

dria ser, fins i tot, redundant, en alguns casos, incloure'ls a l'antologia.

El llibre l'encapçala una citació de *Discurso*, de Carlos Barral, referent a la recerca d'un mateix en el record i unes *Palabras preliminares* en què l'autor, insistint en l'epígraf, referma la voluntat de «desvelar en lo posible» les seves «raíces más profundas, más secretas», reflexionant, «una y otra vez con los maestros que me invitaron a transitar por el jardín felizmente venenoso de la cultura, de manera que «el presente libro podría muy bien definirse, en suma, como un ejercicio de introspección personal, tocado de una tenue, pero peligrosa, nostalgia —lo reconozco—, y tendente a narrar, recomponer, quizá remedar, el propio itinerario introspectivo». Efectivament, el llibre té un caràcter memoratiu (o millor, pseudo-memoratiu, atès que l'època evocada no és, pròpiament, la de l'autor), que, si bé no arriba a lliurar-se mai a la quimera d'una edat daurada, tendeix, sovint, al mite, afavorit per un estil, si bé, a vegades, concís, d'altres gairebé grandiloqüent. La utilització, encara que no d'una manera rígida, de la controvertida metodologia generacional, que ha fet fortuna en la història de la ja anomenada *generació de 1950*, alhora que cohesiona falsa-

ment plantejaments a voltes diversos, contribueix a la mitificació. És cert que alguns dels integrants de la *generació* han propiciat, a vegades, el mite, però, d'altres, han sabut evocar distanciadament, sovint amb un punt d'ironia, aquell temps. Així, per exemple, hi ha un notable contrast entre el capteniment flemàtic de Castellet a la *Breu història de «Laye»* i el to fervent de Laureano Bonet.

La revista «Laye», *Estudio y antología*, de Laureano Bonet, malgrat que, com en qualsevol treball, s'hi troben aspectes discutibles i d'altres que caldria desenvolupar, suposa una valuosa aportació a l'estudi de la revista i, en general, a la història de l'època en què va sorgir, per la culminació de la tasca dels estudis precedents, per la cooperació d'alguns dels col·laboradors de «Laye», per la llarga dedicació de l'autor al tema, per la seva amplitud i pel seu rigor. Així i tot, és d'esperar que, en part gràcies a l'incident del llibre, es continuï analitzant «Laye», ja que, malgrat l'abundant i apreciable bibliografia, el tema no és encara exhaurit i la revista continua tenint un notable interès, no tan sols històric, sinó, fins i tot, en certa manera, actual.

F. XAVIER VALL I SOLAZ

PERE GIMFERRER: *El vendaval*, Barcelona, Ediciones Península/Edicions 62, 1988. (Col·lecció «Poètica», núm. 14.) 69 ps.

L'èxit de crítica i públic amb què ha estat acollit *El vendaval* han convertit aquest nou llibre de poemes de Pere Gimferrer en un dels punts de referència més importants de l'edició catalana de l'any '88. Des de la publicació, al principi de 1981, de *Mirall, espai, aparicions*, obra que recopilava els seus llibres de poesia en català i afegia dos nous apartats, *Aparicions* i *Com un epíleg*, fins a l'aparició del llibre que ens ocupa, s'ha produït l'interval més llarg de temps en la publicació dels seus textos poètics. El caràcter de recopilació de l'obra del '81, el temps transcorregut i la dedicació de l'escriptor a la prosa de creació, com mostren *Segon dietari 1980-82* i la novel·la *Fortuny* (1983), són fets que podien fer planar dubtes sobre la continuïtat i els camins que podia seguir la seva poesia.

*Mirall...* no podia ser entès com unes obres completes abans d'hora: era un llibre d'una gran unitat que, més que donar-nos l'evolució d'un poeta, ens mostrava el desenvolupament coherent d'una idea de la poesia que ja estava plenament formulada a *Els miralls* (1970). Aquest fet és una de les raons que explica que aquest llibre produís el mateix efecte que les seves obres anteriors, una certa sensació de final. Tanmateix, aquell *Com un epíleg* que el tancava insinuava algunes de les vies de possible continuïtat: d'una banda, poemes com *Mort*, *Migdia*, *Desig* o *Signe* obrien camí a unes fórmules estilístiques basades en l'ús d'estrofes de quatre i tres versos o directament del sonet, de 7 o 8 síl·labes, i un tipus d'imatgeria que genera un joc d'assimilacions d'opòsits en la línia del Barroc; d'altra banda, poemes com

*Temps, Hivern, Escultura o Records*, basats en una tècnica de juxtaposició de frases d'un to sentencios i lapidari que, a vegades, s'organitzen sota el patró dels vers, decasíllab o alexandri, però que el tipus de tècnica compositiva sembla tendir a dissoldre cap a la prosa poètica. No és que la majoria d'aquests trets resultessin nous en la poesia de Gimferrer, més aviat el contrari, però sí que en part resultava nova la manera de combinar-los, la tendència a la concentració cap a unes fórmules de poema breu i com el conjunt de poemes apunta vers cap a aquests dos models compositius. La continuïtat d'aquestes dues vies és la que donarà lloc a dos dels quatre apartats d'*El vendaval*: el segon *Saló Rosa*, estrofisme, vers curt i un joguineig d'imatge barroca, i el quart, *El Belvedere*, on desapareix, però, tot rastre de vers i el discurs es concentra fins a quedar reduït en algun cas a una sola frase.

Aquesta continuïtat, basada en l'ús de dues fórmules estilísticament ben allunyades, ens indica però una de les diferències d'aquest darrer llibre respecte dels publicats anteriorment: la major aparença de diversitat. Sobretot si el comparem amb *L'espai desert* o *Aparicions*, textos d'una absoluta unitat, *El vendaval* ens dona una imatge externa ben diferent. Tanmateix és un llibre d'una coherència tan alta com la dels anteriors, i aquesta li ve del mateix que unifica el conjunt de l'obra de Gimferrer: ser un progressiu desenvolupament d'una idea de la poesia que ja apareix formulada en la seva primera obra i que duu implícita una necessària diversificació, entre d'altres raons, perquè pressuposa que tot coneixement a través del llenguatge comporta un acostament múltiple al mateix objecte que volem conèixer. En aquest sentit la darrera obra de Gimferrer implica un altre acostament en què apareixen noves fórmules o se'n desenvolupen d'insinuades anteriorment a uns mateixos punts centrals. Aquest nucli d'idees a què retorna Gimferrer no és, d'altra banda, privatiu de la seva poesia, sinó que, pel que toca de bàsic a l'evolució de la poesia i de la consciència de l'home contemporani, és l'aspecte de la seva obra que la fa més representativa d'allò més essencial a la modernitat del segle xx.

Gimferrer ens continua donant una visió del món, de l'existència com a procés de destrucció i anorreament,

com a camí cap al no-res, cosa que genera en la consciència de l'home una força de signe contrari, l'ànsia d'omplir aquest buit a què tot sembla cridat, aquest *espai desert* que intuïm a través de la nostra experiència. Una ànsia que es manifesta en la necessitat d'omplir el paper o la tela en blanc o en la recerca de la nostra pròpia identitat, o a través de les dues coses alhora, donat que l'escriptura o la pintura poden ser, entre d'altres coses, vies de recerca, construcció o fixació d'aquesta identitat. Tot gest, tot acció, en definitiva, tot poema queda immers en aquesta tensió de creació-destrucció, entre el temps que com *el vendaval* tot ho arrossega cap al buit o un altre temps que és la seva negació, aquell en què *viu la pedra de Parraules per a un lapidari*, el poema que obre el llibre, que Miró escolta, manipula..., fins que en la seva mort s'hi identifica. Tot poema, sigui quin sigui el seu tema, és una il·luminació d'aquest fenomen, sempre el conté i el manifesta. En part és per això que el llenguatge ens resulta insuficient, però alhora l'única via. La paradoxa que constitueix el sentit últim de l'existència es manifesta també en el propi llenguatge poètic, ell és destrucció i creació alhora, és insuficient, però també l'únic mitjà de descoberta i expressió d'aquesta veritat essencial que bona part de la poesia contemporània ha intentat de buscar més enllà de les aparences de la realitat sensible. I és que quan més enllà d'aquestes aparences hi instaurem el buit, el no-res, a través d'un gènere literari que s'ha concebut en uns termes que necessita el seu absolut, que depèn d'ell, que el recrea i l'inventa, el principi d'analogia que l'havia regit com a manifestació de l'ésser en la realitat sensible i en el llenguatge s'enruna, i el principi de paradoxa es converteix en el centre i justificació de tot: des dels seus recursos expressius fins a la seva existència com a gènere. L'autèntic silenci, aleshores, és la veu que desgrana les múltiples, diverses i canviants expressions particulars de la gran paradoxa que és l'únic i últim principi. El buit genera el text, però la seva veu no és pròpiament la del poeta, el text és l'objecte compartit en què poeta i lector expressen i reben les múltiples manifestacions d'aquest principi. El poema, més que llegit, apareix com a factor actiu de creació en el lector, pròpiament no imposa un sentit, de la

mateixa manera que el poeta no pot imposar la seva veu, les relacions entre el text i el lector no poden generar una lectura que per molt que sigui múltiple resulti acabada i, en conseqüència, s'instabilitzen, de la mateixa manera que resulten inestables, múltiples, canviants i no acabades les relacions jo - no-jo.

És per tot això, i algunes coses més, que *El vendaval* és el mateix llibre i un altre alhora i que la seva conclu-

sió pugui ser entesa com un final i un recomençament: «No poder ja dir això mai més, / no poder veure a l'inrevés / el tremolar de la pell clara, / el llavi, els suc, el ventre, el bes, / l'assalt dels cossos, i després / no poder dir tot això encara!» Sempre l'amor i la mort seran pretext per parlar-nos en un llenguatge insuficient que ens engavanya.

JOSEP M. BALAGUER

TOMÀS BELAIRE: *Crimis relatius*, València, Eliseu Climent, editor, 1988. («Narratives 3 i 4», núm. 10.) 136 ps.

*Crimis relatius* és un llibre que, a primer cop d'ull, sembla fet amb una certa ambició. La Cassandra, personatge de *La mort del numen*, l'únic conte de la primera de les tres parts en les quals es divideix el volum, escriu un llibre on els relats són «unes històries de fantasmes humans, de morts iròniques, de les obsessions i les alegries» (p. 16). Aquestes paraules, molt més gràcies al fet que la primera part de *Crimis relatius* es titula *Obertura i declaració de principis*, es poden extrapolar a la resta del llibre. Així, els cinc contes següents ens narren els suïcidis d'uns personatges que es mouen entre la monotonia, el desencís i la decepció davant la vida quotidiana. El protagonista de *Socors des de Pukapuka*, per exemple, es vol suïcidar perquè és incapaç de divertir-se, i la Rosa, de *Rosa, un àtom anònim*, ho fa perquè «volia viure com els déus» (p. 35) i, per tant, «no podia suportar altra vegada el mateix món, la visió inalterable d'aquest món insultant» (p. 39). També l'Albert, el protagonista d'*Els déus no tenen son. ¿I tu?*, conte de l'última part del llibre, voldrà ser un déu i deixar així de banda la seva condició de jove-massa. D'altres contes, aquest cop sense suïcidis, tenen també com a tema el desencís i la frustració que assalta els personatges: *Un dia a Tombuctú* narra en un ambient futurista una història d'amor que es veu frustrada per la mort de la noia; *Os-tres, tenia raó la Vladíónova!* és la història d'un viatger d'autobús que veu com se li escapa la dona dels seus somnis. Una de les tècniques que Tomàs Belaire utilitza per a la definició dels personatges és la seva identifica-

ció amb herois de pel·lícules o amb compositors musicals. L'autor, més enllà de la funció definidora, sol complaure's en referències cinematogràfiques de la més rabiosa (si més no, quan es van escriure els contes) actualitat.

També trobem a *Crimis relatius* una reflexió sobre l'acte creatiu que té com a protagonistes les figures del lector i de l'autor i les seves relacions amb els personatges dels contes (que arriben a ser titllats de titelles en mans de l'escriptor). Sovint, el narrador es dirigeix al lector per comentar-li el desenvolupament de l'acció i, fins i tot, el converteix en protagonista d'un dels contes fent-lo víctima (en un intent, suposem, de sacsejar consciències) d'una explosió que ho destrueix tot. La reflexió sobre la figura de l'escriptor es realitza tant a partir dels personatges que escriuen com a través de la figura del propi autor dels contes que apareix, de manera explícita, en les dues últimes històries del llibre: *Dedicatòries* i *No patiu, sóc mort*. A *Dedicatòries*, l'autor dedica les diferents històries als seus amics i finalment, no podent suportar les pròpies pretensions, es dona mort a ell mateix. A *No patiu, sóc mort*, fa un repàs dels personatges de les històries anteriors, amb els quals fa veure que s'ha relacionat en la vida real, creant així una xarxa de relacions entre els contes que també es construeix, al llarg del llibre, a partir de les coneixences mútues entre personatges protagonistes de diferents històries. L'escriptor té una visió de la vida pròxima a la dels altres personatges (en un parell de contes es teoritza sobre la por o la necessitat de ser déu com