

permet el conversador— enllaços magistral: pensem, per exemple, en la transició deliciosa de l'explicació de les seves afecions juvenils —el frontó— a la dels fets històrics contemporanis per mitjà del relat d'un fet polític transcendent esdevingut en un frontó, el «Banquet de la Victòria» de la Lliga (p. 58). D'altra banda, Xammar no escatima el que ell anomena les «anècdotes sucoses» (p. 316), però ho fa amb un gran respecte a la «lleï de les compensacions» (p. 234): sovint explica dues anècdotes d'un fet, una de dramàtica i una de còmica (p. 234); una de faceciosa i una de trista (p. 410), etc., i, provant d'eludir la feixuguesa, explica allò que pot ser representatiu del que vol fer entendre, que doni «idea exacta de com anaven les coses» (p. 428).

Cal reconèixer que els records d'Eugeni Xammar tenen un innegable interès documental. Per un costat, contenen —lluny de l'objectivitat— el relat de grans fets històrics dels quals moltes vegades ell va ser testimoni d'excepció. Per un altre costat, el que podríem anomenar; aprofitant una denominació del mateix Xammar, les «infimes contribucions a la petita història» (ps. 334-335), fets desconeguts del gran públic que ell, a causa de la seva professió, dels seus contactes o del seu constant anar i venir va conèixer i ofereix al lector com a primícia —per exemple, els detalls de la trobada entre Franco i Hitler a Hendaiia (p. 481). Són interessants, en espe-

cial, a més de les dades generals que ens forneix sobre fets, figures i institucions en la professió periodística —vegeu, per exemple, els anecdotaris sobre alguns dels periòdics en què va treballar: «La Publicidad», «Iberia», «El Sol», etc. Una professió que li va fer viure situacions difícils —febres tifoides al front de guerra, fugida d'Alemanya acusat de comunista, etc.— o inversemblants —afers d'espionatge, etc.—, però que, sovint, li va ser també motiu d'un orgull que no sap dissimular en el seu llibre de records. Especialment quan —tot i no considerar-se un periodista profètic— recorda algunes de les seves prediccions fetes amb èxit —l'adveniment de les dues guerres mundials (ps. 157 i 354), per exemple, o la fi de la República (p. 390). Com ell mateix deia, «hom és periodista i té una certa flair» (p. 445). Potser encara ara en Xammar, sumant-se —fidel a la seva ideologia— als corrents que s'han abocat a desmitificar la figura de Lenin, no sabria dissimular la satisfacció d'haver quedat perplex, ja fa molts anys, a l'Institut Lenin de Moscou, davant el pot de vidre que contenia, per a l'èxtasi públic, el cervell del líder rus, cervell que, al seu parer, era «molt semblant per fora a qualsevol cervell de vedella exposat damunt el marbre d'una carnisseria». Un parer del tot seu, del tot corrosiu.

ENRIC SERRA I CASALS

Josep LOZANO, *Ofidi*, premi Prudenci Bertrana 1990. Barcelona, Edicions 62, 1991 («El Balanci», núm. 236). 143 ps.

*Ofidi* és una novella que, com una bona part de l'obra de Lozano, exigeix del lector l'exercici continuat d'una doble lectura. Una lectura d'intencions, que l'obra sol explicitar obertament o servint-se de referents culturals prou significatius —registres, símbols, situacions...—, i una lectura de simple interpretació de l'obra, un cop aquelles intencions apuntades, que per si soles no poden fer d'un text una obra literària, no s'han formalitzat, s'han transformat, s'han contradit, o s'han negat absolutament al llarg de l'obra.

Si fem la lectura benèvola de la novella

—la lectura que reculli les principals intencions i temes, els vinculi i prescindeixi del volum d'informació restant que els invalida, els contradia o se n'oblida— bastim un text que es construeix, primer de tot, entorn d'una certa experiència del buit. És un tema subjacent en bon tros de l'obra restant de l'autor (explicit, per exemple, en el conte *Laodàmia*, del recull del mateix títol, amb el qual *Ofidi* té força relacions). L'inici mateix de la novella, amb un narrador desconcertat que prova d'explicar-se per què parla, que escriu des de la situació d'estranyament que el final

de l'obra simbolitzarà, ja apunta vers aquests buit bàsic entorn del qual l'escriptura provarà d'ordenar, disciplinar passat i futur, entendre, revivre i venjar. Dependent d'aquesta concepció bàsica del món es desenvolupen d'altres temes, com ara: a) *L'experiència dels límits* (el mot és de Todorov). La vida com a recerca del límit (cas de la mare del protagonista), o com a acceptació de les imposicions d'aquell (cas del protagonista-narrador); sabent que «el límit no es troba enlloc» (p. 113); b) lligada a aquest primer, la dicotomia entre els que són anomenats «poderosos», els iniciats en la llibertat i la saviesa (simbolitzades per la serp), com ara la mare o l'àvia, i els que sucumbeixen a l'experiència del límit, o se'n espanten i se'n neguen (penso en els mites de Metamina i Peleu), casos del narrador i el seu pare, respectivament; c) també en relació amb el tema, l'experiència incestuosa, sense culpabilitat, de l'amor; i d) l'aspiració a l'*animalitat* –ja que la divinitat és inassolible– com a forma de coneixement, de vida més intensa; finalment, e) el tema de l'*obscuritat de la mort* (també present a *Ribera*, o al conte *El cambrer, de Laodàmia*), brutal en el cas del pare, però esquivada en la mort dels que són «poderosos» (la mare, al límit del plaer, la plàcida mort de l'àvia, i potser les discretes morts de Candelària i Juan Nepomuceno). Aquest podria ser el cos temàtic d'*Ofidi*.

Però no ho és. La disfunció entre intencions i formalització resulta del fet que aquest buit que hem interpretat com a nucli (obscur) significatiu de l'obra no és assumit com a tal pel text. I passem d'una novella que, en comptes de mostrar-lo, el pateix i avança donant cops de cec. L'escriptura fluctua continuament, víctima d'aquesta manca de sentit (i potser de la facilitat per a la narració i el treball lingüístic de l'autor). Es basa en un joc imitatiu de registres clàssics, sovint genèrics, que, quan troben l'anècdota que els serveix d'excusa, es desenrotllen formant corpuscles autosuficients que no s'entrellacen per construir un significat general, si no el neguen (sobre un joc semblant i amb semblants resultats es construïa *Crim de germania* i la recent *Ribera*). De manera que, entorn d'aquesta absència de significat, comencen a marxar una corrua de narradors de trets estilístics marcats, reconeixibles i diferents, que poden acabar, rampell rere rampell, desintegrant la congruència dels personatges (cas del mateix narrador-protagonista). Passant d'un registre inicial de caire decimonònic (literatura fantàstica clàssica) a una eixutesa i una trama d'arrels sud-americanes, uns passatges de novella negra (p. 71), fins i

tot a un cert to d'adolescent salingerià (p. 60), a certs passatges lírics, o a uns poemes vulgudament dolents.

Com a conseqüència d'una construcció que pren com a eix els capricis d'una forma histriònica, la novella es ressent d'un seguit de mancances. En primer lloc, de l'aparició d'incongruències i errors desconcertants (a les primeres pàgines apareix un receptor puntual –«m'agradaria informar-te»– que serà oblidat; a la p. 67 s'assegura que el pare mor el 6 de gener, dia dels Reis; a la p. 136 «va morir un 12 d'octubre»; en ambdós casos la data és necessària per culminar el teixit de relacions immediatament anterior; d'altres afecten tot el sentit de la novella: en funció de la narració final, juxtaposada, el protagonista, que al llarg de l'obra havia estat identificat amb l'ocell, en contraposició i subjugat a la serp, apuntarà un inici de transformació en serp; què se n'ha fet, del teixit de símbols anteriors, prou evidents?). En segon lloc, els elements significatius –objectes, costums, característiques– apareixen improvisadament, quan són necessaris per arrodonir una escena, sense tenir en compte si són congruents o no amb el desplegament de l'obra, o si n'hi havia de més aprofitables, i són retroprojectats en la narració. Hom pot descobrir, en les set darreres pàgines, un reguitzell de característiques, àdhuc físiques, del protagonista, que fins ara no havien estat sospitades i que explicaran la immediata acció posterior. A l'inrevés, es malperden, al llarg de la narració, símbols, personatges –personalment penso en el de Candelària–, relacions. Per últim, en la necessitat d'atorgar a l'obra algun sentit, l'autor opta per *explicitar-ne diversos*, estafant al lector el procés literari, la recollida de dades, la vivència i la interpretació del significat, que només pot ser atès a través del muntatge artístic. L'exemple més clar potser són les incursions matusseres en el procés edípic per confirmar-lo, simplificar-lo i explicar-lo; i encara per negar-lo i reinterpretar-lo (p. 121). La manera més encertada de destruir l'efecte d'una imatge o d'un símbol literari en una peça que, com aquesta, no opta pel joc continuat metaliterari és palesar-lo i interpretar-lo unes línies més avall.

Aquest joc d'intencions i de mancances, quin conjunt organitza? L'obra proposa dues parts. La primera remunta als antecedents avials del narrador protagonista, sud-americans –i catalans: l'àvia Leonora, malgrat utilitzar exclamacions valencianes, prové de Girona. A l'origen familiar, lligat a l'origen de la relació especial entre les dones de la família i els ofidis, i a l'origen del complex edípic del protago-

nista (ja a Nord-amèrica), culminant amb l'assassinat del pare. És en aquesta part on més clarament entren en joc les forces de la natura i les humanes, en lluita o concert, i on la derrota de l'home adopta la forma més absoluta (mort del pare). La segona part esdevé la narració, en un altre espai –la França benestant de la immediata postguerra–, de l'amor incestuós entre el narrador i la mare, on la derrota de l'home –que ha establert vincles simbòlics amb el pare odiat i compadit– es manifestarà en la pèrdua de l'objecte estimat –únic– davant l'atracció que exerceix sobre ell un amant més poderós: de nou la natura - saviesa - llibertat - la serp. La narració, d'ambient burgès i refinat, deliquescient, jugant a fons, només en algunes pàgines, la carta de l'exotisme de la zoofília, es desfà del tot amb la mort de la mare (p. 116). Sembla que, desapareguda l'anècdota que donava el fil de continuïtat (el vincle dona-serp), l'obra perd la rosa dels vents en benefici del nombre de pàgines. Llavors el narrador, després d'una tirallonga de jeremiades digressives, ens passa les notes sobre els ofidis que l'autor havia recollit, amb l'excusa d'un diari patern, i acaba intentant culminar l'anècdota d'una manera brutal, que esfondra, per to i contingut, el frèvol edifici bastit al llarg de la narració. Amb la solució d'una narració autònoma (molt semblant a *P Machaon C.*, dins *Leodàmia*), en què la frustració de l'home-fill-ocell es redimeix en una metamorfosi apuntada cap a l'ofidi, que esdevé seductor.

Ferran CREMADES I ARLANDIS, *Línia trencada*. Barcelona, Ed. 62, 1991 («El Balanci», 237). 233 ps.

Amb aquest títol, i la recent modificació de les bases del certamen, Ferran Cremades ha estat el primer a afegir una xifra al mer qualificatiu de premi Sant Jordi. Una qüestió controvertida –si es vol–, però prou justificada, ateses les especials circumstàncies editorials –comercials (i és un dir)– de la nostra cultura. D'altra banda, acceptar que l'autor consolidat (?) no refusi sistemàticament beques o premis, i pugui accedir-hi sense vergonya les vegades que calgui, pot estalviar-nos també la del tribunal a l'hora d'haver de premiar obres que la prudència més elemental hauria aconsellat desestimar. Ferran Cremades ha trencat, doncs, la *línia tancada* del premi amb una obra que, essencialment, és tot el contrari del títol, i continua components que suraven ja de la resta de producció. Des de les relacions entre l'in-

Acabada la lectura hom ha reconegut tramoies, escenes, veus i llocs comuns literaris; però en funció de què? L'obra no arriba a parlar de res; en tot cas mostra, en allò que no diu o no pot dir, en el propi cos malapte del text, el nucli de què ha estat víctima (el buit de què hem parlat). Fins i tot la pista de l'epígraf de Sábato, arrel de la potencial animalitat mantinguda en l'home, sembla únicament un marxapeu eficaç per alçar la combinació de situacions i registres.

Un treball crític no ha d'existir per qualificar o desqualificar una obra. *Ofidi* mostra un narrador hàbil, amb ofici i moments molt interessants. Si ha estat comentada des d'un punt de vista molt determinat és perquè aquesta mancança de continguts personals i elaborats és exemplar d'una part considerable de l'obra en prosa catalana d'ara mateix. I *Ofidi* és una obra prou suggerent com per permetre un desenvolupament crític entorn d'ella. Pots ser el matis necessari, i atenen la intenció de simplicitat, fluïdesa i amabilitat formals d'*Ofidi* –la lectura de l'obra és certament amena–, el trobem en el comentari de Valéry que «cal ser lleuger com l'ocell i no com la ploma». Si la gràcia d'*Ofidi*, de certs fragments, símbols, idees, hagués respost a un vol voluntari i no a un vagareig interromput, capricis i manierista, podríem parlar-ne en termes del tot diferents.

JOSEP LL. BADAL

dividu i el poder, que ara ja remunten a l'any 77, amb *Coll de serps*; fins a l'estil, amplificat i reiteratiu; la idea de la mort, o aquest interès pels ancestres que ha donat lloc a allò que un estudiós, Mikel de Epalza, ha anomenat la «morifília literària» dels escriptors valencians.

La novella té els seus orígens en una anècdota personal de quan l'autor era a Tunísia per a l'elaboració d'*Hotel Africa*: un escriptor és interrogat per la policia. Sembla que tot plegat té relació amb Salah K., un intel·lectual de qui el creuen parent, i amb la por –així ho entén el protagonista– que estigui investigant les estranyes circumstàncies que envoltaren la seva mort. No era així, i l'acció policíaca, que volia ser conseqüència i final forçat d'un procés d'investigació, esdevé paradoxalment la causa que l'engega. En