

pectar-ne la periodicitat, fos oberta també a altres treballs, i on, a més, es publiquessin textos breus inèdits o de difícil consulta, s'oferís un inventari de la bibliografia verdagueriana recent, es ressenyessin obres i conferències i es donés notícia de diversos actes relacionats amb Verdaguer o de l'activitat d'alguns verdagueristes. Així, la publicació s'estructura en els apartats següents: *Estudis, Textos, Ressenyes, Bibliografia i Crònica*.

Els estudis tenen com a nucli les actes dels col·loquis sobre Verdaguer, fora dels dos darres volums, que perden unitat: el primer, dedicat a l'èpica, forneix els col·loquis de 1986 i 1987, i el segon, dedicat a *Pàtria* (que va propiciar també l'anàlisi del nacionalisme de Verdaguer en general), forneix el col·loqui de 1988. La diversitat d'aspectes tractats és considerable: biografia, ideologia, formació i evolució estètica, relacions amb altres escriptors i influències, gèneres, crítica textual, lectures globals i monogràfiques d'obres, recepció... Malauradament, no dispo de l'espai per a ocupar-me mínimament de tots els estudis i penso que seria injust destacar-ne només alguns. Remarcaré tan sols,

doncs, que, en conjunt, el rigor és notable. Cal elogiar també les completes bibliografies, l'atractiu dels textos editats (entrevistes, epistolars, estudis antics...), la selecció i la precisió de les ressenyes i l'àmplia informació del noticiari verdaguerià.

Es de desitjar, per tant, que aquesta útil plataforma per a l'estudi de Verdaguer tingui continuïtat, i mantingui un interès difícil de sostenir. Encara que imminentment l'assegura la publicació de les actes del III Col·loqui dedicat a la prosa (al qual es van presentar aportacions força remarcables), és previsible que es produeixi un exhauriment, que sembla ja anunciar-se en els dos últims volums, a causa del caràcter excessivament monogràfic de la miscel·lània, per bé que Verdaguer ofereix moltes possibilitats. Aleshores, potser caldrà plantejar-se d'obrir més generosament encara l'*Anuari* a tota la literatura catalana del segle XIX, entre molts altres motius també perquè el que més requereixen els estudis verdaguerians –crec– és un millor coneixement del context.

F. XAVIER VALL I SOLAZ

Sergi PÀMIES, *L'instint*. Barcelona, Edicions dels Quaderns Crema, 1992 («Biblioteca Míxima», núm. 29). 169 ps.

De contistes, n'hi ha de dues menes: els qui se serveixen del gènere com a banc de proves per a la novel·la i els qui se cenyeixen a les possibilitats estrictes del gènere com a tal. Sergi Pàmies, que va fer la seva aparició al món de les lletres catalanes amb dos llibres de contes, hauríem de catalogar-lo entre els segons. *T'hauria de caure la cara de vergonya* (1986) és encara un llibre vacil·lant, però a *Infecció* (1987) l'autor ja configura un model propi: un model contístic, és clar, amb dos elements característics. El primer, la invenció d'una situació inicial curiosa o sorprenent, la qual motiva un mínim fil narratiu que és suficient per a donar coherència a tots els elements que es posen en joc i desembocar en un final tancat. El segon, el gust per un llenguatge simple però d'extrema precisió i detallisme a partir del qual –i a vegades des de la pura pirotècnia verbal del joc estilístic–

és capaç d'oferir consistència narrativa a una acció pràcticament inexistente o, dit d'una altra manera, de donar forma literària a una trama quasi pre-textual. Hi hauria un tercer element, també característic però ja no estrictament relacionat amb les necessitats del conte com a gènere: la creació d'uns personatges acostumats a la vulgaritat de la vida quotidiana i que se saben prendre les coses amb resignació simpàtica.

Just quan el model ha quedat mínimament fixat, però, Sergi Pàmies varia les directrius i s'estrena com a novel·lista amb *La primera pedra* (1990). Hi detectem un fenomen que es reproduceix sovint en altres contistes que, tot i haver-se cenyit a les possibilitats estrictes del gènere, assagen després com a novel·listes: les dificultats a l'hora d'adaptar els seus recursos habituals a un marc narratiu diferent i els problemes d'estructuració que aques-

tes dificultats comporten. No és ara el moment d'analitzar-ho, però podem remetre'ns a la ressenya de l'obra que aparegué en aquesta mateixa revista, en la qual ja es parla, encertadament, de novel·la que es nega a constituir-se com a tal. No és estrany que, en casos similars, aquests mateixos problemes desemboquin en una veritable obsessió per l'estructura novel·lística. Fins al punt que l'estructura esdevé un dels elements bàsics per a l'anàlisi de la intencionalitat de l'autor.

És així com arribem a *L'instint* (1992), la seva segona novel·la. Sergi Pàmies hi narra la vida a les fosques d'un poble que ha sofert una apagada de llum. A partir d'una situació sorprenent —el caçador que d'un tret fa caure la torre d'alta tensió i provoca l'apagada— se'ns presenta una galeria de personatges grisos i quotidians que reaccionen davant de la circumstància i intenten adaptar-s'hi, fins que al final, veient que la cosa va per llarg, se'n van a dormir. Tot això en dues parts, amb seixanta-un i seixanta-tres capítols respectivament i amb dos paràgrafs breus per capítol. Amb una estructura, per tant, prou definida que condiciona extraordinàriament tot el desenvolupament de la narració. L'obsessió de què parlàvem, doncs, hi és, però tan a la vista que automàticament queda integrada en el joc literari. L'autor és prou hàbil per a justificar-la des d'una doble perspectiva. Per una banda, hi ha l'ansia de modernitat, la voluntat d'adaptar el ritme novel·lístic a les necessitats de la vida actual i del lector potencial. És una modernitat que ja no admet una típica estructura tradicional de plantejament, nus i desenllaç amb una evolució lineal perfectament definida, sinó que imposa el que se n'ha dit el ritme sincopat del zàping, amb salts constants d'un lloc a l'altre, amb una cadència desenfrenada que en el fons amaga la buidor de l'existència i amb una acció tan contínuament esqueixada —amb intermedis per al descans, fins i tot— que l'acció es converteix més que res en una acumulació d'escenes.

Per altra banda —segon aspecte a considerar, i tècnicament més suggerent— hi ha el distanciament artificiosos des del qual l'autor juga amb la pròpia estructura narrativa. Per això els seus components queden a flor de pell i la divisió en capítols i paràgrafs es vol que sigui tan exageradament rígida, tan aparentment atípica. D'aquesta manera és com si l'autor tingués l'obligació de convèncer constantment el lector que el que té entre mans és una novel·la, la qual cosa li permet jugar artificiosament amb alguns dels tòpics del gènere i fins i tot parodiar-los. Així s'explica

que en les pàgines inicials aparegui sempre un mot recurrent que enllaça el final d'un capítol amb el començament del següent, com si contínuament calgués justificar la unitat del conjunt. O que precisament al final de la primera part una bona colla de personatges acabin en una discoteca anomenada Darwin. Com si el pare de l'evolucionisme justificués amb la seva sola presència un dels tòpics de la novel·la convencional: l'evolució dels personatges. En realitat, Pàmies ha creat uns caràcters tan grisos i vulgars que si volen accedir als mèrits immortals del gènere i al prestigi literari que aquests mèrits comporten no els queda altre remei que encomanar-se al científic anglès. Tampoc no ens ha d'estranyar que la dona del guardaroba de la discoteca s'estigui bona part de l'obra empassant-se una novel·la de princeses, aventures i assassinats, la qual quedaria a l'antípoda de la que llegeix el lector però que és la que a la dona li agradaria protagonitzar. I no deu ser pas casualitat que, quan el llibre cau de la moto del discjòquei, se'ns remarqui que «l'accident no ha afectat l'estructura de la novel·la» (p. 128). No oblidem, a més, que Pàmies ens ofereix una *novel·la rural*, un gènere que també té els seus tòpics i que, per tant, poden ser utilitzats artificiosament o parodiats. Per això és un relat d'*instint*, amb personatges que davant del perill d'un temporal són capaços d'escriure els núvols fins que se'n van, que han sabut dilucidar tots els dilemes de la Guerra Civil en una setmana amb unes quantes actuacions contundents i no menys instintives, o que, com en els drames rurals, es poden deixar endur per un impuls assassí irracional, amb la diferència que ara —és el que li succeeix al veí del capellà— el que aconseguen com a màxim és prendre mal ells mateixos i rebre l'auxili bonhomios dels seus hipotètics enemics.

Al darrere de tot plegat, a més de les legítimes ansies de modernitat, el joc artificiosos amb l'estructura o el distanciament irònic respecte a la pròpia obra i el gènere en el qual s'inscriu, descobrim el contista en potència que es llança a l'aventura novel·lística i en el fons, com a *La primera pedra*, la incapacitat —o manca de voluntat, si es vol— d'escriure una veritable novel·la. Els condicionaments estructurals que l'autor s'imposa possibiliten el joc literari, però també posen en evidència les limitacions de la novel·la com a tal i, a mesura que avancem acaben anant en detriment d'ella mateixa. El ritme sincopat, la rigidesa amb què es presenta, la manca d'una acció lineal i la monotonia de les petites situacions que es creen fan que el

lector hagi de realitzar un esforç cada cop més gran per a mantenir-se en el joc. No és cert que s'arribi a crear clímax clausurífic perquè difícilment es pot parlar d'ambient angoixant si acceptem la perspectiva distanciada des de la qual se'ns mostra la realitat. Per això, ja només començar hem d'acceptar que un caçador sigui capaç de tombar a trets una torre d'alta tensió. Aquest toc inicial d'inversemblança ens situa en el marc adequat des del qual hem de saber-ho contemplar tot. Som davant de la mateixa situació inicial curiosa o sorprenent que dona origen a la major part dels contes d'*Infecció*. I també ara, encara que no ho sembli, hi ha un final tancat. La llum no torna i els personatges continuen esperant, ni que sigui dormint. Els gossos, però, callen quan fins llavors s'han fet un fart de bordar. El silenci dels gossos és, doncs, el veritable indicador del final. Un cop més, un indicador artificios.

El llenguatge emprat exerceix la mateixa funció que en els contes. Hi reapereix la simplicitat de la sintaxi —la qual ara ens remet també a la tècnica del guió cinematogràfic— i l'extrema precisió lèxica que caracteritzen la narrativa curta. Només cal llegir el primer paràgraf del capítol inicial. Però, quan cal, l'autor varia de registre i es complau en el detall aparentment innecessari (el càlcul cronomètric de la daurada dels besos de la filla del forner), en l'explicació tècnica sobreafegi-

da (la descripció científica de les reaccions de les someres en zel o dels efectes de la píndola anticonceptiva en l'organisme humà), en el canvi radical d'enfocament per tal de veure les coses des de perspectives insòlites (la de les formigues que reaccionen davant la caiguda a terra del llibre de la dona del guarda-roba); o bé facilita l'aparició d'altres situacions curioses (la confessió religiosa per telèfon) i de personatges peculiars (el candidat a premi Nobel d'economia o —la peculiaritat és ara purament lingüística— l'expromès de l'ex-miss i l'amant de l'ex-miss). Són facciosos esforços gimnàstico-estilístics i breus intermedis lúdics que no pretenen pas de ser reguladors d'un hipotètic clímax, sinó que exemplifiquen una de les particularitats principals de l'obra: la complaença en l'acte narratiu en si, amb el joc estilístic consegüent, més que no pas en l'acció narrativa. Aquesta complaença adquireix valor per ella mateixa com a exercici literari per a la creació desnovel·litzada d'escenes autònomes.

En definitiva, som davant d'una novel·la d'aparença moderna i innovadora que posa en evidència les aptituds d'un bon narrador, però que, mitjançant recursos diversos, camufla també la renúncia a la construcció d'un veritable món novel·lístic.

JAUME AULET

Montserrat ROIG, *Reivindicació de la senyora Clito Mestres. El mateix paisatge*. Barcelona, Edicions 62, 1992 («Els Llibres de l'Escorpi. Teatre / El Galliner», núm. 129). 72 ps.

Aquells que la coneixien bé han parlat de l'acostament de Montserrat Roig a l'escriptura dramàtica com un pas inevitable. Sembla que l'encàrrec del Centre Dramàtic de la Generalitat que, en principi, el va originar, no fou sinó el ressort, tot just el pretext, per a deixar circular les raons i les passions que de debò l'empenyien, de manera que no ens pot fer estrany que la *Reivindicació de la senyora Clito Mestres* sigui una fervent celebració del teatre —entaxonada de petits homenatges íntims; del teatre copsat com a lenitiu, com a «fórmula per a suportar la vida» (recordeu la dedicatòria de *L'òpera quotidiana*, 1991, i l'emblemàtic personatge de la

senyora Altafulla). El monòleg és també la destil·lació d'una profunda i assaonada reflexió sobre les relacions entre la vida i l'art. Des d'aquest punt de vista, la *Reivindicació...* resulta bastant més encertada que el guió televisiu que completa l'edició pòstuma que se n'ha publicat, perquè mentre que en el text pròpiament teatral la ficció activa i emulsió amb traça un joc d'idees i conceptes de força entitat, en el *El mateix paisatge* l'anècdota fa tot l'efecte d'haver-se bastit com a il·lustració d'un missatge concret. Una anècdota que, d'altra banda —tot i comptant amb les especificitats del medi per al qual s'havia elaborat—, apunta la seu descabdella-