

TIRAR LES CARTES

JOSEP GREGORI

És prou habitual que una gran part dels escriptors inicien la seua, diguem-ho així, carrera literària amb un llibre de contes o amb un recull de poemes. Aquest és també el cas de Josep Gregori, on la seua primera entrega literària fou un petit llibre de poemes, *Gris verd* (1), després ens va sorprendre amb una novel·la, *Romànica ficció* (2), obra avalada amb un gran premi, el «Constantí Llombart» dins dels Premis Ciutat de València. És tracta d'una novel·la ambiciosa amb multiplicitat de plans i d'històries paral·leles i creuades que convergeixen en la tràgica fi del protagonista, però tot això, amb un interessant tractament dels registres del llenguatge.

La seua darrera obra publicada, *Tirar les cartes* (3), és un recull de contes que engloba un camp de perspectives narratives ben ample. On ens mostra la seua activitat narrativa anterior a *Romànica ficció*.

La primera narració i la que dona nom al llibre, «Tirar les cartes», el tret que més destaca és l'element màgic i misteriós. Ens trobem un joc de dues veus al text: per una banda, la narradora i protagonista del relat, i per l'altra un personatge fictici del segle XVI, amb aquest recurs es crea un ambient d'inquietud força suggerent. També a la fi de la narració hi ha alguns elements creadors de verosimilitud, que ens fa recordar algunes tècniques narratives de Borges.

«El castell», el segon relat ja és una altra cosa. El protagonista és un vell, a qui no li queda altra cosa que la solitud. L'observació s'esdevé indret on es desenvolupa la narració. L'ample ventall temàtic d'aquests contes continua a «Sempre de bon matt», aproximació a un relat de «lladres i serenos» tant revaloritzat els darrers anys a les literatures peninsulars. Un simulacre d'intent d'assassinat és el motor de

la tensió que arrossega el fil de la narració per un laberint de suposicions fins a la fi on es descobreix tota la trama. «Carlosalvarezponce», és la quarta narració d'aquest recull on J. Gregori torna a reincidir amb el tema de la solitud. Aquest petit conte és una espècie de monòleg del protagonista on es fa observar les seues vivències i on es fa patent la «necessitat de comunicació de tot ésser» com s'explica al pròleg. Hi apareixen dibuixades algunes pinzellades d'homosexualitat al personatge, però sense aprofundir dins d'aquesta problemàtica.

El darrer relat, «Diari d'Alf Abenhayan», és una bella narració carregada de poesia i sensualitat. Mitjançant un dietari perso-

nal se'ns fa una visió de l'època musulmana a l'Orient d'Al-Andalus. Hi ha present un culte vers la cultura aràbiga-andalusa, plena d'erotisme, una filosofia dels plaers, predomini dels sentits (llum, perfums, sensacions...) i sobretot l'evocació de l'instant amatori. A la fi, una mostra més que va cobrint la narrativa d'un jove escriptor.

JOSEP BALLESTER

1 *Gris verd*, Josep Gregori, Premi Pasqual Asins, Publicacions Vila de Catarroja, 1982.

2 *Romànica ficció*, Josep Gregori, Premi Constantí Llombart, Fernando Tores ed., València, 1985.

3 *Tirar les cartes*, Josep Gregori, Pròleg de Josep A. Fluixà, BROMERA Ed., Alzira, 1986.

EL MISTERI D'ELX

LLUÍS QUIRANTE

La llarguíssima bibliografia sobre la Festa s'ha vist enriquida amb la publicació d'aquest petit volum (1) a càrrec de Lluís Quirante Santacruz, professor de l'Institut Español de Cultura a Roma. L'autor que es troba acabant la seua tesi doctoral sobre el drama sacre il·licità, féu també la seua memòria de llicenciatura sobre aquest drama (2) i, a més, ha publicat alguns estudis puntuals sobre diversos aspectes d'aquest tema (3).

El Misteri d'Elx, la nova aportació de Quirante sobre la Festa, pot ser dividit en dues grans

parts. En la primera realitza una aproximació als punts fonamentals de l'obra. Punts que en l'actualitat estan sent revisats per nombrosos investigadors i que podem resumir-los en quatre epígrafs, tal com ens indica Lluís Quirante:

1. El Misteri i l'Assumpció de Maria, en el qual quedaria englobat el problema dels antecedents i fonts —Evangelis Apòcrifs, Llegendà Àuria...— en les quals es basa l'argument de la festa.

2. Tècnica escènica i escenogràfica. Per ser una obra típicament medieval, l'escenificació

del drama assumpcionista d'Elx, pot aportar interessants dades sobre el teatre de tan llunyana època. Endemés, la comparació de tramoies i aparells amb d'altres semblants documentades en diverses poblacions resulta de gran interès per fixar, encara que aproximadament, la data originària de la Festa.

3. La representació i el marc sacre que la conté. L'escenificació en l'interior d'un temple cristià, ha condicionat l'obra i el seu públic. Quirante ens ofereix en aquest punt interessants interpretacions teològico-escèniques dels diferents elements que conformen la Festa.

4. Data de composició. Com indicàvem, totes les dades apuntades en els apartats anteriors intenten resoldre l'interrogant que més preocupa actualment els estudiosos de l'obra, l'època en la qual s'iniciaren les representacions a Elx.

Després, en una segona part, s'inclou en el llibre una transcripció d'una de les consuetes de la Festa, la datada el 1722. Com és sabut, es denominen consuetes aquells manuscrits que contenen una peça dramàtica (virtualment també s'hi inclou la seua música), amb les normes per a la seua adequada representació. En el cas d'Elx, únicament se'n coneixen cinc fins ara. Aquests són datats en 1625 (únicament amb la lletra), 1639, 1709, 1722 i 1751, aquest últim fou trobat recentment i tan sols presenta el text del Misteri.

A més, donat el fet que la consueteta del 1722 es troba custodiada en una biblioteca privada

d'Elx, fins ara ens era gairebé desconeguda. Únicament fou inclosa per J. Pomares Perlasia en el seu estudi comparatiu sobre els diferents textos de la Festa (4), sense que s'hagués publicat fins ara.

D'aquesta manera Lluís Quirante, que ha treballat a partir d'una fotocòpia de l'escrit existent a l'Arxiu Històric Municipal d'Elx, ha transcrit aquesta consueteta —la qual, d'altra banda, ja havia reproduït en la seua memòria de llicenciatura— seguint les normes d'actualització ortogràfica recomanades per *Els Nostres Clàssics* (col.lecció de textos antics editada sota la direcció del filòleg Josep M. de Casacuberta).

Al fet de ser un dels pocs textos conservats, cal afegir com a detall de gran importància —que molt encertadament apunta l'autor—, el que conjuntament a la consueteta de 1709 (de la qual n'és còpia), suposa la fixació definitiva de la part literària de la Festa que es dona en els primers anys del segle XVIII. Fixació que resta comprovada en observar com aquesta mateixa consueteta continuava sent usada pel «Mestre de Capella» o director musical de l'obra el 1820. Aquesta data apareix en una dedicatòria que encapçalava l'escrit original en el qual Ignacio Rodríguez regalava el document al nou «Mestre de Capella», Francisco Antonio Aznar: *A mi querido discípulo Fran.º Ant.º Aznar, su maestro Ygnacio Rodríguez, Pbro.*

Com deiem, aquesta consueteta és còpia de la realitzada el

1709 i fou escrita pel seu mateix autor, el beneficiat Josep Lozano i Roiz. Quirante ens anota les xicotetes variacions existents entre ambdós textos i també hi compara aquest amb les diferents edicions publicades de les altres consuetes ja citades. D'altra banda, reflecteix en nombroses i importants notes les diferències detectades entre elles i les possibles causes d'aquestes.

Tan sols hem de fer una petita observació a aquest interessant treball. Es tracta de la inclusió en la transcripció de tres cobles que pertanyen, no a la consuetada del 1722, sinó a la del 1625. Ens referim als dos primers cants de la Festa, *Germanes mies...* i *Verge i Mare de Déu...* —precedides d'un paràgraf introductori— que únicament figuren en el text de 1625, sense que es reproduïssen en textos posteriors. Aquestes cobles no eren cantades des d'antic i així, el Misteri, s'iniciava amb el cant de la Maria *Ai trista vida corporal...* Aquestos versos, amb música adaptada d'altres cants de la Maria, foren introduïts per Óscar Esplá en la seua revisió del drama feta el 1924.

La tercera cobla, també amb unes línies explicatives, es troba igualment en aquesta consuetada de 1625 i no en cap altra. En realitat, aquesta és una lletra alternativa per a la Coronació feta pel *Llicenciat Comes, Mestre del Real Palatio*, de la qual ignorem la seua música així com si fou cantada alguna vegada per la *Santíssima Trinitat*.

La intenció, per tant, en introduir aquestes tres quartetes, amb

lletra diferenciada, en el text del 1722 no ha estat altra que la de completar el text. Tanmateix creiem açò pot ocasionar alguns dubtes i, potser, hagués estat més positiu realitzar aquesta introducció com una nota.

Pel que fa a l'edició, direm que possiblement el format del llibre haja impedit col·locar les sucoses notes de l'autor a peu de pàgina. En el llibre, aquestes es concentren al final de cada capítol i, donada la seua abundància i la seua extensió, resulta un tant molest haver de recórrer constantment durant la lectura a pàgines posteriors del volum.

També cal manifestar que hagués estat més interessant intercalar les vuit fotografies del drama sacre —amb el seu corresponent peu i amb més àmplia temàtica— tot al llarg del llibre i no en aqueix xicotet apèndix final on, sense cap altra explicació, perden gran part de llur missió il·lustrativa.

Al capdavant, malgrat aquests petits detalls que a penes pesen en el conjunt de l'obra, ens trobem davant d'un llibre molt important sobre la Festa. Un llibre que ens acosta a les darreres investigacions sobre el tema i en el qual Lluís Quirante posa al nostre abast una consuetada fins ara gairebé ignorada. És doncs, un estudi d'obligada lectura per als qui, per ventura cada dia amb més freqüència, s'interessen i aprofundeixen en la Festa d'Elx.

JOAN CASTAÑO I GARICA
Elx, febrer de 1986

1 QUIRANTE SANTACRUZ, Lluís. *El Misteri d'Elx*. Edició a càrrec de... Gregal Llibres, València, 1985.

2 QUIRANTE SANTACRUZ, Lluís. *El «Misteri d'Elx»: Orígenes y texto literario*. Memòria de Licenciatura (inèdita). Universitat de València, 1982.

3 QUIRANTE SANTACRUZ, Lluís. «Sobre l'origen miraculós de la Festa», *La Rella*, núm. 1, Baix Vinalopó, 1983.
«Notas sobre la escenografía del «Misteri d'Elx»:

La «Coronación». Actas del IV Coloquio de la Sociedad Internacional para el Estudio del Teatro Medieval. Viterbo, 1983, pp. 479-493. (Aquest mateix article es pot veure, en versió catalana, al número 5 de la revista *La Rella*, Baix Vinalopó, 1985).

«El espacio escénico en la Festa d'Elx». Miscel·lània Homenatge a Manuel Sanchis Guarner. Universitat de València, València, 1984.

4 POMARES PERLASIA, J. *La «Festa» o Misterio de Elche*, Barcelona, Tall. Marsà, 1957.

DE GÉRARD DE NERVAL A LUÍS BUÑUEL: LES MANS TALLADES

JULIÀ GUILLAMON

«El que els bruixots anomenen mà de glòria és la mà d'un penjat, que es prepara de la següent manera: s'embolica amb un tros de llençol mortuori, es prem bé, per fer-li perdre la mica de sang que podria restar-hi; després es posa en un vas de terrissa amb sal, salnitre i bitxo, tot ben pulveritzat. Es deixa en aquest post durant quinze dies; i després s'exposa a la solana, fins que s'asseca del tot: si no n'hi ha prou amb el sol, es fica en un forn encés amb falguera i berbena. Tot seguit es compona una espècie d'espelma amb sèu del penjat, cera verge i sèsam de Lapònia; i es fa servir la mà de glòria com a candelero, per sostenir aquesta meravellosa espelma encesa. A tots els llocs on aneu amb aquest funest instrument, els que hi són esdevindran immòbils, i no es podran bellugar, com si estiguessin morts...»

Amb aquests mots Jacques Collin de Plancy descrivia al seu

Dictionnaire Infernal la mà de glòria, un dels encanteris introduïts per Gérard de Nerval a *La mà encantada* (1), i el centre de les maquinacions de mestre Gonin, el nigromant que la protagonitza. Nerval introdueix en la narració, amb aquesta fórmula, un element molt peculiar en el tractament de l'escapçament de parts del cos humà, que tanta fortuna hauria de fer en el camp de la ficció sobrenatural: l'extremitat d'Eustaquí Bouterone, un burgès parisenc mesquí i incaut esdevé amb això una peça cobdiciada, la clau que obrirà a Gonin la porta d'un il·limitat poder, i el mòbil d'una mesurada conspiració.

El procediment ratlla la perfecció. Per començar, l'ocultista examina les línies que creuen la mà de Bouterone i li dictamina una paorosa fi: la força, únic desenllaç possible per a la seva vida de febleses. Tot seguit l'abandona sumit en una desolació absoluta, sense sortida possible, i li

comunica, amb malícia, la seva adreça a la ciutat per tal que el visiti sempre que necessiti alguna mena de servei màgic. L'ofertament rep ben aviat resposta. El burgès, que ha d'enfrontar-se en duel amb un militar fanfarró de consumada perícia en l'esgrima, hi recorre per tal d'assegurar-se un triomf que es presenta, en principi, altament improvable. El nigromant accedeix aleshores a preparar un filtre prodigiós amb el qual convertirà l'espadatxí maldestre en un guerrer expert, a canvi que el seu client accepti però de donar-li la pròpia mà com a penyora. Després d'una polèmica encesa al voltant dels honoraris per aquest imprevis servei, es du a terme el prodigi i Bouterone enfila el camí del camp de batalla amb un optimisme revifat, que es refermarà amb les primeres accions bèl·liques, on la seva superioritat esdevé clara. Amb tot, la mà del pròcer comença aviat a demostrar una autonomia absoluta respecte de les altres parts del seu cos, els cops de floret se succeeixen amb un braó inesperat i en una darre- ra ofensiva, l'espasa del burgès travessa el cos del soldat provocant-li instantàniament la mort. Es l'inici de la seva indeturable perdició. La mà, insolent, es desentén completament dels interessos de Bouterone i colpeja amb un mastegot solemne el lloctinent Godinot Chevassut, que s'havia mostrat disposat a intercedir en favor de la seva innocència. El burgés és condemnat a mort i engarjolat en una cel·la on ben aviat haurà de venir a raure també mestre Gonin, qui desvetllarà finalment el seu pro-

pòsit d'aconseguir una mà de glòria a costa seva. D'aquesta manera, el dia de l'execució del protagonista, a la forca, aquest projecte es consuma. Un cop mort, i davant l'astorament general de la concurrència, la mà continua tota sola les seves impertinències, ataca el botxí i aquest com a revenja, la secciona d'un cop de destrat. Aleshores la mà rebot al cadafalc, davalla a la plaça i grimpa finalment fins al calabós on purga els seus delictes el nigromàntic.

La història presenta, atenent a aquestes dades, una ambigüitat evident, centrada en la fiabilitat de la quiromància i els xamans (el tema que anys enllà hauria de reprendre Oscar Wilde a *El crim de Lord Arthur Saville*). Car si d'una banda podria creure's que l'ocultisme ha ensarronat el burgès, en assegurar-li una mort que no podia preveure, de l'altra és perfectament raonable sospitar que la informació continguda a les línies de la mà, profètica, no ha fet sinó confirmar-se amb aquesta al·lucinant successió de fets i que el màgic no ha fet més que aprofitar-se d'una circumstància extremament favorable. Sigui com sigui l'efectivitat dels seus poders queda fora de tot dubte, així com la seva posició davant l'estament al qual pertany el seu client, un draper. Seguint això la mesquinesa de Bouterone es posada en evidència per Gérard de Nerval al llarg de tota l'obra: quan el fa aparèixer disfressat amb les armes del seu grup social a tall de bateria de cuina mòbil, quan interpreta la bonaventura de mestre Gonin com una possibilitat d'ascens so-

cial i no com l'índici d'una fi ignominiosa (el nigromàntic li havia dit que moriria més amunt del que estava ara), o quan en el moment de l'absolució l'abat li proposa una partida de cartes i el desploma fins que no li queda ni un cèntim. Quelcom que constitueix la base ideològica de la narració i que li confereix un gruix desacostumat en les obres que, amb posterioritat, reprendran aquest tema.

Una tradició fecunda

De fet, *La mà encantada*, en tant que relat fantàstic ha estat la base de tot un seguit de recreacions ben diverses, que han incidit primordialment en dos aspectes: el de la independència de la extremitat dreta, la seva capacitat d'actuar sense respondre a les indicacions del sistema nerviós central, i la idea de mutilació, que constituïa un dels elements prospectats per Sigmund Freud a *Das Unheimliche*, en relació a «La història de la mà tallada» de Wilhelm Hauff, i que servia de base per a la presentació del complex de castració com a font motora del sinistre. El primer motiu és la base del mite més modern i probablement un dels més estesos de la ficció sobrenatural. La mà que unida a un cos es desentén completament de l'actuació general d'aquest, és el motiu que Maurice Renard reelaborà a *Les mans d'Orlac* i que el cinemà universalitzà a través de les versions de Robert Wiene (1925) i Karl Freund (1935). En aquest cas, l'activitat perniciosa dels membres prové d'una intervenció quirúrgica, d'un transplantament:

un pianista, escapat en un accident ferroviari, rep les mans d'un criminal que conserven la personalitat, l'escriptura i la tendència a l'estrangulament del seu antic propietari. Aquesta mateixa idea (sense l'element mèdic) es retroba a un altre text amb versió cinematogràfica: «La bèstia de cinc dits» de William Fryer Harvey, objecte d'un film de Robert Florey protagonitzat per Peter Lorre. Al text de Harvey la mà aprén a escriure, sense la intervenció del sistema nerviós del cos, mentre el protagonista dorm, i utilitza aquesta facultat per a aconseguir la separació del braç, un cop ha mort el seu posseïdor, modificant una clàusula testamentària (2).

La idea de la mutilació pròpiament dita és objecte també d'una llarga sèrie de reelaboracions, entre les quals caldria referir «La mà» de Guy de Maupassant on la idea de l'estrangulament esdevé de nou central. Així, un caçador poc escrupulós, que amputà la mà del seu més terrible enemic, s'ha d'enfrontar amb el terror d'una venjança que a poc a poc es fa evident. També el preraphaelita Jean Lorrain inclou als *Contes d'un bebedor d'èter* un relat similar, «La mà enguantada» en la idea del membre arrencat preval per damunt de la intriga de la venjança, que l'escriptor francès eludeix en tot moment. Per últim caldria referir encara el cas de *Un gos andalús* de Lluís Buñuel hereu directe dels plantejaments freudians, on la presentació d'una estètica de la crueltat ocupa l'espai propi dels elements sobrenaturals concebuts com a vehicle per al terror.

Comptat i debatut, els indicis de la vitalitat d'un mite que l'obra de Gérard de Nerval inaugura, amb el tremp d'una culminació.

JULIÀ GUILLAMÓN

1 GÉRARD DE NERVAL: *La mà encantada*. Traducció i presentació d'Alfred Sargatal. Col·lecció l'Arcà, 12. Els Llibres de Glauco, Editorial Laertes. Barcelona, 1984.

2 Existeix, fins i tot a nivell de recreacions cinematogràfiques, una versió del text de Nerval deguda a Maurice Tourneur, *La mà del diable* (1942), on el món de l'autor d'*Aurèlia* es conjuga amb *La Peau de Chagrin* d'Honoré de Balzac.

EL RUMOR DE LOS DESARRAIGADOS: CONFLICTO DE LENGUAS EN LA PENÍNSULA IBÉRICA

ÁNGEL LÓPEZ GARCÍA

«Col·lecció Argumentos». Ed. Anagrama
Barcelona, 1985

Des de les primeres pàgines d'aquesta obra, guanyadora del XIII Premi Anagrama d'Assaig, en 1985, l'autor deixa clara la voluntat conciliadora amb la qual tracta un tema ara per ara tan conflictiu com les relacions entre el castellà i les altres llengües peninsulars. Fa llàstima que aquest propòsit de col·laborar a la pacificació de les tensions lingüístiques de la península resulte trivialitzat pel caràcter d'assaig general que adopta el llibre que ací ressenyem. Malgrat això, hem de reconèixer un acostament seriós i ben intencionat com el que realitza el Prof. Ángel López a un problema que existeix i que caldria tenir en compte en una planificació lingüística, cultural i educativa més coherent. Tanmateix, la gravetat mateixa de la qüestió fa que les temptatives «imparcials» (si és possible una genuïna imparcialitat en un assumpte tan afectivament lligat a

la vida d'una comunitat com és la llengua pròpia) resulten lloables malgrat que insuficients.

Segons Ángel López, el problema de la tensa convivència de quatre grups lingüístics dins l'Estat espanyol no és un problema d'estat, que la mateixa dinàmica històrica hagués resolt ja, tot i que no s'especifique bé al llibre de quina manera, sinó més aviat un problema històric per a la comprensió del qual cal tenir en compte el desenvolupament de les susdites llengües.

L'avanç de les llengües peninsulars cap al sud va imposar la necessitat de modalitats lingüístiques mitjanceres, «koinètiques»; així, el valencià es presenta com el resultat d'un procés d'igualació idiomàtica entre el català oriental, el català occidental i l'aragonès. En el cas del castellà, això no va ser necessari, perquè ja era ell mateix una «koinè».

una parla de transició basco-romànica, caracteritzada per una sèrie de trets procedents de l'ús-car. Aquesta koinè de la vall de l'Ebre es va utilitzar com a llengua de comunicació interpeninsular molt abans que el castellà esdevingués llengua oficial i independent d'aquella. És per això que l'autor considera una «cabriola tràgica de la història» que aquesta llengua, tan aliena a plantejaments de dominança en el seu origen haja esdevingut símbol de dominació.

L'autor basa la seua argumentació en la diferència entre «castellà» i «koinè», distinció que no apareix massa clarament caracteritzada, fent més aviat al lector l'efecte que es tracta en realitat de la mateixa configuració lingüística, a la qual s'apliquen dues denominacions distintes segons convinga a les necessitats argumentatives de l'autor en cada moment. El que es propaga en l'Edat Mitjana és la «koinè», no el castellà, i ho fa per adopció voluntària com correspon al seu caràcter de llengua comuna. Per la mateixa raó, s'addueix com a exemple al llibre, els pobladors aragonesos de València no varen sentir com a renúncia a la seua pròpia llengua la incorporació a la modalitat catalana koinètica, el valencià, puix que la koinè no preten suprimir cap altra llengua, sinó conviure amb ella. És el caràcter de koinè general el que explicaria la ràpida fixació de solucions lingüístiques i la unificació de trets, necessàries perquè la llengua, destinada a ser «apresa», ho fos amb més facilitat.

El regne de Castella, l'únic sense llengua romanç pròpia, es

va veure obligat a utilitzar la koinè, a la qual la cancellaria d'Alfons X va imposar les normes de la varietat koinètica castellana per al seu ús escrit. Es va crear així el miratge que el que s'estenia era la varietat castellana de la koinè. Fins a mitjan segle XV, la consideració devers el castellà era molt semblant a la suscitada pel llatí, la de koinè necessària. Quan al Reinaxement sorgeix l'estima pel llatí en ell mateix i, per extensió, per les llengües nacionals, la imitació lingüística del més poderós (en els segles XV i XVI, Castella) se centra en el castellà, però sols en un procés mimètic que, per a Àngel López, no té res a veure amb les relacions de dominança entre llengües, que no sorgiran fins al segle XVIII, i que pertoca principalment a la noblesa.

Durant la monarquia dels Àustries la unitat lingüística no constitueix un objectiu prioritari, ni tan sols especialment desitjable. Si el teatre «nacional» sorgeix a València en castellà, això és degut al fet que els seus autors senten aquesta llengua com la varietat lingüística compartida per tots els peninsulars; no es tracta d'un abandonament conscient de la llengua pròpia, com seria el cas dels poetes cortesans, sinó de recórrer a una llengua de més difusió popular a tot l'Estat. Segons Àngel López, aquests autors dramàtics, actuant així «difícilment podrien traicionar el seu sentiment nacional», és a dir, la cultura de la koinè no se sentia incompatible amb la dels territoris en què s'assentava. Aquest punt de vista d'Àngel López potser mereix algunes reconsideracions,

tenint en compte tot el que les obres d'aquest teatre comportaven de propaganda ideològica i, per tant, potser també lingüística.

La fusió del caràcter koinètic del castellà amb l'influx etnolingüístic àrab, que es manifesta en la vinculació de la llengua a la religió, va condicionar l'expansió idiomàtica de l'espanyol i el portugués com a vehicles d'uns valors (religiosos especialment), més que com a suports d'un nacionalisme determinat. Aquesta idea és la que fa confiar a Àngel López que el castellà es troba en condicions de servir de suport a una altra ideologia, la que correspon a la seua condició de «llengua antihegemònica i antinacionalista», de «remor dels desarrelats».

Els decrets de Nova Planta van suposar l'oficialització definitiva de la koinè, ja plenament identificada amb el castellà. Com a conseqüència, els parlants de koinè no castellana varen adoptar una actitud de repulsa envers aquesta llengua i, d'altra banda, els castellans, veient identificada la seua llengua amb la llengua nacional, varen confondre el seu sentiment regional amb el nacional, fins arribar a la desaparició d'aquell, cosa que es veu als nostres dies, quan, segons l'autor del llibre comentat, el que és culturalment problemàtic és la situació dels territoris monolingües (en castellà, és clar), i la «regió» més necessitada de recobrar la seua consciència col·lectiva és la castellana. Proposa Àngel López com a línia d'actuació cultural i educativa al respecte, l'estudi de tres llengües a l'escola: la koinè central, una altra llengua penin-

sular (la materna, en el cas de les comunitats bilingües, o la llengua més relacionada històricament amb la zona, en el cas dels monolingües) i una llengua estrangera. La proposta no deixa de ser audaç, al mateix temps que de viabilitat més que dubtosa, mentre que no canvie l'actitud majoritària davant el problema, actitud que tan sols canviaria amb la desaparició de les tensions lingüístiques que es pretenen pal·liar amb aquestes mesures. L'esmentada proposta semblaria, així, una conseqüència natural de l'eliminació del conflicte més que no una via de solució per a aquest.

En comparar la situació idiomàtica a què ha donat lloc l'expansió de la koinè a la península i a Hispanoamèrica, l'autor troba un paral·lelisme que, tal i com s'exposa a l'obra, fóra necessari justificar amb més detall. En qualsevol cas, sembla no tenir-se en compte la diferència cultural que, ara per ara, existeix entre llengües com el quítxua, el guaraní, etc., i llengües com el català o el gallec. En ambdós casos, segons Àngel López, es tracta d'una comunitat koinètica, el veritable origen de la qual es troba en l'intent d'aglutinar gents de diversa procedència per a formar una «societat nova superadora de races, classes socials i religions».

Tot el treball de López García s'assenta en dos conceptes, com ara *koinè* i *bilingüisme*, massa relloscosos com perquè siguin adoptats sense justificacions teòriques prèvies, a despit i tot del caire assagístic que s'argüeix com a eximent de reflexions més pre-

gones. De més a més, resulta difícil d'acceptar la idea que una llengua s'impose per motius estrictament lingüístics, que hi haja llengües que per les seues condicions internes siguen més aptes que altres per a estendre's obeint abstruses «lleis històriques» inespecificades.

Els plantejaments romàntics de llengües amb caràcter i personalitat pròpies han d'ésser sotmesos a consideracions sociolingüístiques serioses, les quals semblen absents del treball que ressenyem. Quan una llengua, koinètica si hom vol, especialitza els seus usos o fa que una altra especialitze els propis, ja no es pot parlar sense més d'una situació de bilingüisme, sinó més aviat de diglòssia, amb tot el que això comporta de patològic i, per tant, de generador de tensions. I les situacions diglòssiques no es resolen tan sols amb bona voluntat o preteses imparcialitats, sinó que requereixen estudis seriosos i mesures polítiques més amples que no la mera política educativa com a mida exclusiva de normalització.

Per una altra banda, sembla molt discutible en l'Edat Mitjana, i fins i tot avui, un lliure acord

col·lectiu per a utilitzar una «llengua superadora de races, classes socials i religions». En tot cas, sorgeix la pregunta de quina manera va ser possible que una decisió tan «majoritària» i tan *bonica* es desvirtuàs fins al punt d'arribar a la situació conflictiva que afecta avui una gran part d'aquest país.

A més, es poden plantejar, al lector raonables dubtes sobre el fet que els «desarrelats», els propulsors de la «remor» koinètica fossen conscients de nocions com aquesta de superació de classes i diferències socials. Si hagüés estat així, caldria considerar l'expansió castellana com una mena de revolució social, els resultats de la qual, no cal dir-ho, s'haurien allunyat molt de tan idíl·lic projecte de vida comunitària. Creiem que mistificacions d'aquest tipus han tingut, potser, massa a veure amb la manera en què ha anat estudiant-se i ideologitzant-se un fenomen sociolingüístic com l'extensió d'una llengua peninsular i la paral·lela, o consegüent, reducció de les altres.

ANA M. MARTÍNEZ LAÍNEZ
Alzira, 1986

MAREMAR

JOSEP PIERA

Des del 1974, l'any que comença a publicar en català (1), Josep Piera no ha deixat de provocar reconeixements, expectació i comentaris de tota mena, referits més prompte a la persona que no a l'obra literària. És l'únic poeta valencià que ha assolit el premi «Carles Riba». Josep Piera és una de les figures més importants de la generació del 70 al País Valencià. Amb aquests poetes del 70 i salvant alguna aïllada personalitat, el PV supera la carrincloneria que li era típica. Així, la poesia de Piera, poeta molt arrelat a la terra, implica una revisió sencera d'això que Fuster va anomenar «paisatgisme sentimental», si bé el poeta té un estil i una poètica molt personals i sòlides que l'enlairen per damunt de comparacions. La poesia és per a ell l'acoblament final o definitiu amb la vida: experiència o coneixement amorós. De tot això que és bell cal deixar constància. Com que el bell no és durador, és l'instant del gaudi allò més present en la seua poesia. Josep Piera s'ha deixat seduir per la poesia àrab i ha deixat constància tant en un assaig com en les versions de poetes aràbigo-valencians que té publicades (2), però d'un temps ençà s'ha capbussat també dins el món idíl·lico-mític de Grècia (3).

El març de 1985 aparegué *Estiu Grec* (4), un llibre molt bell on se'ns narra un viatge itinerant per

les illes mítiques de l'Egeu. I el novembre del mateix any apareix *Maremar* (5) amb els poemes inclosos en el llibre anterior (*Estiu Grec*) i uns altres que es publicaven de bell nou. Aquest darrer llibre té tres parts. *Regnes d'oblit* és la 1.ª. *Regnes d'oblit*, a causa de l'enyorança del gaudi o bé per rebuig d'allò que l'impideix, són els preparatius per al viatge per l'Egeu que és *Illes de Llum*, la 3.ª part de *Maremar*. *Italianesques*, la 2.ª part, són uns breus apunts de joia. Els poemes de la 1.ª part recorden llibres anteriors del poeta; hi ha repetició de temes: recreació de la infància, l'espera de l'amor, l'assumpció de la pàtria, la reflexió sobre el fet d'escriure, les maganxes de viure... A *L'única poètica* trobem de nou l'explicació de la seua poesia com a condensació i «perllongació difuminada» (amb paraules de J. Mas i Vives) de l'experiència amorosa.

...a dintre
el goig, poema; a dintre vós,
bellesa pàg. 23.

Els poemes de *Illes de Llum* són el cos central del llibre, després del viàtic s'inicia el viatge.

El fosc delit ardent que vaig buscant per aquest mar de llum i d'esperances, delit de ser aquell infant d'estels...

Oda a Santorini, pàg. 46

El poeta identifica els seus sentiments amb el paisatge, l'exalta-

ció de l'instant bell és apassionada. Alguns poemes esdevenen postals de viatge o diapositives identificades amb moments del dia o la nit, capvespres o alba-des. Hom troba un decliu a *Naxos al vent*, si bé es recupera a *Al vaixell cap a Siros* on esmenta Carner i evoca d'altres símbols típicament sexuals. (També a *Paros en diumenge*, pàg. 49: *marganes, raïms morats, codonys, figues, melons, síndries*). Resulta novedosa en la producció de piera la preocupació reeixida per «musicar» el ritme dels seus versos i allotjar-lo en metres tradicionals (alexandrí, decasíl·lab, heptasíl·lab, hexasíl·lab...).

Parlant dels seus poemes (a *Estiu Grec*) Piera empra qualificacions com aquestes: «composició provisional», «cançoneta», mentre envia postals. Ha caigut enlluernat per Grècia, no troba en ocasions les paraules per dirnos-ho, i arriba, conscient, a expressar-se així:

Però prou. Parlar més de la Rodes medieval se'm fa difícil. Semble una guia o un escriptor romàntic. Resulta quasi inevitable, a més, caure en adjectius superlatius; i això, tan lícit per normal durant l'instant concret de la contemplació, pot quedar exagerat, grandiloqüent, cosa absoluta-ment injusta per a Rodes, que mereix una admiració autèntica (6).

Hi ha poemes molt bons del Piera ja encetat o conegut al llibre, però també les contradic-

cions que li són habituals. Els símbols, les referències gregues emprades desfiguren la veu apassionada del poeta, creant-hi certa confusió. Alguns poemes oscil·len entre l'harmonia delirant i sentimental i l'apunt delicat molt evocador, tot creant un embolic encisador que s'acosta a la verbositat. Fora del context del viatge estiuenc (*Estiu Grec*) hom considera els poemes com a totalitats textuais autònomes (*Maremar*) i s'acusa, «per moments», un to sentimental. *Maremar*, un resum vacil·lant de la trajectòria del poeta (sempre cap al gaudi de l'instant), i, potser, un enlluernament molt arriscat per Grècia. Què n'opina el lector?

ÀNGEL MONTESINOS

1 La seua primera publicació va ser en *Cam Fresca, poesia valenciana jove* d'Amadeu Fabregat, l'Estel, València, 1974. El següent *Renou: la pluja asclia els estels: Renou*, 3 i 4, València, 1976. *Presoners d'un parèntesi*, Barcelona, Llibres del Mall, 1978. *El Somriure de l'herba*, Barcelona, Proa/Aymà, 1980 (Premi Carles Riba 1979). *Esborranyes de la música*, Ciutat de Mallorca, Tafal, 1980. *Brufcia*, Barcelona, Llibres del Mall, 1981. *Melo-drama* («L'Escorpí, poesia», 63), Barcelona, 62, 1981.

2 *Els poetes aràbigos-valencians* («Descobrim el PV», 15), València, Institució «Alfons el Magnànim», Diputació Provincial de València, 1983. *Poemes de l'orient d'Al-Andalus*, («L'Escorpí, poesia», 80), Barcelona, 62, 1983.

3 Ja a *El Cingle Verd* (premi Josep Pla 1981 («El Doff»), Barcelona, Destino, 1982) Piera enviava (al capítol dit «l'estiu grec») postals des de Grècia.

4 *Estiu Grec* («El Doff»), Barcelona, Destino, 1983.

5 *Maremar* («L'Escorpí, poesia», 94), Barcelona, 62, 1983.

6 *Estiu Grec*: p. 84.

VIATGE INCERT CAP AL FOC: ALBES D'ENLLOC

VICENT ALONSO

Ed. 62. Col. «L'Escorpí», n.º 92

Barcelona, 1985

Necessariem d'una introducció, per tal que poguéssim justificar-nos davant la tardança d'un comentari a l'obra més recent de Vicent Alonso, però si aquest encara serveix com a estímul perquè algú més llegisca el llibre, el nostre ànim restarà més assossegat.

Què podem dir de Vicent Alonso, l'autor?, creiem que cal remarcar la seua tasca gairebé en un segon pla, quasi sempre de portes endins, de feines poc reconegudes per la «vox populi», com és ara, la seua dedicació a l'ensenyament, bé com a professor de literatura, bé com a renovador de certes estructures educatives o, simplement, com a encoratjador mestre de cursets de català quan encara no s'ocupava d'aquest afer l'administració i havien d'impartir-se fora d'hores lectives als instituts (la ironia a àrrec del lector, si cal).

Però, d'uns anys ençà Vicent Alonso fa sortir tots els seus coneixements i ens ofereix una obra assaonada tant per les traduccions que ha fet de Baudelaire (1), com per la seua pròpia producció poètica (2).

Ara bé, ens endinsem al llibre que ens ocupa *Albes d'enlloc*, i és clar, hem de referir-nos a l'intel·ligent pròleg, a càrrec de Jaume Pérez Montaner, que incideix també en el caire madur d'aques-

ta poesia; aprofundint encara més, direm en el seu caràcter de poesia com a forma de coneixement que converteix la seua creació, en versos acurats, sempre molt pensats i treballats.

I aquest treballar els versos fa considerar un interrogant plantejat al pròleg, quan Jaume Pérez hi diu: «...Té algun sentit, per altra banda, o és possible l'originalitat en el nostre temps?...». Creiem que sí, sempre que superem els conceptes classificatoris i, sobretot, aquells que basen tota la seua metodologia en criteris temàtics.

Indubtablement, Vicent Alonso no és original si tractem de catalogar-lo sota aquest epígraf que pot reduir-se a una breu frase, «de què s'hi parla», ja que les seues reflexions no ultrapassen els límits quotidians de les preocupacions humanes o, a tot estirar, les cabòries d'un escriptor: la por, el record, l'amor, l'oblit, l'esperança, la incertesa davant el temps, la vida, la vellesa, la mort..., etc.

Però, sí és original quan provem de llegir els poemes des d'una altra vessant que també resumim amb una altra frase, «des d'on es parla». I des d'on ho fa Vicent Alonso? Des d'estructures molt determinades com són els poemes tannka, que influiran després en la manera de reflex-

tir els moments anímics i reflexius del poeta; però, encara més, Vicent Alonso innova dins aquest tipus de composició, ja que no hi segueix ni el nombre de síl.labes ni dels versos que és peculiar als tannka: el primer i el cinquè vers, no tenen cinc síl.labes com caldria esperar.

Hem de destriar dues parts dins aquest poema tannka, «Blanc de lluna» i «Dolça nuesa».

A «Blanc de lluna», concorre una forta imatgeria mental, potser determinada per la mateixa estructura breu dels poemes que obliga a una concentració màxima del fet poètic, o bé per una amagada passió pel cinema. Imatges que al llarg dels versos van completant-se mitjançant polaritats que no ho són pas: la nit i el foc.

El foc és la vida (idea bastant arrelada a certs indrets de la Mediterrània), i la vida és el vers, i aquest és la paraula i la paraula és llum. Un cercle perfecte d'implícacions! Però, per damunt de tot açò suren les reflexions del «jo-poètic» sobre l'amor i el fet d'escriure, reflectit més o menys segons una mateixa disposició poemàtica. Els tres primers versos condensen una història subjacent, en una imatge paralitzada o quasi deturada, i els dos últims són l'experiència personal del «jo» pel que fa a l'anterior imatge; aquesta manera de dir reapareixerà a «Dolça nuesa»:

Cap als teus llavis,
tota una mar d'afanys
porta l'onada.
Que mai la llenya estèril
no creme els meus desigs!
L'íntim adéu

al caminant sensat
de temps enrera.

Captiu d'un vent propici,
no visc d'altra follia!

A «Dolça nuesa» (poema que obtingué un accèssit a la Flor Natural dels Jocs Florals de Barcelona l'any 1983), a banda d'aquesta manera de dir, Vicent Alonso relaciona el mite d'Afrodita amb l'experiència del «jo» o el «tu» (l'estimada); recordem per exemple que mort l'amant de Venus, Adonis, aquesta transformà la seua sang en anèmones:

...Un vent encès
ha de cremar el bosc,
eterna deu d'anèmones.

Igual que als anteriors tretze poemes, el paisatge o el decorat adquireix una entitat pròpia que ens inunda d'impressions tant psicològiques com escèniques. El foc, la llum i la nit hi coincideixen de nou: «l'encís del foc», «la cendra viva», «límit del foc», etc.

Però, ara un element hi sorgeix amb més força: el temps. Viatgem des del naixement d'Afrodita fins el pressentiment de l'arribada de la mort per al «jo». Sí, és encertada aquesta idea de viatge que ens proposa Jaume Pérez, no obstant això pensem que aquest és una mena d'imposició, una espècie de segment (en aquest cas marí, suposem per la condició del naixement de Venus) que tenim l'obligació de seguir: «camine, m'enfile, enfonse el rem, hissem les veles...».

Aquest discórrer inevitable, ens fa recalcar a la segona part del llibre, que servirà com a títol de tots els poemes, «Albes d'enlloc». Existeix una dificultat en la

proximitat de la persona estimada, però ara que ja no hi és, cada dia és enlloc.

Els dinou poemes seran, en paraules de Jaume Pérez i també per a nosaltres un intent on «...l'experiència amorosa és el centre, i marca els límits, de la reflexió poètica de Vicent Alonso... el descobriment d'un món «nou», diferent, profundament interioritzat, el viatge a la recerca del procés cognoscitiu del fenomen poètic i amorós...».

Però matisem com ja hem dit abans, que és el viatge per la vida en un afany de trobar la primera claror, l'alba, gràcies a l'amor i al trencament del mur del silenci amb els mots

«jo sé que sense tu mai no serà el poema».

A la recerca de l'alba, de la llum, el «jo» s'enfrontarà a la mort, l'oblit, les degotants hores i el silenci, perquè sap que:

«mai no regressarem d'aquest viatge, sense retorn».

Tot serà un camí cap a la llum, cap a la paraula:

«llum del crepuscle»
«absent, com la llum...»
«enllà del foc i de la terra...»
«...entre niells de foc que encén la lluna...»

«...i un cel de foc...»

«...garde zelós l'allau de mots...»

«...lluny dels esculls antiquíssims

de la paraula...»

«...i un horitzó novell enllà dels mots...»

«...on cada mot cadella i mai no mor...»

«...i viure enllà de l'aiguamoll dels mots...»

Amb prou feines, arribem a la fi d'aquesta interpretació, som conscients que es tracta d'una lectura de passada, ara, si més no resten les vostres portes obertes a l'ensinistrament, a les inextinguibles reflexions personals. Potser, la primera troballa siga una mica abrupta, però de bell nou fruireu amb un món poètic intensament fecund, ple de la força de la llum i del foc.

ENRIÉN SEBASTIAN I MUÑOZ

València —l'Horta—

1 Traduccions poètiques.
BAUDELAIRE, CH. *Petit poemes en prosa*.
Llibres del Mall, Barcelona, 1984.
BAUDELAIRE, Ch. *Els paradisos artificials*.
Llibres del Mall, Barcelona, 1985.
(Tots dos en col·laboració amb Anna Montero).
ALONSO, Vicent. *Vel de claredats*. Ed. Prometeo. València, 1983.
ALONSO, Vicent. *Almaisa*. (En preparació).

L'ALACANTÍ. UN ESTUDI SOBRE LA VARIACIÓ LINGÜÍSTICA

COLOMINA I CASTANYER, JORDI

Institut d'Estudis Juan Gil-Albert

Alacant, 1985

Ara en fa dos anys i mig que aparegué un llibre crucial en la Dialectologia Valenciana. La pertinència de reconsiderar-lo avui és doble: d'una banda la novetat que suposà llavors, i de l'altra, la perspectiva temporal que hi guanyem. Les tesis del llibre, de moment, no han estat rebudes ni millorades des de la seua publicació, la qual cosa implica que els seus postulats segueixen sent vàlids.

Ara en fa mig any, es donà a conèixer una recensió d'aquest treball a la revista *Límits*, n. 2, pel doctor Francesc Gimeno, on feia una detallada anàlisi del treball del professor Jordi Colomina i n'extreia les aportacions dels models teòrics de la variació lingüística. Al comentari, el professor Gimeno retreia la simplificació del treball sociolingüístic ja que, a banda que hi mancava d'una recol·lecció lèxica de geografia lingüística, no feia cap referència a les actituds lingüístiques dels parlants sobre la variació lingüística —potser no fos necessari ja que hom «suposa pauta diglòssica» als parlants del subdialecte meridional-alacantí, com ell conclou.

El doctor Colomina ha caracteritzat amb els trets més profundament definidors que li dóna la variació sincrònica, l'anomenada varietat del valencià meridional-

alacantí. No ha fet una llista exhaustiva de trets geolectals. No ha fet un estudi psico-lingüístic dels parlants —«se'ls suposa» diglòssics—. Tan sols ha exposat el funcionament d'un nou paradigma científic per fer dialectologia tot aplicant-lo als trets més cridaners d'allò que parlem davall de Biar-Busot. I els resultats palesen un èxit.

I com dèiem adés, d'aleshores ençà no s'ha aprofitat —¿s'ha ignorat?— aquest valuós treball a l'hora d'il·luminar noves investigacions. Quin ha estat el ressò d'aquest llibre als Departaments de Català? Potser caldria plantejar-se, com es troben els estudis dialectològics a la Universitat d'Alacant, a la de València...?

Sabem que els estudis dialectals no gaudeixen de gran tradició al País Valencià, però el problema més greu és l'escassetat d'investigadors als Departaments de Català d'ací. Si tenim en compte que a València sols comptem amb un professor dedicat a aquest tema, i que a Alacant n'hi ha un altre que investigua la varietat meridional del català, ens adonarem que el llibre ressenyat forma part d'un plantejament a llarg terme a l'hora d'estudiar sociolingüística i dialectologia. Pot, almenys, assentar les bases teòriques que els alumnes de Filologia Catalana

hauran de reconsiderar i fer seues als propers anys quan encetaran els seus treballs d'investigació. La minsa atracció que el tema dialectològic provoca, i la interrupció definitiva que es produeix en acabar la carrera, impedeixen que hi haja un nombre mínim de llicenciats que es dediquen «professionalment» a realitzar tasques d'acostament a les parles locals, socials, nacionals del nostre català, dintre d'un marc coherent com el proposat pel doctor Jordi Colomina. La manca de recursos materials i humans són un problema que

transcendeix la mera cobertura d'aquest llibre tan útil com atraient.

Quan cau un llibre com aquest en les nostres mans, no podem evitar un pensament enyoradís cap als mots únics que es perdran, fins i tot del nostre cap, per bé que hi jugarà en contra la cura amb què delicadament utilitzem tots el nostre idioma.

Des d'ací formulem el nostre desig perquè l'exemple d'aquest llibre el vegem multiplicat aviat.

A. DE LA TORRE
Elx, maig 1988

EL MANUSCRIT TROBAT A SARAGOSSA

JAN POTOCKI

Editorial Laertes/Els Llibres de Glauco

Col.lecció «l'Arcà», 10

Traducció d'Helena Jürgens i pròleg de Joan Perucho

Barcelona, 1985

Dins de la seua col.lecció dedicada a la literatura fantàstica i de misteri l'editorial Laertes publicà fa uns mesos *El Manuscrit trobat a Saragossa*, obra del polonés Jan Potocki (1761-1815), escrita originalment en francès.

Ningú que conega el *Manuscrit* no li disputarà un lloc entre els clàssics de la literatura fantàstica. I, tanmateix, és un text poc difòs.

La primera part del *Manuscrit* fou publicada en 1804. Posteriorment apareixeria el text complet, amb certes modificacions en

la primera part que fan de l'obra la troballa d'un oficial napoleònic després del setge de Saragossa. La transcripció que en fa ens dona a conèixer un relat autobiogràfic datat a la primera meitat del segle XVIII. Relat que, dins seu, conté nombroses històries, contades pels seus protagonistes unes, llegides en antics volums les altres.

És aquest un punt particularment interessant: l'estructura tan complexa que presenta, amb històries incloses dins una narració marc, al seu torn, i com ja hem

dit, transcrita/traduïda per un personatge que li és del tot alié.

Aquests relats són sovint una mena de flash-backs, amb els quals els personatges ens posen al corrent de la seua peripècia fins al moment en què es creuen amb Alfons von Worden, protagonista de la història que anomenarem principal. En altres ocasions són relats que només tenen una relació tangencial amb ell, fragments llegits en llibres o narrats per personatges que desapareixen tot seguit. En ambdós casos hi ha la possibilitat de trobar noves històries encara, de manera que, en ocasions, s'acaba perdent-ne el fil (així amb les històries de Landolf de Ferrara o Tribulci de Ràvena) en tornar a ocupar-se el text dels fets que sobten el seu protagonista.

No obstant, no es perd mai el fil de la història d'Alfons, per una raó simple: l'estructura en jornades permet al final de cada una d'elles recapitular sobre els esdeveniments del dia 1, en començar la jornada següent, recordarnos on som (però, de vegades, també sorprendre'ns, despertant el protagonista prou lluny d'on va adormir-se) abans de tornar a submergir-nos en les noves històries.

Fet i fet, la història de von Worden és una mera excusa, el marc on introduir un llarg seguit de relats fantàstics de tota mena. Per això, en interrompre's al final de la jornada catorzena, el lector té escassa consciència que la novel·la roman inacabada.

La segona singularitat del *Manuscrit*, l'és en funció de les seues

circumstàncies. El denominador comú dels relats és el misteri, l'horror: no és que no hi hagués històries d'aquest caire al moment de l'aparició del *Manuscrit*, és que les que hi havia eren rebutjades pels il·lustrats entre els quals podem comptar Potocki. Només cal donar un colp d'ull a la seua biografia: les estades a París i els contactes que hi mantingué amb els enciclopedistes, els seus estudis sobre arqueologia, les obres d'etnografia. Un home clarament immers en el *Segle de les Llums* que el sorprén amb una obra que podríem relacionar més fàcilment amb l'esperit romàntic.

És aquesta conjunció d'il·lustració, de racionalisme, per una banda, i de misteri, de terror irracional, per l'altra, una característica fonamental del *Manuscrit*. Així podem veure els dubtes de von Worden, que assaja repetidament de trobar una explicació natural per a tot allò que el sobta, lluitant contra les supersticions i horrors que creu fruit de la imaginació ignorant. O la història d'Hervàs, autèntic enciclopedista, que nega l'existència de forces superiors a l'home mentre el seu fill n'és víctima.

Al *Manuscrit* la fe cristiana és la força que pot vèncer aquestes potències malignes. Ara bé, caldria escatir fins a quin punt aquest cristianisme de Potocki és una cosa altra que convenció literària: si hi ha forces del Mal, en calen unes altres del Bé, i en una societat cristiana, i més encara, catòlica, aquesta força no pot ser altra que Déu. Potser així podríem entendre les ironies que es

permet sobre la rectitud d'alguns religiosos — «l'ermità menjà més que mai i també semblà que s'humanitzava una mica» (pàg. 123); «era caritatiu amb els pobres i el benefactor dels monjos i altres religiosos, que són els autèntics pobres segons el Senyor» (pàg. 129) —, o la tenebrosa pintura que fa de la Inquisició. Potser anem massa lluny i aquestes al·lusions poden entendre's simplement com a part de la sàtira anticlerical, tradicional des de l'Edat Mitjana i sense implicacions més profundes.

La ironia és indirecta: ve de llavis del protagonista. Al seu torn, aquest sofreix una altra mirada irònica: el seu punt d'honor, del qual ha fet una altra religió, és relativitzat per l'autor. Alfons promet tot el que les seues cosines, presumptes súcubes, volen. Però no ho fa perquè siguen les donzelles desvalgudes que necessiten l'ajuda del cavaller sinó per poder gitar-se amb elles: «Només podem ser les vostres esposes si abraceu la nostra santa llei. Hi consentiu? — Jo vaig consentir a tot. — No n'hi ha prou — ... Vaig prometre tot el que van voler.» (pàg. 34). Per aquest mateix motiu consent a incomplir la promesa feta a sa mare de no llevar-se cert crucifix.

Hom diria que ens trobem davant l'obra d'un autor massa intel·ligent o descregut per deixar-se seduir per idees ultraterrenes o mistificacions com ara la de l'honor.

La visió d'Espanya que el *Manuscrit* presenta és un primer esbós del clixé que acabaran de fixar els romàntics: gitanos, ban-

dolers, moros i jueus amagant-se d'una negra Inquisició, cavallers, palaus soterranis i fantasmes. Protagonistes tots d'uns relats marcats per l'horror i la mort. També per un erotisme quasi omnipresent, tractat amb intel·ligència i ironia, provocat més que amagat per l'ús de l'el·lipsi, en el qual revela Potocki una mestria gran.

En entrar en la consideració d'aquesta edició de l'obra apareixen els defectes. En primer lloc, no estem davant d'una edició íntegra, cosa que no se'ns aclareix. L'edició catalana, igual que la castellana d'Alianza Editorial (1970), tradueix el text publicat per Caillois en 1958. Caldria una nota introductòria que ens situara les dues parts (les catorze jornades de la vida d'Alfons von Worden, per una banda, i les tres narracions tretes d'«Avadoro» — la segona part, pròpiament, del *Manuscrit* —, per l'altra) que componen el nostre text dins del conjunt global del *Manuscrit*. Tampoc no sobriarien algunes notes que aclariren aspectes de la realitat de l'època a què el text fa referència.

En segon lloc, ometre les dates d'edició de les diferents parts del *Manuscrit*, així com l'error de donar la de 1805 en comptes de 1815 com moment de la mort de Potocki, pot desorientar el lector sobre la situació del text: de quin setge de Saragossa i de quina guerra ens parla l'Advertiment?

Tot això abans d'entrar en el capítol de la traducció, on els despropòsits són més greus. Així, la divertida imatge d'un cotxe de cavalls que en porta sis en-

ganxats, al darrere, i dos, solts, al davant. (No hem pogut consultar l'edició francesa, però sí la traducció castellana de J. L. Cano. En qualsevol cas, l'error sembla evident).

És rebutjable el vulgarisme que consisteix a substituir la preposició *A* per *EN* quan el complement comença per vocal: «Vaig preguntar en aquell noi si passàriem prop del castell» (pàg. 166); «Em presentà en aquells senyors i els féu aquest discurs» (pàg. 89); «alguna cosa semblant espera en aquest jove cavaller» (pàg. 121); «cobrin en aquest sant ermità» (pàg. 137). Els exemples es repeteixen.

És errònia l'aparició de «contador» en lloc de «computador» (pàg. 199); la no concordança del participi en «l'havien imitat (la manera de vestir) de modes antigues». Poc recomanable la construcció col.loquial «en un refugi d'aquells que ningú, tret

d'ell, no en coneixia els camins» (pàg. 97) en comptes d'una construcció relativa amb «del qual» com per exemple: «en un refugi els camins del qual no coneixia ningú tret d'ell». Desafortunada la traducció dels noms propis; així la de Jacques de la Jacquièrre per Jaume de la Jacquièrre, on es perd la ironia sobre el burgés que es crea un cognom pseudonobiliari a partir del seu nom de fonts.

Totes aquestes crítiques podrien fer creure que desitgem una edició crítica o quasi. No cal anar tan lluny. Sí que és desitjable, però, una edició que aclaresca tots els punts obscurs per facilitar al lector una comprensió tan completa com siga possible, i molt més en una obra de l'interès i complexitat del *Manuscrit*. I sobretot una traducció almenys correcta, des de qualsevol punt de vista.

Cristina Vivó Mániz

AMORRADA AL PILÓ

Amorrada al piló. (Quarta edició, setembre de 1986. Columna Edicions, S. A.). És la primera novel·la de Maria Jaén, una sevillana de 24 anys. Dins del panorama de la novel·lística actual ha assolit ja l'apellatiu de *best-seller* de l'any. Tan sols en cinc mesos (maig-setembre) se n'han fet quatre edicions, s'ha filmat una pel·lícula i, fins i tot,

acaba de ser traduïda al castellà amb el títol de *El escote*.

Erotisme, obscenitat i pornografia es barregen com a ingredients explosius en l'obra amb altres que serveixen de suport perquè es mantinga l'atenció del lector sense minvar en cap moment, així trobem l'humor, la paròdia i la humanitat.

L'objectiu primordial que aconseguix sens dubte l'autor, és el de distreure el lector i mantindre'l en un interès constant fins l'última pàgina, sense que mai es trobe decebut, però sí sorprès.

Maria Jaén assolix aquest grau d'interès i de fer absolutament una obra delitosa mitjançant la barreja de la realitat quotidiana del personatge i la fantasia que crea ell mateix. Estructura original que em recorda Vargas Llosa en la seua novel·la: *La Tía Julia i el Escribidor*, on fa una mica el mateix. Malgrat que les comparances potser siguen odioses, o mai ben enteses, jo com a lectora crec que amb un recurs similar es manté el mateix grau d'espectació i desig per veure què esdevindrà. D'altra banda, ja no és sols la tensió lectora que produeix, sinó més bé la sorpresa i la perplexitat narrativa que en un primer moment pareix que no tinga.

La protagonista, Marta, és una dona jove amb un gran desig de satisfer les seues necessitats sexuals de forma poc convencional; és una persona que sent i viu el sexe d'una manera particular, intensa i sense cap problema ni perjudici. Aleshores, la seua vida íntima i sexual, que sembla ser /és el leit-motiv de la vida del personatge és trasbalsada a la seua vida professional. Marta és locutora d'un programa de ràdio nocturn anomenat L'ESCOT, de tipus, podríem dir, eròtic, a base de música i d'una sèrie de narracions que va inventant la protagonista, però que tenen molt a veure amb la seua forma de ser. Degut a aquest paral·lelisme realitat-ficció, es produeix una

doble impressió en el lector: de «plaer literari» i de sorpresa; arriba un moment que es confonen les històries radiofòniques amb la història de la protagonista que es desenvolupa ensems. En l'obra de Vargas Llosa ens trobem un programa radiofònic, on tenim històries quasi increïbles, fantàsiques, que acabem confonent amb l'esdevenir del protagonista en la narració.

D'altres elements que fan la novel·la molt *original* són el tractament del sexe d'una forma sençera, descarada, potser crua en alguns moments, abans he esmentat que barrejava erotisme, obscenitat i pornografia, tots ells elements integrants del sexe, d'un sexe real, i no mitificat o desvirtuat literàriament, és un reflex d'una realitat, però amb una bona càrrega d'imaginació i frescura, ja no sols temàtica, sinó lèxica i d'expressió. Els darrers elements que integraven la novel·la, l'humor i la sensibilitat, arrodoneixen la narració, la poleixen, per així dir-ho, ja que apropen tot aquest món de fantasies sexuals o tal volta realitats que per a més d'un pareixen un poc inversemblants. És en l'acabament de la narració, quan apareixen aquests elements. Marta troba un company a la seua vida per als jocs sexuals, és Jaume. Els dos mantenen una relació íntima, basada en una atracció i un desig tan sols eròtic però que finalitzarà d'un mode totalment inesperat, amb una escena còmica, la caiguda dels dos des d'una *taula* mentre feien l'amor, amb conseqüències un tant nefastes per a Marta, que és ingressada a l'hospital, però que no disminueixen

el seu desig sexual.

Finalment apareix el «final feliç», els protagonistes s'enamoren i junts van a Nova York.

Fins aleshores els protagonistes, que havien estat herois, esdevenen anti-herois, són humans, no sols es mouen pel sexe, també pels sentiments, per l'amor, és el trencament del típic que l'amor condueix a la relació

sexual. Ací veiem que, gràcies al sexe s'arriba a l'amor. Podríem dir que no hi ha amor sense sexe, però, tampoc sexe sense un poc d'amor.

Al cap i a la fi, descobrim una novel·la plena d'atreviment, novetat i que en cap moment avorirà el lector, i que no resulta freda ni llunyana.

BEATRIU GONZALES