



Josep PALÀCIOS

### **La imatge**

València: Universitat de València, 2013, 2 vol., 275 p. i 285 p.

Pere GIMFERRER

### **El castell de la puresa**

Barcelona: Proa («Els llibres de l'òssa menor» 339), 2014, 88 pp.

Dos volums, *La imatge 1* i *La imatge 2*, recullen l'art essencial d'un dels escriptors valencians més singulars, fins avui dispers en revistes o en edicions no assequibles per al gran públic i fetes en col·laboració amb l'artista Manuel Boix. Els volums s'obren amb la primera versió d'un llibre que en té dues, *Alfabet* i *AlfaBet* (1989), concebut com la trobada d'un pintor i un escriptor en els mateixos signes cal·ligràfics. Perquè, tal com exposa als mots liminars, Josep Palàcios ha extret de la seva concreta posició material –geogràfica, cultural, històrica– una ontologia metafísica de base dualista –tal és, ens recorda ell mateix, el funcionament de la literatura moderna, que fa indestriables el pensament immaterial i el llibre com a objecte, al seu torn també dual, ja que es pot llegir en la direcció proposada per Occident o en la contrària de la cultura oriental. Respecte del centralisme cultural barceloní, la perifèria valenciana es manifesta en el xoc entre l'ús habitual de l'«açò» en aquesta i la seva desaparició «en el dialecte *central* o *model*» (vol. I, p. 8). Una tensió lingüística que havia estat inicialment triada per titular el primer volum amb el mot *Açò*, i el segon amb el seu oposat complementari, *Això* (I, 8; II, 7). I és que, com a tret definidor d'un ús local de la llengua, afecta el conjunt de signes mitjançant els quals es processa, es coneix i es representa el món de manera diferent a altres usos i llengües (II, 189). A la tensió entre oriental i valencià, entre «açò» i «això», corresponen les altres que Palàcios retreu en aquest pròleg i sobre les quals basteix el conjunt de la seva obra –entre «Jo» i «Tu», autor i lector, revolució i creació, pintor i escriptor, passat i futur, vida i mort, dins i fora, Jehovà i Al·là o els dos peixos del seu signe zodiacal. Però no n'oposa els pols maniqueament, sinó que els assumeix com a manifestacions del yin i el yang. Per això el títol final és *La imatge*, un principi únic dividit en dos volums. Ara bé, no és un principi primer, sinó reflex ell mateix i generador de nous reflexos: un llibre que són dos llibres que contenen molts llibres; dos peixos en «l'espill de l'aigua», «l'element multiplicador» i alhora «devastador» (I, 9 i 130); «açò» i «això», però també «allò» (I, 10; II, 7) i, és clar, «ací» i «allà» (I, 11). En definitiva, el moviment i el canvi constant de «l'enfollida recerca de la imatge màxima» (I, 10), de «la paraula que clou l'univers [...] dins una Imatge Enorme» (II, 272). Recerca vana, però necessària perquè «no hi ha res més: la imatge d'una imatge, obscurint-se» (I, 44). O, versionant el «words, words, words» shakespearà (I, 265): «imatges, imatges, imatges...» (I, 60).

Sorgit d'aquestes concepcions, *Alfabet* recorre insistentment al tema del doble. És, juntament amb alguns relats d'*Una mesura*, el més narratiu dels llibres de *La imatge*, fins al punt que recorda Borges o el Monzó d'*El perquè de tot plegat* –com altres contes recorren a Wilde o a Poe. Palacios depurà la llengua i afinà la narració fins a l'extrem. «El meu estil és fred» (I, 60), confessa a *El punt dins el moviment*, recull de reflexions sobre la relació entre autor, vida i obra: punt «fred i cremant» (I, 60), «en els límits» (I, 63), «àpex del triangle equilàter» (I, 66), «centre de la roda» (I, 63) on conflueixen oposicions, imatges, idees, entorn a les quals tot es mou. Un cop més, la saviesa procedeix del reconeixement de la dualitat, la multiplicitat i la paradoxa des de la unitat del punt, un en la forma, divers en els referents i per les vegades que apareix encerclat com a connector tipogràfic de les frases. El jo que parla en el llibre és diferent del jo que reconstruiran els lectors, fins i tot cada lector (I, 59): un «jo», dos «jo», «jo» i «tu» (I, 63) trobant-se al mirall de reflexos multiplicadors (I, 66). L'únic rerefons possible de tot és el jo que percep i escriu per ser percebut. Per això arriba a comparar-se amb Déu des d'una existència inferior, gratuïta, obscura, que s'oposa, nova dualitat, a la necessitat i la lluminositat d'aquell (I, 65, 68 i 258). Precisament, *El laberint i les nostres ombres en el mur* s'obre presentant el jo com a «oficiant del No-res» en «una catedral buida, neta, sense imatges» amb «Déu interpretant a l'orgue música de Bach» (I, 75). Però això és ja «una formulació, una imatge» (I, 75) sorgida d'*El punt dins el moviment*. Som, doncs, davant d'un nou emmirallament dual i multiplicador que continua el llibre anterior. De fet, l'estén a base de «frases» declaradament «gratuïtes» «que no tracten de convèncer, sinó de sorprendre» (I, 111). Tanmateix, provenen d'una veu tan marcada que la seva repetició insistent, ocurrència rere ocurrència, pot acabar convertint la sorpresa en monotonia mancada de l'efecte «subversiu» que busca (I, 77). Ella mateixa ho reconeix: «aquesta brevetat també és una manera d'amanerament. I damunt, pleonàstica» (I, 129). Potser per això, tot seguit, *Frontisses* la defuig duent el mateix tipus de discurs existencial, moral i ètic d'arrel aforística cap a la forma de díptic, sonet o vers lliure i dilatada, amb els quals trenca radicalment l'estructura compartida que la llengua comuna ha donat a les percepcions físiques (vegeu la «Instantània» que ja es confessa «mínimament retocada») i metafísiques («Recitatiu per a tots els combats»).

A més de sorgir explícitament d'*El punt dins el moviment*, *El laberint i les nostres ombres en el mur* també conté un «alfabet» (I, 78) i fragments d'una tercera versió del llibre d'aquest títol (I, 85-87). Poc després, *Cops de daus* es presenta com «un refinament –¿depuratiu?– d'*El laberint*» (I, 194). Es dissenya així un volum que va trobant la continuïtat i la unitat a partir del fragmentarisme. Acaba estructurat com una imatge al mirall. *Alfabet* seria el pròleg rere el qual vénen *El punt dins el moviment* i *El laberint i les nostres ombres en el mur*. A continuació, *Frontisses* fa la funció plural i giratòria que el títol li atorga, de manera que el llibre que el segueix, *Cops de daus*, es col·loca davant del que el precedeix, *El laberint i les nostres ombres en el mur*; i el següent i darrer, *Grans de polsim*, és el reflex d'*El punt dins el moviment*. La distribució tipogràfica explícita aquestes correspondències: l'abecedari ho inicia tot; un punt encerclat connecta les frases del segon i del sisè

llibres, mentre que en el tercer i en el cinquè ho fa un calderó; al centre, la poesia, el vers de *Frontisses*.

Per la seva banda, *La imatge 2* és la imatge al mirall de *La imatge 1*, i també s'articula simètricament. El primer llibre, *La línia obscura*, estableix correspondència amb el tercer, *La línia de la mar*. Des del títol apunten el dualisme: en la línia que els separa es troben emmirallats «dos sentits» (II, 15), «dues maneres de pintar» (II, 16), «la reciprocitat pintura/escriptura» (II, 22), el «més enllà» i el «més ençà» (II, 28), la pe i la pe girada (II, 111 i 143), la dreta i l'esquerra (II, 115), el 666 i el 999 (II, 117), les «bandes del balanceig» (II, 125). El segon llibre de *La imatge 2*, *Una mesura*, es relaciona amb el quart, *Una altra mesura*. Els títols deriven de la frase «l'home, mesura de totes les coses», ja versionada a *La imatge 1* (I, 229 i 257). Contenen poesia, contes i assaig, escrits amb la mateixa finalitat que els aforismes: «jo volia conèixer les coses a través de la imaginació, per a fer la realitat a la meua mesura» (II, 265), comença *Pestell*. Concebut com una apocalipsi, és el penúltim llibre. Tanca definitivament la porta, tot i que encara el segueix un *Assaig de destrucció que s'ha esmunyit per l'ull del pany de la porta closa*. El jo s'hi presenta com el Crist davallat de la creu perquè també ell ressuscitarà. Ho farà cada vegada que es llegeixi aquest llibre. Ara bé, ressuscitarà mort, no serà ell mateix sinó «la imatge», el «jo» que crea el lector destruint el de l'autor.

Palàcios ha volgut donar així una estructura perfectament travada, complexa i significativa a les seves obres recollides. De fet, el jo s'hi construeix com el punt central de tot un sistema geomètric, com l'ull diví enmig del triangle, com els números romans I i II en els diagrames simbòlics de cadascuna de les cobertes. Ara bé, per no quedar-hi empresonat, aquest jo es reserva «el dret de ser un punt en un altre sistema geomètric» (I, 65).

Aquestes geometries, per arribar a completar-se, han de tenir també el seu contrari: «l'atzar ha intervingut en la creació dels papers que m'atribueixo, i la seva ordenació casual en la meua tendència al caos» (I, 107). En efecte, tal com expliciten la referència mallarmeana de *Cops de daus* –penúltim llibre de *La imatge 1*, en el qual es passa «el pestell» (I, 250)– i la partida d'escacs de *Pestell* –penúltim llibre de *La imatge 2*–, Palàcios fa jugades perfectament calculades que, tanmateix, no aboleixen l'atzar. «Escriu, juga» (I, 101). Calcula, se sotmet a l'atzar. Ordena, s'aboca al caos. I assumeix des de bon principi la devastació a la qual tot està predestinat: el final són uns *Grans de polsim*, un *Assaig de destrucció* –«ni de mi ni de vosaltres, / ni de la meua literatura / ni de la vostra llengua, / no quedarà res. / [...] / no existirà res, / no» són els últims mots de l'obra. També aquesta devastació és concebuda metafísicament a partir de la posició física de l'autor, que ha mantingut fermes les arrels biogràfiques a la Ribera del Xúquer: «si em demaneu quin sentit té el mot “devastació”, us remetré, no a la seva definició de diccionari, sinó a un exemple que s'hi cita: “El riu ho ha devastat tot”. “Devastació” significa, en la ribera d'aquest riu, el meu retorn a la literatura» (I, 130). La pròpia obra: «una poètica de la devastació» (I, 215), una recerca de «la imatge màxima capaç de destruir-ho tot» (II, 86). Acaba oferint així una visió colpidorament desencantada del món, la vida i la condició humana.

Com a escriptor, Palacios ha crescut al marge dels circuits literaris comercials. Excepte per la publicació d'*AlfaBet* a Empúries i, en menor mesura, la d'*Un nu* (2009), títol de referència singular però dual en tant que es pot llegir en dues direccions. A *La imatge* parla des d'aquesta seva aparença d'estilita ascètic. Sense voluntat comunicativa. Recreant-se en personatges aïllats d'intel·lecte superior. Obsessivament (II, 149) clos en una solitud exhibicionista (II, 171) poblada de manies (II, 121) personals –però no «narcisista», es veu obligat a precisar (I, 233). Àdhuc manifestant desinterès per la novel·la de consum (I, 224) o per la major part de la literatura catalana (I, 255; II, 11 i 277). Això no li ha impedit influir-hi fins al punt de convertir-s'hi en mite vivent –com succeí al també isolat Bauçà. M. Baixauli, que li deu tants aspectes estilístics, tipogràfics i temàtics, el convertí en l'Escriptor de *L'home manuscrit* (2007). Al volum *En un món fet de nacions* (2008), J. F. Mira el considerarà «el millor» prosista. O bé ha estat reivindicat per la revista *Pèl Capell*, que el 2012 li dedicà un monogràfic. Sembla que encara que alguns escriptors optin per allunyar-se'n, la societat literària catalana actual és tan forta que els atreu irremissiblement. Heus-ne ací una altra prova: el retorn de Pere Gimferrer a la poesia en català, que podria tenir més a veure amb aquesta atracció fatal que no pas amb l'autonomia de torre d'ivori a què apel·la el títol mallarmèa d'*El castell de la puresa*.

En efecte, des que el 1970 Gimferrer començà a publicar poesia en català, va insistir que fer-ho en espanyol havia estat disfressar-se, ocultar-se, no conèixer-se. «No sóc un escriptor bilingüe», negava taxativament (*El Temps*, 23-9-1991). No obstant això, quan l'any 2006 tornava a la poesia espanyola, ho feia per considerar aquesta llengua la d'un amor sincer amb una altra catalanoparlant: «sólo podía tratar de lo que trata y dirigirse a quien se dirige en la lengua en que nos relacionamos, ahora y en 1969, esto es, en castellano, y ello es independiente de que ambos hablemos con otras personas en catalán» (*Interludio azul*, 2006). Aquest amor ha anat donant els poemaris *Amor en vilo* (2006), *Tornado* (2008), *Rapsodia* (2011) i *Alma Venus* (2012), tots dedicats a Cuca, com tots els catalans havien estat dedicats a Maria Rosa. Dos amors, dues vides, dues llengües. Gimferrer advertí des del retorn a la primera: «sigo siendo un escritor catalán de libros en catalán [...] y últimamente también he escrito algún poema en catalán» (*El País*, 11-3-2006). Fins avui, tanmateix, no n'havia aparegut cap recull –a part d'un de bibliòfil. Aquest ho fa també dedicat «A Cuca» (p. 17), però ja no és només un diàleg amb ella. Per això pot ser escrit en català –el que no queda tan clar és si ara Gimferrer ja es considera un escriptor bilingüe, potser trilingüe o plurilingüe, atès que ha declarat tenir escrites obres en italià i en francès. A més, apel·la des del títol a una puresa closa a tota qüestió extraliterària. Potser per deixar de banda aquest despropòsit de declaracions, justificacions i exhibicions que resol millor la sensatesa d'un inapel·lable «cadascú escriu en la llengua que li dóna la gana» –certament més a l'abast del novel·lista d'un mercat globalitzat que del poeta arrelat en el valor simbòlic i combatiu que el català ha anat perdent sense poder acabar de substituir-lo pel de la necessitat.

D'aquesta mar convulsa, però, neix el castell de la puresa –«el diamant» fúlgid i perdurable «dins l'aigua» del temps agitat: «l'aiguatge del temps fet poesia» (p. 39).

Així, el llibre és ple d'al·lusions biogràfiques, polítiques, culturals o socials concretes –algunes les ha anat aclarint el mateix Gimferrer en entrevistes– que perden el sentit immediat, parcial, partidista, en integrar-se a la llengua poètica. Aquesta troba la unitat de la diversitat, la dispersió i el relativisme del món: «tots unitat són els estels contraris, / tots unitat al fogall del poema» (p. 22). «El do subtil de les paraules mortes» (p. 20) hi reviu «en navegació intemporal» (p. 31) perquè la poesia és una abolició del temps. Permet recollir «el murmuri dels morts» (p. 21). Apel·la a l'absolut, l'etern present, quan els mots s'hi encenen perquè activen simultàniament totes les potencialitats històriques, significatives i físiques –«troben, redreçant-se, la guerra / del sentit i del so, en la llum ancestral» (p. 31) creant «el present del poema, la paraula gemmada» (p. 36). Viu en l'instant les primaveres passades, presents i futures perquè és el lloc capaç de «deturar el cor roent, / l'or de la sal, la joventut de flama» (p. 22). Per això les paraules d'*El castell de la puresa* provenen de tots els temps acumulats en el dipòsit de la llengua catalana i la cultura –«del cel del segle quinze vénen els mots d'un vers» (p. 30)–: «arximandrites» (p. 19), «nahua» (p. 22), «ensenhamen» (p. 29), «rehenes» (p. 29), «arramblades» (p. 47), etc. I es desenvolupen en paradoxes constants que busquen una totalitat fora de la història, anul·ladora de contingències relatives i oposicions: «l'aigua del foc» i «l'aigua cremant» (p. 22), «el buit-ple sobirà» (p. 25), «amb el mot de la nit el dia té pronúncia» (p. 29), «la claror negra» (p. 33), «el poema, paraula del dia i de la nit» (p. 36), «en l'aigua el foc» (p. 39), etc. Així, per exemple, un fet com la marea negra provocada pel *Prestige* l'any 2002 és el motiu de «Fisterra» (p. 27-28), poema compromès més enllà d'un sentit ideològic limitat. Els versos anafòricament condicionals van deixant enrere tot allò que la poesia i la condició humana han de transcendir, alhora que plantegen una situació catastròfica, final, nocturna, hivernal. Un món en què triomfen «el marxant», «la cràpula de l'oli» i «la mort». Però la poesia no té la funció de descriure'l, ni la d'actuar-hi políticament, ni tan sols la de ser-lo; sinó la de ser-ne la consciència permanentment viva. El crit final és una resposta compromesa a aquella situació històrica concreta només en tant que planteja en un llenguatge autònom la fusió d'individu, col·lectivitat i natura.

La del poema és l'única vida veritable i conscient possible: «saber que som és viure de l'incendi dels mots» (p. 31). Per això «en plena nit, vivim així: desperts» (p. 19), atents als signes lluminosos de l'art en l'obscuritat del món. Els homes, gràcies a l'amor i l'art, «som la llum» (p. 24) –«som tan poc i som tant» (p. 34). La formulació d'això que és «Ensenhamen» dona pas als dos poemes centrals: la llum de «Com una albada» seguida de l'art d'«El Claustre Verd» –on es fonen l'aigua física i la pintada per Ucello, autor també de la imatge de la coberta del llibre. Hi apareix el passat mig destruït que «encara vol cavalcar en les clareses» (p. 39). És la «Cavalcada» que titula el poema següent; són les aparicions superposades de temporalitats diverses que creen així una «Perspectiva Borromini»; és tot allò que una tarda morí amb les bicicletes i es plany en l'«Elegia» final.

«Lai» (p. 43-45) poetitza aquest vaivé entre llengua quotidiana, temps, atemporalitat i poesia. «No hem sabut viure més que de biaix» quan, dia a dia, emprem

«mots minerals i humits en la llum sorda», quan «només hem sabut dir mots de foscor», quan «només hem sabut dir la neu absent» en una vida eixuta «de llum i neu» —«som ostatges del mot» (p. 29) que en la poesia podem parlar «amb les paraules de la llum i de l'aigua» (p. 29). El llenguatge ens empresona en la consciència de la mort —«sabem dir l'esplendor encesa en gàbies, / com diu el rossinyol que morirà / quan s'acostin les eugues de la fosca». Així no podem «rompre l'erm» —i «el vendaval de l'erm» (p. 35) ho destrueix tot. Ni comprendre el món —«no sabem què diuen les absoltes / de l'aire mort». Però ja podem saber-ho tot. «Ho sabem tot» perquè «sabem que viure és el llatí / que diu l'ocell que canta a *Perceval*, / és el llatí melòdic a la fronda, / és la refiladissa de la llum / (amor: refiladissa de la llum)». Viure és, doncs, l'art: és *Perceval* i el cant llatí de l'ocell que hi apareix. És a dir, la paraula no en una sèrie de sons sense articulació significativa, sinó en una llengua diferent de la quotidiana —melòdica, medieval, llatina—, però llengua, al cap i a la fi —amb gramàtica, sintaxi i sentit. Talment la poesia de Gimferrer: aparentment feta d'imatges incoherents però, com intenta mostrar aquest comentari, perfectament articulada. Llavors ja no vivim «de biaix»; la «llum» ja no és «sorda»; i els «mots» il·luminen. Fins al punt que el poema acaba amb un explosió violenta: «la cloratita / de les Brigades Roges» esclatant en «la llum intransigent de matinada», que fon «l'alba i la nit del nostre amor», ço és, l'autèntica vida total sense oposicions i viscuda en unió amorosa que iguala, més enllà de la raó, jo i no-jo, home i món, individu i vida: «la vida: / un mocador vermell tacat de sang». El color de la passió vehement reduplicat en la fusió que fa indistinta la tela i la sang, l'objecte i l'experiència, el món i el jo. Els dos amants. També l'art i la vida: «i viurem sols per poder dir, com bustos / de pedra mutilada, el mot amor» (p. 25), «tots dos fets una sola estàtua» (p. 26).

Aquesta concepció de la poesia fa que el llibre es desenvolupi en un encadenament d'imatges, com hem vist, gramatical, però que no escapa a una certa impressió de gratuïtat decorativa —com assenyalava M. Castaño des d'*El País. Quadern*, 30-1-2014. L'evolució poètica del Gimferrer dels anys setanta fou moguda per la necessitat, la descoberta i uns plantejaments sorgits del lligam resolut amb la tradició. Això la fa imprescindible. El Gimferrer d'avui ha declarat tornar a ser el dels anys seixanta —en coherència amb la recuperació del primer amor i la primera llengua poètica, els d'aquella dècada. Com llavors, impressiona, però es deixata i corre el perill de tornar-se prescindible.

Amb els darrers anys de fúria creativa en espanyol, Gimferrer ha volgut reduir l'abast de la seva obra catalana —només d'*Amor en vilo* ja en remarcava que tenia «un total de 151 [poemes], cifra que equivale a la suma de todos mis poemas en catalán, escritos en toda mi vida» (*El País. Babelia*, 11-3-2006). Així ha guanyat repercussió en certs àmbits alhora que n'ha perdut en el seu entorn més immediat, just en uns moments en què la poesia s'hi convertia en una de les formes més vitals de relacionar-se socialment i la llengua catalana en estendard d'una societat que vol esdevenir sobirana. Apartada d'aquests moviments, la poesia catalana de Gimferrer corria el perill de perdre el valor de tradició actuant, viva i perdurable. Per evitar-ho, avui torna situant-s'hi al centre. Primer, perquè apareix prologada per Josep Pedrals, el jove més

visible dels nous usos socials i espectaculars del gènere –al qual, a més, Gimferrer ha considerat la baula actual de la cadena que va de Corella, March i Verdaguer, a Foix, Brossa i ell mateix (*El Temps*, 4-2-2014) en una simplificació unidireccional i una mistificació apropiacionista molt llunyanes de la manera com actuen avui les tradicions. Segon, perquè, en uns moments en què la llengua sembla recuperar un cert valor simbòlic i combatiu sota l'«estelada», Gimferrer remet a aquest símbol des dels seus versos (p. 20). Ell mateix ha explicat que són una paràfrasi –val a dir que molt lliure– de l'«Oda a Catalunya» d'Armand Obiols (vegeu l'entrevista del 20-1-2014 a *ABC*, en la qual Gimferrer es presta a ser joguina de l'anticatalanisme de S. Doria i, el que és més infamant, posa un Obiols falsificat al servei del que el sabadellenc qualificava d'«Anticatalunya»). De fet, tot el llibre està escrit sota l'advocació d'aquest poema (p. 13). Però és evident que Obiols i Foix interessin a l'autor només des d'una puresa encastellada que els neteja del compromís ètic amb la pròpia llengua sense el qual són autors incomprensibles. Potser aquests abusos contra un passat que ens ha costat tant conèixer a fons són allò que es podria obviar d'un gran poeta que avui també ens ensenya un camí a evitar: el de la lleugeresa envers aquells que van donar la vida perquè no ens prenguessin la llengua. A *Interludio azul*, Gimferrer comparava el seu pas a l'espanyol per motius de premsa rosa amb el del Carner exiliat agraït a Mèxic l'acollida de tants desterrats (vegeu, obviant-ne els excessos retòrics, *Els Marges*, núm. 89, p. 107-109). Avui rebla aquella frivolitat recurrent al catalanisme irreductible d'Obiols –que, com Foix, deixà escrita la seva repulsa absoluta a l'ús de l'espanyol entre escriptors catalans– per fer acceptable el bilingüisme a una societat que troba menyspreada i agredida la llengua pròpia. La posició ètica i social de Gimferrer és als antípodes de la de Carner, Obiols i Foix –per als quals, a més, era indestriable de la seva poètica. Però, és ben curiós, no ho assumeix obertament, com sí que fa respecte de les pureses literàries que n'ha après. Aclarir-ho, tanmateix, és necessari per als que es pensen que poden emprar Obiols com si es tractés de Gimferrer. A més, la posició d'aquest és tan legítima com la d'aquells, i no li cal escudar-se en ningú per assumir les decisions pròpies. Al marge que, certament, cadascú escriu en la llengua que li dona la gana –i només faltaria!

Josep Palàcios i Pere Gimferrer, dos escriptors tan diversos com singulars i complexos, intenten reprendre el contacte amb el gran públic català després d'anys de romandre'n al marge per motius molt diferents. Pel que signifiquen, pel que diuen, per les seves capacitats i els seus coneixements immensos, farem bé d'escoltar-los i exigir-los sempre més. La seva reaparició, d'altra banda, es pot llegir com un símptoma engrescador de la vitalitat de la literatura catalana actual. Que, malgrat tots els problemes i dificultats que arrossega, té fonaments, base i actius per continuar l'incendi dels mots.

**Jordi Marrugat**

*Universitat Autònoma de Barcelona*