

d'un espectre matern que permet conjecturar l'antiga severitat aclaparadora, etc. Tot amb tot, *Patates* desprèn l'olor de socarrim dels procediments carbonitzats per una combustió massa precipitada o massa mecànica i de la que no ha aconseguit desprendre's íntegrament ni a *Ficus* (1990) ni a *Infirmitats* (1991). El maquillatge *dirty*, l'ús efectivista del procaç i del sòrdid pot continuar commocionant segons quins lectors-espectadors desavesats; després del cop de puny a l'estómac resta, però, la impressió d'haver-ne entrellucat el truc.

El treball finalista de 1992 clou l'antologia d'accèssits. L'enyor adolorit del paradís perdut, la tossuda i ridícula resistència a la felicitat —copsada com un tel per a la intel·ligència, el temps malaguanyat, la punta de vulgaritat que hi ha en l'exhibicionisme dels ressentits vocacionals, l'enigma de l'altre, l'angle fantasmal de la vida viscuda són alguns dels temes que farceixen *La trobada* de Josep Pere Peyró. L'aparent simplicitat d'aquesta peça i l'acomodació als motlles dels drama realista contemporani no oculten un competent domini dels elements que hi són emprats ni la seva acurada disposició. El subministrament racionat

de dades obliga el lector-espectador a revisar la història un cop n'ha acabat la lectura-visió i a reedificar-ne el sentit. S'aconsegueix d'aquesta manera una ficció que barri i permet perllongacions particulars i multiplicades en les imaginacions dels seus consumidors. La gràcia addicional del conjunt és que el pic de sofisticació formal lliça discret, no hi ha concessions fàcils a la moda, tot se subordina a un nucli congruent d'interessos limitats. Això no vol pas dir que Peyró reuili en el camí de la investigació dramàtica, les seves adaptacions escèniques de novel·les d'altri (*Mary Pleixiglàs* de Miquel Obiols i *El amante bilingüe* de Juan Marsé) i la seva darrera producció (*La parella és...* [1993]) donen proves del contrari. I és que Peyró, com Àvila, Cunillé i Pereira, reemprèn l'exploració a cada nou escrit. És d'esperar que les seves línies de recerca no avancin només en un sentit, sinó que s'obrin a tota mena de possibilitats i caminin en noves direccions. D'exemples pròxims no els en poden faltar: Brossa, Teixidor, Muñoz-Pujol... el seu prologoista, sense anar més lluny.

NÚRIA SANTAMARIA ROIG

Sergi PÀMIES, *Sentimental*. Barcelona, Quaderns Crema, 1995 («Mínima de Butxaca», núm. 54). 184 ps.

*Sentimental* és la millor de les tres novel·les que fins ara ha publicat Sergi Pàmies. Després de l'estructura coral de *L'instint*, un joc pirotècnic verbal i descriptiu que descansava en l'eficàcia d'una mirada que es tenia a ella mateixa com a tema principal, Pàmies es torna a concentrar en un únic personatge com a *La primera pedra*. A diferència del que succeïa amb aquesta última, però, ara Pàmies reix perfectament a construir un arquetipus existencial que queda confirmat, i no pas diluït, a les escenes finals de l'obra. La diferència entre totes dues novel·les és purament tècnica, constructiva, i va més enllà del salt que comporta haver passat de la primera a la tercera persona verbal: les anècdotes, els elements significatius, conflueixen a *Sentimental* en un últim punt que, des de la seva volguda inversemblança, ho deixa tot ben travat. Precedit per una aparició fantasmagòrica de la memòria a la pantalla del televisor, als últims capítols assistim al rapte del protagonista a mans d'uns extraterrestres que el situen fora de l'espai i del temps, des d'on observem escenes, imatges i revelacions que permeten lligar caps amb tot el que ha passat anteriorment.

El suplent de *La primera pedra* s'ha vist substituït ara per l'home que fugí de *Sentimental*, però totes dues actituds, al darrere de les quals hi ha també la necessitat de seguir en un moment donat la força irracional de l'instint, es complementen perfectament en l'univers signifiatiu de Pàmies. L'arquetipus existencial de *Sentimental* té antecedents il·lustres, com aquell home que es va perdre l'any 1929, quan la postmodernitat narrativa, encara sense nom, es començava a configurar. Assenyalo l'antecedent treballà com una simple filiació general que es ramifica abundantment fins als nostres dies: Pàmies, i de fet una branca de la narrativa catalana actual, s'inscriu en la voluntat antipsicològica i antirealista que caracteritza una de les línies centrals de la literatura occidental de la segona meitat del segle xx. Els personatges de Pàmies, però, són ben bé seus: el seny natural, la resignació simpàtica, que es feien evidents a les altres novel·les, els continuen definint a *Sentimental*, i en aquest cas la bonhomia queda simbolitzada fins i tot pel tarannà dels brasilers, que fan favors sense esperar res a canvi. A les novel·les de Pàmies no hi ha males persones o, si hi són, queden fora del nostre camp visual. Tam-

poc no hi ha culpables: fins i tot les accions que podrien ser reproables s'observen amb una moralitat tova i comprensiva. La mirada de Pàmies, volgudament neutra, se'ns proposa com a única mirada possible en aquest ambigu final de mil·lenni. Això comporta, amb un reduccionisme evident, una visió positiva que s'interessa tan sols pels bons sentiments, els únics que són acceptats com a punt de partida vàlid. Pàmies observa les accions dels homes com si es tractés d'un curiós joc de reaccions en cadena que no tenen una explicació fàcil, potser ni tan sols esbrinable, però que sí que tenen valor: el valor del sentiment i de la bondat. De fet, el títol de la novel·la ha estat *Sentimental*, i no pas *Fugida*, perquè el que la fugida permet posar en evidència és el fons de sentiments que s'acumulen en la nostra memòria i amb els quals no mantenim mai una relació franca i directa. L'home que fuig acaba creant una nova vida, però això no seria sinó una trampa més si, al final, des del punt de vista privilegiat de més enllà de l'espai i del temps, no hagués pogut observar-ho tot, satisfer la seva curiositat, comprendre que la fugida és un acte universal i, sobretot, reconstruir la seva vida pre-fugitiva a través de la imatge de la filla abandonada, tímida com ell, convertida en atleta d'èxit, fugitiva també, imatge en la qual el triomf en la cursa és també el triomf de la comprensió. Aquest enfrontament entre dos passats que en principi s'excloïen determina la complexitat de la novel·la: la fugida ha servit per posar en evidència el complicat mecanisme de construcció de la pròpia vida, una construcció que, si s'amaga, pot portar a la indiferència, però que, des de la consciència contemplativa, pren tot el seu valor. En el fons, el valor de la vida mateixa, concretat ara en l'enyorança del que, des del camí sense retorn simbolitzat pel més enllà còsmic, ja no podrà ser. El cercle significatiu, que vol expressar la bellesa d'allò que «no es pot descriure amb paraules», es tanca mantenint un difícil equilibri entre el sentiment i el sentimentalisme, un dels perills, o una de les característiques distintives, ja que com a tal sol ser assumida, que assetgen l'artista de finals del segle xx.

La narrativa de Pàmies ha renunciat sempre a la idea de versemblança. A *Sentimental*, però, i a diferència sobretot de *La primera pedra*, l'autor ha assumit, seguint l'exemple d'alguns dels seus millors contes, el fet que l'artifici no està renyit amb la coherència. Potser per això, als últims capítols aquest artifici s'ha volgut fer ben evident: el viatge interior de l'individu s'ha convertit en un viatge exterior, amb uns extraterrestres superbament descrits a partir tant de referents cinematogràfics com de la

millor tradició de la ciència-ficció britànica, des d'Abbott fins a Stapledon. Trabaliament, el recurs final, com a *Judita*, acaba de posar les cartes sobre la taula, i ens ensenya el novel·lista com un home que explica històries per tal d'explicar-se altres coses que són més enllà. *Sentimental* es va construït a partir de fites allegòriques que, des de la seva evidència, van marcant externament l'evolució de l'acció, com ara els cabells blancs que, després d'una visita a un cel que pot esperar, indiquen un nou naixement acompanyat d'un nom nou i, ja que l'anterior ens és desconegut, únic. El joc postmodern amb la tradició, literari i massmediàtic, és constant al llarg del llibre, amb referències als dibuixos animats o, en el cas dels últims capítols, a l'univers fílmic d'Steven Spielberg. Val a dir, però, que de vegades es pot dubtar del bon gust del joc i, com en el cas de les xanquetes lluminoses que atrauen els extraterrestres, és impossible decidir, si més no des de la perspectiva actual, si el joc des del xarisme és o no és xaró.

No hi ha dubte que la benzina que Quim Monzó va començar a fabricar en el pas de la dècada (generacional) dels setanta a la dels vuitanta, i que tants autors novells han volgut fer servir per a un inútil enlairament, ha començat a donar resultats. Quim Monzó, Sergi Pàmies o Ramon Solsona intenten, a finals de segle, donar la seva pròpia versió de l'univers sentimental en el qual ens movem. La incertitud, narrada en una llengua literària que vol sempre reflectir i transmetre la modernitat, és presentada des d'angles diferents (l'humor, la bonhomia, la descomposició de veus), però la diana cap a la qual han apuntat aquests autors és la mateixa: la creació d'una narrativa capaç d'actuar, a prop de l'any 2000, com a referent moral i intel·lectual. Una narrativa que parteix de l'assumpció de la pròpia artificialitat i que construeix uns mecanismes d'anàlisi que volen superar el psicologisme sense trencar, però, els lligams sentimentals del lector amb els personatges. Es defineix d'aquesta manera una mirada que, com la kafkiana que s'inventa un insecte per parlar de l'home, ho vol donar tot: la distància i la proximitat, els mecanismes interns i els externs, els procediments reflexius i els procediments sentimentals que ens configuren. El moviment de les potes d'aquest insecte artificial resulta, així, un espectacle fascinant, entranyable i alhora irònic, del qual l'autor ens vol fer partícips exposant-ne clarament els mecanismes, exposició sense la qual és impossible comprendre l'essència d'un ésser en la naturalesa del qual hi ha la necessitat de construir, en la memòria o en forma de novel·la, imatges simulades d'ell mateix per tal d'explicar-se.

Jo no m'atreviria a dir que Sergi Pàmies, Quim Monzó o Ramon Solsona hagin encertat encara la diana d'una manera total i completa. L'important, però, és que han assumit originalment les innovacions de la recent narrativa occidental que intenta combinar herència i novetat i que, sota el nom llampanant i ja espatllat de postmodernitat, ha volgut adaptar una línia que arrenca dels anys trenta a les necessitats tècniques i temàtiques actuals. En aquest *Sentimental*, a més a més, Pàmies ha estat capaç de superar els límits que l'havien engavanyat anteriorment: l'estil, centrat en una història clara i comprensible, afua les seves millors armes d'anàlisi i precisió, i el mateix es pot dir de la construcció novel·lesca, que supera un certa monotonia causada, en les dues obres anteriors, per la de-

sorientació argumental. Pàmies assumeix estructuralment la seva visió del món aparentment grisa, que defuig les grandiloqüències i que fa de l'humor una picada momentània d'ullet, mai el centre del motor novel·lesc. La grisor es converteix així en un element clarificador, en un element actiu que s'assimila des d'un punt de vista que esdevé significatiu i, per tant, no-avorrit per definició. *Sentimental* no és una obra perfecta, i el seu autor ha de superar, encara, certes limitacions imaginatives (tot i que l'esforç per definir actituds i sentiments és considerable) que fan desitjar una mica més d'artifici controlat. Malgrat tot, el camí de Sergi Pàmies cap a la diana s'ha fet molt clar.

VÍCTOR MARTÍNEZ-GIL