus especialment pensades per ser llegides al metro» –la cursiva és de l'editorial–, i que com el diari del company de vagó es perdi també entre els papers de casa.

JOAQUIM NOGUERO I RIBES

M. Josep RAGUÉ I ARIAS, *Crits de gavines*. Barcelona, Millà, 1990. («Catalunya Teatral», 244, 2a. època). 40 ps.

Al llarg del 1990, d'entre l'escàs nombre d'obres teatrals d'autor català que han sortit a la llum pública, n'han aparegut dues de signades per una mateixa persona: M. Josep Ragué-Arias. L'una, escrita en solitari, *Crits de gavines*, i l'altra en col·laboració, *...I Nora obri la porta*.<sup>1</sup> Molt diferents pel que fa a la forma, les dues peces tenen una temàtica comuna: el desig d'emancipació de la dona, la seva necessitat de realització personal. A la segona –més que un text dramàtic, un guió «espectacular», d'inspiració no realista– el feminisme hi és explícit; la història arrenca allí on acaba *Casa de nines* d'Ibsen: Nora obre la porta. A *Crits de gavines*, al final del segon acte, Teresa fa el mateix. El posicionament feminista de l'autora, pel que en sabem, és clar. Res a dir-hi. Ara bé, cal valorar què és el que la producció teatral de Ragué aporta, llevat de la militància, a l'actual panoràmica del teatre català. És lícit insistir en esquemes formals caducs per afavorir un teatre didàctic? Sortosament, l'evolució teatral al segle XX ha demostrat que la imaginació no està renyida amb el didactisme.

*Crits de gavines* és un intent de teatre realista. L'estructura pel que fa al text principal i a les acotacions, i tenint en compte els plantejaments d'acció, temps i espai, és absolutament clàssica. La temàtica de l'obra, atemporal. Una situació que podria considerar-se falaguera sempre i quan no s'ignorés que, per veure amb ulls nous un problema de sempre, cal una relació inèdita entre contin-

gut i forma. Una renovació formal, un cert estranyament en la recepció. N'és conscient, d'això, l'autora? En aquest cas, *...I Nora* plantejaria l'alternativa. A *Crits de gavines*, tanmateix, no hi ha cap proposta mínimament arriscada. Vegem-ho.

En la tradició teatral realista, les didascàlies, d'habitud, donen indicacions sobre l'espai escènic partint de la premissa, no explícita, que s'actua en un teatre a la italiana. Aquesta obra no n'és una excepció. Cap problema. Això no obstant, val la pena fer algunes propostes: les aportacions teatrals dels grans escenificadors del segle XX i, darrerament, les aportacions del teatre visual, fan pensar –deixant de banda la relativització del realisme– en la possible aplicació d'un espai múltiple o plurivalent a la dinàmica del teatre de text. Segons que sembla, això obre una via d'investigació en la renovació textual dels darrers anys. Es treballa la possibilitat de no explicar l'espai escènic i sí l'espai, amb la qual cosa l'acotació pot mantenir un caràcter narratiu independent. Això justifica, entre d'altres factors, la legitimitat del teatre com a producte literari autònom i guió espectacular al mateix temps. Tot plegat, però, aquest comentari no pot ser un retret. No es pot negar l'opció de concebre un art teatral en el qual el text tingui, sobretot, un valor de guió escènic. La proposta, però, pot esdevenir retret davant d'alguna contradicció: tot just iniciada la lectura, el lector és informat que l'espai escènic descrit no construeix una «escenografia naturalista» i no entenem per què; no hi ha res que ens indueixi a pensar que l'actuació no hagi de ser realista, realista amb tots els ets i uts. Caldrà, doncs, recordar que

1. M. Josep RAGUÉ-ARIAS, Armonia RODRÍGUEZ, i Isabel-Clara SIMÓ, *...I Nora obri la porta*, «Col·lecció de Textos de l'Associació d'Actors i Directors Professionals de Catalunya», núm. 3, «Entreacte», núm. 8 (abril-maig de 1990).