

Gabriel JANER MANILA: *Tango*. Barcelona, Galba Edicions, 1977. 135 ps.; *La cerimònia*. Barcelona, Edicions 62, 1977. (Col·lecció «El Balanci», núm. 104.) 142 ps.

Quan a principis dels anys 70, allò del *boom* dels autors insulars dins la narrativa catalana provocava polèmiques i comentaris de tot tipus en el *milieu* literari, Gabriel Janer Manila ocupava un lloc d'honor en aquell estol de novells escriptors que se'ns presentaven com a autèntiques promeses. De fet, Janer s'havia donat a conèixer el 1967, en guanyar el Premi Ciutat de Palma amb la novel·la *L'abisme* (no publicada fins el 1969), però, sens dubte, el seu any més afortunat va ser el 1971: recordem que va ser finalista del Premi Prudenci Bertrana (*La capitulació*) i que obtingué el Premi Victor Català (*El cementiri de les roses*) i el Premi Josep Pla (*Els alicorns*); una embranzida tal va desvetllar, òbviament, entusiasmes entre crítics i lectors, que van dur l'autor a una ràpida i, m'atreviria a dir, precipitada consagració. D'aleshores ençà només havia publicat *L'agonia dels salzes* (1973); ara, però, ens ofereix dues noves obres: un llibre de contes, *Tango*, i una novel·la, *La cerimònia*, que incideixen, una vegada més, en el mateix món i els mateixos temes, matisats o completats, que ja havia elaborat en la seva obra anterior. No s'equivocava massa qui deia que Janer Manila escrivia sempre la mateixa novel·la des de diferents perspectives; això no ha comportat, tanmateix, com en són exemple aquestes dues darreres obres, una millora palesa en l'ofici de l'escriptor.

*Tango* inclou deu narracions breus en les quals l'autor ens parla de l'home i de la societat que l'envolta i que, en definitiva, el determina: la solitud, la crueltat, la violència, la rebel·lió inútil o frustrada, etc., tot plegat emmarcat en una societat injusta, repressiva i castradora. Aquests temes es concreten en petites anècdotes, molt banals

algunes d'elles (*La nit sota les rodes* és el cas més extrem), de caràcter satíric, gairebé grotesc o esperpèntic a vegades. Tanmateix, els propòsits ambiciosos de l'autor no es corresponen amb els resultats: el joc d'ambigüitats i sobreentesos resulten excessivament fàcils i l'estil, volgudament esqueixat, desproporcionat.

A *La cerimònia* trobem de nou els temes obsessius de Janer Manila. Bernat, el protagonista, recorda la seva infantesa: «jo, que volia rompre amb el passat, m'esforçava per retrobar una per una les imatges d'un temps que portava mesclat amb la sang, per retrobar les ombres desfocades i malaltes d'una llarga aventura que em punyia dins l'ànima talment una puja de vogamarí». I, una vegada més, se'ns apareix un món ple de frustracions, de fanatisme i superstició, sobre el qual planen, incessantment, la malaltia, la mort i la violència, tot això exemplificat en la vida d'una família: la de Bernat, història que constitueix el nucli principal de la narració i que sovint és trencada, sense una planificació estructural, per la inclusió de relats secundaris. Malgrat el fatalisme que es respira (tot roman immutable al llarg del temps), l'autor deixa lloc a l'esperança amb un final de caràcter simbòlic: Na Marona, una nena, se'n va mar endins amb una nina que es diu, significativament, Llibertat («Na Llibertat arribarà a part o banda. Tu què creus?»). L'autor sotmet la realitat novel·lística a una major deformació que en les narracions de *Tango*, de tal manera que la novel·la esdevé, amb l'ajut d'un estil abarrocat i emfàtic, un autèntic esperpent.

ESTHER CENTELLES

Quim MONZÓ - Biel MESQUIDA: *Self-service*. Barcelona, Ucronia, 1977. 255 ps.

En enfrontar-se amb un producte com *Self-service* (format per divuit textos, vuit de Quim Monzó i deu de Biel Mesquida) una de les qüestions que el lector ingenu pot plantejar-se és el perquè de la col·laboració i el sentit d'un aplec amb contes, manifestos, declaracions de principis, relats que semblen guions de cinema, índexs bibliogràfics que semblen manifestos i manifestos que

semblen índexs bibliogràfics, etcètera; tot «exposat» per a la tria del lector, tal com el títol suggereix. Cal distingir, però, dos tipus de col·laboració possible: la que correspondria a una elaboració imaginada/intuïda conjuntament i formalitzada/segregada de manera comuna, o bé la que, com en aquest cas, respon a uns propòsits paral·lels partint de realitzacions diferents, individuals i inde-

pendents (independència, a més, no gens amagada per part dels autors, ja que el llibre porta un índex aclaridor que estalvia qualsevol especulació, com algú ja ha fet, sobre les diferències de llengua que «traeixen» a cadascú).

Partint d'aquesta distinció, el treball conjunt de Quim Monzó i Biel Mesquida es justifica —cas que sigui necessari fer-ho— per una similitud de propòsits que comporten l'adopció militant d'una determinada actitud envers el fet literari: la revolta contra les dites «convencions narratives» (des del gènere o la versemblança fins a la sintaxi), revolta que té la seva expressió més clara —i la més externa, tanmateix— en la utilització de tècniques avantguardistes —valgui el terme—, entre les quals assenyalem, com a més noves, la polisèmia i la intertextualització, que ens arriben com a ressons locals de les experiències proposades per la Kristeva i, en general, per «Tel Quel». Aquesta actitud ve acompanyada d'una determinada visió del «lector» i de la comunicació amb aquest, en el que podria anomenar-se la transcripció gràfica —en forma de producte «llegible»— d'una revolta moral —referida en bona part al sexe (amoral si es vol, encara que podria parlar-se perfectament d'una moral, i d'una didàctica, de la amoralitat)— i política, que controverteix una realitat en la qual es veu forçosament implicat el lector.

No són, doncs, aquestes tres coordenades (llenguatge/sexe/política) sinó la seva formalització, la que ens és donada des de dos punts de mira diferents, encara que complementaris. La revolta de Quim Monzó és una revolta pacífica —i no per això menys efectiva, ans al contrari—, d'anar fent «i al que no li agradi que ho deixi», que proporciona un text en el qual la ruptura té totes les connotacions de «recerca» constant. Dotat d'una imaginació fora del comú per a la creació d'imatges i d'escenografia, i d'un esperit crític notable, amb una preocupació per tots els llenguatges en general i per la paraula en particular (vegeu *Tatxeu allò que no interressi pas*, on hi ha una reducció de l'acció als objectes que la configuren, dels objectes a la paraula que els designa i de la paraula a la «paraula»), Quim Monzó aconseguix de qüestionar, de relativitzar i de minimitzar unes determinades realitats, i de poetitzar-ne, mitificar-ne, unes altres. L'univers de Quim Monzó és un univers ciutadà (multituds, oficines, *drugstores*, pisos minúsculs, etc.), on s'insinuen petites històries fragmentades sobre personatges anònims (*Yeab*, *Les ombres xineses*, *Nina*), on els mites de consum tenen un lloc preferent en un discurs en aparença poètic (vegeu l'escena del dentífic amb ratlles verdes apareixent en el moment culminant de l'abraçada d'u-

na parella), i on les referències al cinema (Marlon Brando agafant el tramvia en samarreta, per exemple, o, a un altre nivell, l'adjectivació: «humphreybogardianes robes») no són sinó la infraestructura d'un discurs tan literari com cinematogràfic (*Ve-t'ho aquí, Nina*). Potser caldria destacar el segment *La neu del teu pubis se'm rovella*, que constitueix una experiència molt interessant de polisèmia, alhora que demostra unes grans possibilitats poètico-narratives que ja eren evidents a *L'udol del griso al caire de les clavegueres*.

Per contra, la revolta de Biel Mesquida és militant, violenta, visceral, i es manifesta principalment en una actitud agressiva envers el lector: la substitució de l'horació *delectando monendo* per un altre objectiu designat textualment com «Desplaire» (p. 179) que, conreat sistemàticament, resulta no menys didàctic que el primer, si anem a mirar. D'altra banda, el temperament programàtic i teòric de Biel Mesquida —més directe, menys el·líptic que el de Quim Monzó— proporciona als seus textos una aparença de manifest constant, on la narració és efecte del llenguatge i de les pròpies tasques crítiques (la posada en qüestió, la liquidació, la teorització): les anècdotes intercalades «formen un teixit que s'aguanta en el llenguatge. Voldria que la història fos un efecte del llenguatge»; o bé: «¿Com poder fer una història punts suspensius siguin l'emmirallament de la significació?». D'altra banda, no són només les realitats (moral, política) les que han de posar-se en crisi, és el llenguatge mateix (i l'ordre lingüístic és l'ordre moral/social) el que cal fer de nou: «Vivim dins el llenguatge burgès, és la nostra atmosfera closa, només podem agafar aquest llenguatge filosòfic, científic, literari i robar-lo per després despeçar-lo, maquillar-lo, fent-lo irreconeixible, desconegut, nou.» Tanmateix, la consciència de la creació d'un ordre substitutiu és posada contínuament en qüestió; fins i tot ho és la solució aportada, al temps que subratlla, de passada, la provisionalitat de la teoria: «Quines bajanades deu —Com si no fos més fàcil i gustós parir una narració amb cara i ulls sense tota aquesta retòrica per fer-se els moderns. I què és la modernitat de l'escriptura? —Preguntes —Teoritzacions que queden en l'aire—.»

Aquesta conjuminació de teoria i pràctica narrativa, que dona resultats molt interessants des del punt de vista formal (vegeu *De cos present*, l'experiència més extensa i rigorosa d'intertextualització del llibre), comporta, però, amb un problema pel que fa a la denúncia/ruptura de/amb situacions socials i morals que, pel tractament i l'ús que se n'ha fet, han esdevingut tòpiques. El que a *L'adolescent de sal* (que crec indiscutiblement superior) era trencador —pel que tenia de

nou i, d'alguna forma, d'*épatant*— ací és en certa manera reiteratiu, sabut, gratuït. Caldria potser cercar unes fórmules de continuïtat viables (la de l'*épatament* queda exhaurida amb *Self-service*, sobretot tenint en compte que les possibilitats d'escandalitzar

el lector mitjà minven per moments), perquè la teoria tingué una praxi conseqüent, perquè l'efectivitat de l'agressió fos real.

MARIA CAMPILLO

Oriol Pi de Cabanyes: *Esquinçalls d'una bandera*. Pròleg d'Alexandre CIRICI. Barcelona, Edicions Proa, 1977. (Col·lecció «Biblioteca a Tot Vent», núm. 176.) 246 ps.

Finalista al premi Sant Jordi 1976, *Esquinçalls d'una bandera* és una mostra palesa de la situació de la novel·la catalana dels darrers anys tan precària qualitativament com quantitativa, exceptuant uns pocs casos. La novel·la d'Oriol Pi de Cabanyes —la tercera— podríem afirmar que és una continuació, sinó una còpia, dels esquemes estètics i temàtics emprats a *Oferiu flors als rebels que fracassaren* (1972) i a *També les formigues, Dylan, algun dia ploraran de solitud* (1975), amb els encerts formals i lingüístics propis d'un major grau d'elaboració literària, fruit del pas dels anys.

Des d'un punt de vista formal, la novel·la consta de 150 capítols —si així poden anomenar-se 150 apartats d'extensió molt diversa (des de dues ratlles fins a sis pàgines)— en els quals la narració comparteix l'espai amb mostres de poesia visual. El text adquireix formes diferents (escenes teatrals, cartes, poemes, anuncis publicitaris, llistes de frases i expressions populars, etc.) quan pertany a la part exclusivament narrativa de quan pertany al vessant no imaginatiu, de valoració i intenció crítiques de plantejaments estètics i ètics del propi autor. És aquí on cal situar els «intertextos» d'autors molt diversos (Júlia Kristeva, Eduardo Mallea, Thomas Mann, Herman Hesse, Yoko Ono, Walt Whitman, Arthur Machen, Joanot Martorell...) així com molts fragments de l'autor, veritables actes de fe del fet literari-cultural i del fet vital d'una generació —la seva— dins unes coordenades polítiques i socials concretes. Si bé els fragments dels autors triats, pel lloc que ocupen en relació amb les seqüències narratives, ens fan l'efecte d'autojustificacions —voluntàries o no— del que s'està fent, n'hi ha alguns del mateix Oriol Pi que tenen una dimensió més àmplia i ens donen, en definitiva, la norma de lectura de la novel·la. Em refereixo con-

cretament al capítol 31, p. 56, en el qual dóna les premisses bàsiques de l'obra: «Aquest text novellesc es compon d'un temps interior propi —disbauxat, a voltes irreal; objectiu, d'altres, lineal— que li ve donat per un seguit de seqüències espacials i temporals (més o menys narratives, més o menys èpiques) que, encolades les unes a les altres, vénen a esdevenir empostissat monument al sofriment anònim (...) a la il·lusió anònima de multitud de protagonistes». Aquest text, entre d'altres força interessants (87, 108, 119, 130), junt amb el de Sartre que serveix de lema: «*Il s'agit de contester le roman par lui-même, de le détruire sous nos yeux dans le temps qu'on semble d'édifier (...) le roman est en train de réfléchir sur lui-même*», fan de resposta a la pretensió estètica i ètica de Pi de Cabanyes. Dissortadament, però, ens quedem tan sols en pretensió i no en realització. Si bé el plantejament se'n promet interessant en els primers capítols, aviat els tòpics i les solucions mecàniques i mancades d'operativitat accentuen el caràcter gratuït a l'enfilall de ficcions que componen la novel·la. Si a *Oferiu flors...* els esquemes emprats podien tenir un cert interès —per allò de la novetat— ara queden una mica *demodés* per l'ús reiteratiu de fórmules narratives ja totalment gastades (barreja del real amb l'absurd i l'oníric; reproducció de cartes de personatges que s'expressen en un català antic o desastrós; les incursions massa fàcils en els terrenys de la premsa, la ràdio i la televisió), i per la saturació fins als límits de temes que han perdut, ara com ara, i dissortadament, tota vigència i fins diria tota possibilitat de record (el maig del 68, els efectes de la droga, l'execució de Puig Antich i fins el 20-N).

GLÒRIA CASALS