

Premis de la Crítica de l'AELC 2015



AELC
ASSOCIACIÓ D'EScriptors
EN LLENGUA CATALANA

Quaderns Divulgatius, 53

Premis de la Crítica de l'AELC 2015



Barcelona, 2015

Aquest cinquanta-tresè Quadern Divulgatiu de l'AELC està patrocinat per



© dels autors

Primera edició: setembre de 2015

Dipòsit legal: B 20226-2015

ISSN: 1885-2734

Edita: Associació d'Escriptors en Llengua Catalana

Canuda, 6, 5è (Ateneu Barcelonès) 08002 Barcelona

E-mail aela@escriptors.cat <http://www.escriptors.cat>

Realització: Insòlit, Barcelona

Impressió: Insòlit-La Impremta Ecològica, Barcelona

Qualsevol forma de reproducció, distribució, comunicació pública o transformació d'aquesta obra només pot ser realitzada amb l'autorització dels seus titulars, llevat d'excepció prevista per la llei. Dirigiu-vos a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necessiteu fotocopiar o escanejar fragments d'aquesta obra.

Sumari

PREMI DE LA CRÍTICA CATALANA DE NARRATIVA

Els nois. Toni Sala

13

El món segons Sala

Jordi Llavina

16

Els nois

Narcís Comadira

19

Bufetada de realitat a la galta dreta

Marta Orriols

PREMI DE LA CRÍTICA CATALANA DE POESIA

Ningú més i l'ombra. Màrius Sampere

25

Em moro a sobre

Jordi Llavina

29

Màrius Sampere: de la mística a Matrix

Lluís Calvo

34

Ningú més i l'ombra de Màrius Sampere

Jaume C. Pons Alorda

PREMI JOSEP MARIA LLOMPART DE POESIA «CAVALL VERD»

La nosa. Marc Romera

39

Poesia per llegir com qui mira una obra d'art

Laura Serra

42

La nosa

Manuel Castaño

45

La sociofòbia de Marc Romera

Victor Obiols

PREMI RAFEL JAUME DE TRADUCCIÓ POÈTICA «CAVALL VERD»

Fulles d'herba de Walt Whitman

Jaume C. Pons Alorda

51

Walt Whitman

Jordi Llovet

54

Whitman: del jo més alt i potent
al cosmos més intens i profund

Àlex Broch

60

Espai de lectura. Walt Whitman. *Fulles d'herba*

Lluís Calvo

PREMI DE LA CRÍTICA DELS ESCRITORS VALENCIANS D'ASSAIG

Vista parcial. Tobies Grimaltos

69

Vista parcial de Tobies Grimaltos

Enric Balaguer

71

Ser-ne molts

Adolf Beltran

74

Vista parcial

Anacleto Ferrer

PREMI DE LA CRÍTICA DELS ESCRITORS VALENCIANS

DE LITERATURA INFANTIL

Qui no sap riure no sap viure. Andreu Galan

79

Qui no sap riure no sap viure

Pep Molist

80

La poètica de l'Andreu Galan

Jaume Centelles

PREMI DE LA CRÍTICA DELS ESCRITORS VALENCIANS

DE LITERATURA JUVENIL

Cor d'elefant. Teresa Broseta

85
Cor d'elefant
Beatriu Cajal

114
O: Llibre d'hores
Jordi Cervera

PREMI DE LA CRÍTICA DELS ESCRITORS VALENCIANS DE NARRATIVA

La cinquena planta. Manuel Baixauli

PREMI DE LA CRÍTICA DELS ESCRITORS VALENCIANS DE TEATRE

Blut und Boden («Sang i pàtria»). Manuel Molins

89
Quan els records truquen a la porta
Josep Camps Arbós

119
El nazisme després (o a causa) de Heidegger
Gerard Guerra i Ribó

93
Fantasmes matèrics
Lluís Muntada

122
En el cor de la tempesta
Francesc Calafat

98
La cinquena planta
Maria Dasca

127
Sobre els impostors que tot poble necessita
Simona Škrabec

PREMI DE LA CRÍTICA DELS ESCRITORS VALENCIANS DE POESIA

O: Llibre d'hores. Joan Navarro i Pere Salinas

105
Dins el riu de la llum
Enric Sòria

109
O: Llibre d'hores: La nova fusió de Navarro i Salinas
Jaume C. Pons Alorda

PREMI DE LA CRÍTICA CATALANA DE NARRATIVA

Els nois

(L'Altra Editorial)

Toni Sala

Jurat: Anna Ballbona, Àlex Broch, Anna Maria Gil, Lluïsa Julià i Jordi Nopca.

El món segons Sala

(*El Temps*, núm. 1556, 8 d'abril de 2014)

Jordi Llavina

Amb *Els nois* torna el millor Toni Sala, el narrador sever de les vides normals, sense esperança; el pintor dels no-llocs, els suburbis i les carreteres; l'explorador indefallent dels límits entre civilització i barbàrie; el pensador que elucubra sobre algunes de les raons de l'existència i sobre la mort. Aquest no és un títol més en la seva obra: es tracta d'un llibre destacat, notable, amb tota certesa una de les millors novel·les que llegirem enguany en català. Malgrat la *suspensió de la credibilitat* a què ens obliga, de tant en tant, el relat. Sobretot en el millor capítol, que és el tercer, d'una novel·la que n'aplega quatre (quatre capítols que podrien ser quatre relats independents): aquell en què el narrador s'esquitlla dins la intimitat de la Iona, la jove estudiant que acaba de perdre el seu xicot en un accident de cotxe.

L'argument és prim, mínim, sense gaire interès. La història comença després que dos germans de poc més de vint anys, de Vidreres, hagin estampat el seu cotxe contra un arbre i s'hagin mort de cop. El sinistre ha sumit el poble en la consternació. L'escena de l'enterrament, amb

mig Vidreres dins l'església, és magnífica. A partir d'aquest material, Sala estructura la novel·la en quatre parts, en quatre realitats diferents: la del treballador d'una entitat bancària, la d'un camioner trentí, la de la Iona [la *vídua*] i la d'un excompany d'escola de la noia. Aquest últim té vel·leïtats d'artista piròman. El camioner és home d'una rudesia perfecta. El del banc, un pobre d'esperit amb una por que no se l'acaba. I la noia resulta el personatge que, malgrat el buit, demostra una més gran entesa moral.

Enunciat així, el pla de l'obra pot semblar d'un esquematisme poc engrescador: Sala, però, en fa una crònica admirable, que analitza el pànic d'homes i dones, els mecanismes d'autodefensa, la usura i el càlcul, la hipocresia i la vilesa. I tot això passa ara mateix, en un moment en què la florida d'estelades als carrers conviu amb la ressaca de la crisi més implacable de les últimes dècades; i el desig de construir un país nou, renovellat, amb el país real (en tants aspectes, una completa misèria).

Hi ha pàgines que duen a la memòria l'*Elegia* de Philip Roth: la reflexió és crua, de vegades potser massa crua i tot (retòricament massa crua, vull dir). No hi ha gota d'ironia (si de cas, uns quants pessics de causticitat). Per aquest relat, els morts flueixen hiperbòlics, que diria Vinyoli, i el lector té la sensació que, d'un moment a l'altre, en poden aparèixer més. L'excel·lència de Sala com a novel·lista no es troba tant en la construcció d'un artefacte infal·libre i ambiciós, en la presentació d'una obra en què harmonitzen les diverses parts, sinó, sobretot, en els pasatges pròxims a l'esperit de la crònica, en el dibuix dels personatges i en l'administració d'uns detalls que resulten fascinadors: «Van passar uns cotxes que venien del poble. Els conductors afluixaven la marxa i donaven un cop d'ull a l'arbre».

És una obra complexa. La Iona decideix plantar cara a la tragèdia negant la mort del seu xicot. No sé si resulta gaire creïble. Més endavant, llegim que «els mals pitjors se'ls fa un mateix». La prosa és precisa, neta, feridora. Els paràgrafs de l'enterrament dels gossos són un portent narratiu. Un ja ha llegit abans, en el mateix autor, moltes escenes de degradació i incúria. Tant se val. Hi torna, i no se'n cansa. Sembla que Sala li ho hagi explicat per primer cop. Un gran llibre.

Els nois

(Ara, 3 de maig de 2014)

Narcís Comadira

Això que en diem literatura pot ser moltes coses. Per molts, és un entreteniment; per altres, un consol; per algú, una corroboració; per uns quants, una font de coneixement; per la majoria, una mica de tot. Parlo bàsicament de la novel·la. De la narració. I potser sí que aquest gènere literari es fonamenta bàsicament en la història, l'argument, el relat, que en diuen ara. Però, per mi, en una novel·la és prioritària una altra cosa: la llengua. Per mi, la novel·la és una qüestió de la llengua, més que no pas d'una història. M'interessen els escriptors que construeixen un artefacte lingüístic significatiu més que no pas expliquen una història. I que provoquen una commoció en l'ànima del lector. La recent lectura d'*Els nois*, de Toni Sala, m'ha confirmat que això que jo crec que és la literatura encara és possible i que no solament és possible sinó que, a vegades, com en aquest cas, es manifesta amb una plenitud corprenedora. Crec que aquesta novel·la és una obra mestra del fet de prioritzar aquest estrany edifici verbal que, en créixer, defineix; que, quan precisa, emociona; que, en aquest batec global de la llengua, explica i narra. De la

mateixa manera que Cézanne construïa amb tocs de color, sense línies prèvies, i així anava pujant la «representació» del motiu, Toni Sala fa créixer el seu text amb els mots, amb la tria dels mots i la seva ordenació, amb la sintaxi, amb les imatges exactes i ordenades a la definició del motiu. Amb això que acabo de definir com «el batec global de la llengua». I tot plegat acaba sent una història. Una novel·la.

Després de l'esplèndid *Provisionalitat*, un llibre que contenia una narració inoblidable, «El cotxe», Toni Sala ens ofereix una novel·la com *Els nois*, en què hi convoca tota la seva experiència d'escriptor per posar-la al servei d'un acostament a la més profunda desolació de la nostra vida en aquest nostre país, penjat entre la modernitat de tots aquests artefactes de la comunicació i les xarxes socials i l'encara vigent ruralitat. Sala situa el seu text a Vidreres, un lloc enmig gairebé del no-res, prop d'una autopista i una autovia, amb carreteres plenes de putetes i urbanitzacions espectrals. Tot el teixit verbal del llibre envolta la mort, en un accident de cotxe, d'uns nois, dos germans de vint anys, pagesos, i l'efecte que causa aquesta mort en la vida del poble. Amb només quatre capítols, quatre visions –la d'un empleat de banca d'una sucursal, d'uns seixanta anys; la d'un camioner de trenta-dos; la de la Iona, novia d'un dels germans morts, de vint-i-un, filla d'un pagès i estudiant de veterinària, i la d'en Nil, de vint-i-tres, també fill d'un pagès, artista plàstic decebut i inútil–, Sala és capaç de fer un retrat esfereïdor del nostre ara, en què alternen les putes de carretera, les estelades, els cartells de «En venda», les il·lusions decebudes i la terra maltractada amb els rams de flors penjats als arbres o als fanals on s'han estavellat els cotxes i les motos dels nostres joves accidentats en matinades de boira espessa i d'atzars incon-

trolables. Sempre amb una llengua precisa i exacta que acaba envoltant el lector, sacsejant-lo, deixant-lo commogut, no solament per la versemblança del retrat sinó també pels mitjans amb què s'aconsegueix aquesta versemblança. Paisatges, referències, imatges, veus, tot acudeix a la construcció de l'artefacte verbal. I el lector hi queda pres. I hi aprèn. Si el primer capítol és trasbalsador com sempre ho és el final tràgic de dos joves, l'últim potser encara ho és més, perquè, si la mort dels dos nois és una mort física, aquí es tracta d'una mort moral. En Nil, en la seva follia incendiària, acaba convertint aquell món trist i paralitzat per l'accident que commou tot el poble en una visió dantesca. I un acaba pensant que la mort real, la física, la de l'accident, potser és providencial si ens estalvia el terror de la mort moral, del tedi, de la pèrdua gradual de totes les il·lusions i del seu sofriment.

Només un fragment, com a exemple d'aquest teixit verbal: «Pirineus, Guillerics i Montseny van fer de cop un pas endavant. Van travessar la fredor inaugural de la tarda d'hivern, amb el glaçó de la lluna, amb l'escampada de grisos i els cops de sol impotents. La carretera relligava els camps amb una cinta de dol. Els plàtans alts eren les plomes d'un monstre enterrat, les espines d'uns peixos transparents que parasitaven la terra. Dos pollancrecs sols al mig dels camps figuraven els esquelets dels germans, clavats a terra i tocant-se entre ells amb les branques».

Bufetada de realitat a la galta dreta

(*Catorze. Nació Digital*, 4 de juny de 2014)

<http://catorze.naciodigital.cat/noticia/235/bufetada/realitat/galta/dreta>

Marta Orriols

Malhumorada. Així és comestic. Un exemplar d'*Els nois* de Toni Sala voltava des de feia un parell de mesos per sobre el meu escriptori amb la seva portada cridanera i seductora: unes sabates de taló vermelles coronant unes cames femenines insinuants i fràgils, tot plegat dibuixat amb un traç contemporani i informal. Li tenia unes ganes demolidores perquè m'havien insistit que no me'l podia deixar perdre, i a més, havia assistit en persona a la presentació del llibre, és a dir que estava més que advertida del que m'hi trobaria pel propi autor. Doncs no, no em van advertir prou bé. Sí, *Els nois* és un molt bon llibre, sí, Toni Sala és un gran escriptor, però ningú em va dir que després de llegir-lo m'emportaria una bufetada de crua realitat a la galta dreta, i una altra de mal humor a l'esquerra. Així doncs, ni que sigui per no enquistar aquestes emocions per sempre més, permeteu-me descarregar la meua opinió sobre una novel·la que pesa molt, no per la quantitat de pàgines que conté, sinó perquè la mort hi plana des de bon començament, i és una mort esgarrifosament propera, que sabem perillosa perquè tots la temem

en algun moment: la mort per accident de trànsit de dos joves de Vidreres.

Aquest accident catalitza tota l'acció. Els quatre protagonistes de la història queden enllaçats al seu record d'una manera o altra. Per un cantó l'Ernest, que treballa a Vidreres en una oficina bancària. No coneix els nois directament, però la seva mort el porta a buscar el sentit de la seva vida neutra i buida i deixar-se anar mentre trenca algun esquema dels que té establerts. Hi ha també el Miquel, un camioner groller i foll, gran coneixedor de les prostitutes de la zona i que viu amb el seu pare arruïnat per les preferents. La Iona, la nòvia d'un dels germans morts, estudiant de veterinària a Barcelona i potser la més vulnerable de tots. Ella intenta sobreviure aferrant-se a la idea que els morts encara són aquí. I finalment en Nil, un noi problemàtic que creia voler ser un artista absolutament radical per fugir d'aquest entorn rural ple de terres que s'hereten més com un càstig que no pas com un bé material. Uns personatges que no entenen de febleses, que no s'aturen sinó que es llencen al buit amb les seves decisions, i que porten a terme una clara recerca de la pròpia identitat. Potser en aquest sentit m'ha sobrat una mica de filtre per part de l'autor i, donades les circumstàncies argumentals, m'ha faltat que emocions més dispars es desboquessin com a persones humanes que són, de ficció però humanes al cap i a la fi.

Els nois és una novel·la que impedeix respirar a causa de la capacitat del seu autor per ocultar tota la bellesa del món rural que recrea, i de la seva disposició per mostrar-ne només la cara més incòmoda i brutal. Un gris opressor tenyeix paràgraf rere paràgraf. Malgrat tot, però, el lector segueix llegint totalment absorbit per una prosa plena de vitalitat, que sap alternar un molt bon ritme narratiu amb

els diàlegs i, sobretot, sap seqüenciar molt bé les accions que provenen de quatre personatges isolats (i, per tant, de quatre històries diferents) amb un accident de trànsit que les connecta per diferents motius.

Val a dir que detectar-hi les traces de subtemes com la independència, l'estafa bancària o la bombolla immobiliària m'ha fet una mica de nosa; penso que ja hi ha un rigor de plantejament prou fort com perquè el lector pugui arribar a entendre ell sol que aquesta història neix en un context de crisi del sistema, financera i de valors, i que, per consegüent, la literatura xucla aquesta realitat enverinada i l'escup en forma de mirall.

Precisament en el mirall rau el meu mal humor. És cert que amb *Els nois*, Toni Sala ens regala una inestimable reflexió moral, una gran novel·la que és la imatge reflectida del món en què vivim, però és que la deixa seca i fosca, erma i exempta de qualsevol possibilitat d'agafar aire i seguir endavant.

***La cirereta:** *No era bo acostumar la gent a deshumanitzar les noies, però que no era un bon càstig, haver-les de veure? Tenia tres filles a l'edat d'aquelles noies. Quan encara eren petites, si mai li tocava travessar aquells quinze quilòmetres d'aparador sexual amb les nenes al seient del darrere, procurava no treure els ulls de la matrícula del cotxe del davant, no per pudor, sinó per conjurar les estrebades de la vida.*

PREMI DE LA CRÍTICA CATALANA DE POESIA

Ningú més i l'ombra

(Editorial Proa)

Màrius Sampere

Jurat: Anna Ballbona, Àlex Broch, Anna Maria Gil, Lluïsa Julià i Jordi Nopca.

Em moro a sobre

(*El Punt Avui. Cultura*, 6 de març de 2015)

Jordi Llavina

Màrius Sampere, de vuitanta-sis anys, continua sorprenent-nos amb la seva escriptura radical. I amb una activitat literària frenètica. En els últims mesos, ens ha donat tres llibres: dos de poesia, el seu gènere, i un altre de prosa –però és una prosa que s’empelta, de fet, en la seva poesia–. Aquí en repassaré dos, i aprofitaré per fer algun comentari de caire més general sobre la seva obra, tan brillant com difícil de classificar en la *calaixera* de la literatura catalana contemporània.

«Ja és massa tard: / em pixo a sobre, / em moro a sobre», llegim en un dels poemes de *Ningú més i l’ombra*. Una de les constants d’aquest títol és el desig de deixar de ser, per tal com el fet de ser implica un pes excessiu de la consciència que el jo líric ja no sembla gaire disposat a continuar carregant. ¿Què té, de què és feta, la poesia de Sampere, que resulta tan reconeixedora i que, alhora, produeix un efecte tan trasbalsador en el lector? Potser és la seva ambició metafísica, sovint nihilista: quants poemes d’aquest llibre, i quants altres de llibres anteriors, no proclamen el desig de no haver nascut mai! Quants poemes

seus no increpen Déu com a responsable de la Creació i de la figura, un si és no és diabòlica, de l'home!: ser és morir, podríem afirmar, parafrasejant el poeta. En *I els ocells partien*, Déu esdevé home, penosament home, des del moment que proclama: «Jo sóc el qui sóc.» Sampere capgira la sentència continguda en l'*Èxode* (allò que Déu va fer conèixer a Moisès): el ser és inestable, moridor, i no serva gens ni mica d'essència.

Sempre m'ha atret molt la manera com el poeta fon, en un mateix poema, la fisiologia i la metafísica, o la més rasa –i llardosa– manifestació del cos i el més desesperat clam de l'esperit. Vaig descobrir-lo a mitjan anys vuitanta amb *Llibre de les inauguracions* (en què hi havia un poema, *Tuberculosi*, que ja recordava l'«ombra sospitosa» en el pulmó; i hi havia, també, una idea que ara, trenta anys després, es repeteix: ¿ens sumem als morts que ens han avançat o esperem «una mica més, tots aquests anys»? En el primer dels llibres que presento avui, llegim: «Espereu, no marxeu, ara venim!»). Després va arribar l'olfacte de l'editor i poeta Àlex Susanna, i la publicació, a Columna, durant la dècada dels noranta, d'una sèrie de llibres seus que van servir per reivindicar-lo popularment (és un dir) en el que és: un dels poetes més importants i originals de la literatura catalana dels anys seixanta ençà (el 1963 guanyà el Carles Riba amb *L'home i el límit*). Traspassat el mil·lenni, Proa va prendre el relleu de Columna: i el prestigi de Sampere no va deixar de créixer, tot i que, a parer meu, va publicar en excés.

Ningú més i l'ombra reflexiona sobre la mort, sobre l'espera dels «aprenents d'enterramorts». Hi trobem aquella imatgeria que, a vegades, sembla més pròxima a Trakl, Celan o Bachmann que no pas, posem per cas, a Carner o, fins i tot, a Vinyoli, amb qui, si de cas, sí que comparteix

certa debilitat pel que en podríem dir la *qüestió òrfica* (potser sí que, en canvi, podríem establir més d'un paral·lisme profitós entre el nostre poeta i Blai Bonet, que era només dos anys més gran que Sampere i de la mateixa edat que l'austríaca Bachmann). Tot de cop, entre versos que es mouen sempre entre la màxima concreció i un halo d'abstracció, ens sorprenen llampecs com el citat: «Ja és massa tard: / em pixo a sobre, / em moro a sobre.» I el lector pensa, amb encert, que això, i d'aquesta manera, sols ho podia dir el gran Màrius Sampere!

«Només recordo / no haver nascut mai», escriu en un altre poema. I, en un que segueix aquest, ens ofereix uns quants versos que són aquella mena de crus comprimits de lucidesa que no deixen mai d'alimentar-nos quan llegim l'autor –una escèptica criatura que sembla que tingui feresa del gènere humà i que pot recordar, segons com, el superhome nietzscheà–: «Ni aquí ni enlloc / no hi ha vida eterna. Només / el suïcidi ajornat.» En un altre passatge, afirma que «no hi ha infinit, / només una punta esmusada». Hi ha un balancí que es gronxa sol. I el fantasma de la mare, que no deixa mai d'aparèixer en cap dels seus llibres, perquè encarna aquella antiga consciència del que és absent per sempre. I també hi ha aquell dur el mos brutal de la vida a taula, al plat que buidem; l'absurd adveniment de la mort al nivell més quotidià de la nostra existència: «Un bocí d'ànima recuita vora el tall / de tomàquet, l'ou dur i les quatre olives / negres mortes.»

El segon dels llibres que presento és, també, una petita joia. Amb un pròleg magnífic de Jaume P. Sayrach, aplega un bon feix de col·laboracions del poeta en la desapareguda revista *Fòrum-Grama*. Sayrach, que n'era director, va demanar a Sampere, ja fa uns quants anys, que mirés de fer més explícits alguns dels seus poemes. El resultat són uns

textos en què, a pesar que el poeta es proposa «no parlar de mi», diu molt –i molt de valuós– sobre ell mateix: sobre la seva vida, la seva concepció del món, els seus morts i els seus vius. Hi trobem una memòria diguem-ne cauta, o recelosa, perquè el riu de la vida «si, entremig de fangs i remolins, arrossega alguna cosa, una soca, bestiar mort: això són els records, generalment desfigurats pel pensament». Hi ha aquella ironia un pèl tràgica, que també es pot arribar a rastrejar en alguns dels seus poemes: «Admeto que la vida és interessant, encara que no m’ho sembli» (Sampere es diu, de segon cognom, Passarell, va néixer el dia dels Sants Innocents i va posar a un dels seus gossos el nom de Satan!) «La composició del món –afirma– és una rialla amarga.»

Sosté el poeta que la mort és pertot, i, tanmateix, no se’ns en parla: està exclosa del temari habitual. Titula el llibre *L’escala de cargol* en record d’una forma primigènia: el tirabuixó ros d’una nena (aquest model d’escala, però, sembla adequar-se molt bé als tómbes especulatiu que fa un poeta com ell respecte al món de les ombres). La infantesa és «tota la vida o, si ho voleu, la vida espontània, que marxa sola». Més amunt reportava la idea del *no arribar a ser*: «Només sóc la imatge d’algun ésser que no és sinó que només està.» Pel que fa a Déu, i a la seva obra: «La Creació és la manifestació d’un suplici llarg i acolorit.» La prosa de cada capítol ajuda a entendre millor el poema que acompanya. El relat d’alguns records, la consignació d’algunes idees, contribueix a fer més clar el sentit d’una poesia que ha mirat de transcendir l’anècdota vital, personal, i que s’ha erigit com un monument a la llibertat individual, com un crit davant el dogma i la certesa. Sempre implacable, enorme poeta, Màrius Sampere!

Màrius Sampere: de la mística a Matrix

(Fòrum Grama, 21 de març de 2014)

<http://forumgrama.cat/marius-sampere-de-la-mistica-a-matrix/>

Lluís Calvo

Màrius Sampere és un autor que sempre es llança a les piscines més glaçades. Semblaria que la seva llarga aventura poètica ja hauria fixat, a bastament, unes bases sobre les quals caminar en terreny ferm. O una certa rutina. Però Sampere és un tità que defuig les certeses i els terrenys fressats. I per això en aquest nou llibre, que duu per títol *Ningú més i l’ombra*, el poeta aconsegueix sorprendre’ns una altra vegada i aprofundir encara més en la idea de risc. Es pot dir que en aquest nou lliurament l’autor ha agermanat dos dels elements que defineixen la seva obra. D’una banda els elements místics, esotèrics i obscurs, amb tota la fantasia de mons i submons divins i diabòlics que tracen un debat existencial que gira al voltant del paper de l’home en aquest món i en el conjunt de l’Univers. I de l’altra el sentit de l’humor, sovint gruixut, fregant el sarcasme, que Sampere ens ha ofert a través de la seva obra. Ara, però, l’humor es posa al servei de les construccions sorprenents, de les interrupcions brusques de sentit, de l’aparent atzagaiada que s’insereix en un discurs solemne, tot rebençant-lo de manera literal. Sampere és el gran bombardier

de la poesia catalana. Un guerriller que agita bombes de destrucció lingüística i juga al límit del sentit i de la sintaxi. I que ho fa de manera sorprenent, a partir d'un mètode absolutament singular i propi, un mètode que no pot tenir imitadors ni acòlits, perquè és del tot personal.

És evident que aquesta manera de fer comporta assumir el risc a què abans feia referència. Sampere transita, molts cops, a través d'un precipici. El lector sovint resta amb l'ai al cor, tement que tot se'n vagi en orris. Tanmateix, el gran mèrit és que això no només no passa mai sinó que Sampere assoleix en aquest llibre una de les seves fites més magistrals i arrodonides. Als seus vuitanta-cinc anys l'autor es permet el luxe d'escriure com li dona la gana, sense demanar permís a ningú i sense seguir de manera mimètica els camins anteriors. Tot plegat amb una llibertat miraculosa i sense complexos. Una lliçó per als poetes actuals.

Màrius Sampere té, de tant en tant, alguna connexió amb Carles Hac Mor, un poeta veterà que subverteix de manera continuada el llenguatge (el mateix es podria dir de les vinculacions subtils de Sampere amb un altre conreador del terrorisme literari: Tomáš Šalamun). Es tracta de tocs determinats, molt concrets, però que hi són. Aquests lligams apareixen quan Sampere falca construccions lingüístiques populars en el poema, tot creant un efecte adés sorprenent, adés grotesc i humorístic. En són un exemple els versos del poema «Tot un cel». Aparentment, el poema segueix les premisses habituals de Sampere: llenguatge obscur, inquietants imatges d'òrgans, una certa violència (Hieronymus Bosch, Brueghel el Vell, Valentí el Gnòstic, William Gibson, H. R. Giger) i referències místiques i còsmiques. De sobte, però, el poema es clou amb un vers imprevist, que ens fa riure o bé ens deixa consternats, o les dues coses alhora. Fixeu-vos-hi:

Per un ventre prenys,
per un anus contràctil,
per una ànima amb dentadura
i un front amb rodes.
Tot un cel i morir.
I no saber si un ou o una castanya.

Aquest últim vers forma part d'aquesta nova mística grotesca de Sampere, com si ara s'hagués adonat que la seva visió cosmogònica i apocalíptica també pot ser dinamitada des de dins i que el silenci de Déu també conté una bona dosi de sarcasme desesperançat. És obvi que a Sampere, en aquestes alçades, se li'n foten moltes coses. El mèrit és convertir aquest estat d'ànim en un art total, brusent, incontestable. Aquest recurs entre la mística i el grotesc arriba al clímax en un poema com «Si de l'U» («Resurrecció» o «Última evidència» també en serien bons exemples), en què després d'introduir aquest concepte filosòfic i religiós clou el poema en un to burleta, com si tota la conclusió de l'Univers fos un conte o una cançó infantil. És obvi que el poeta al·ludeix aquí a la fantasia i a l'exuberància imaginativa amb què s'han creat les principals cosmogonies. Però també ens recorda –i això és una conclusió filosòfica de primer ordre– que l'home no pot entendre ni abordar de manera solvent allò que és incognoscible i inabastable. Val la pena reproduir el poema sencer per adonar-se d'aquest procediment formal i conceptual alhora:

Si de l'U, que tot just
acaba d'arribar
del foc, restes
la sang que s'hi oposava

cridant, gemegant, queda
el somriure impassible de l'Espectador.
I canten els àngels, i ploreu les ninetes,
que el burro està malalt.

Cal destacar, també, el fet que Sampere afronta amb humor tot un seguit de qüestions sagrades que altres autors aborden de manera rígida i amb una seriositat solemne i tibada. Aquests procediments no han de fer-nos perdre de vista, tanmateix, que en el llibre hi ha poemes del Sampere més clàssic. Poemes que són una ganivetada de perfecció, de lucidesa, de ferida poètica. Em refereixo a «Algú té por» (impressionants, els versos finals), «Cap nina sàvia», «No fa», «L'infinitiu», «Circ», «És fals», «Només recordo» (duríssim, sarcàstic, punyent), «A aquestes hores» o bé «No són poemes». Aquí apareix la Veritat més majúscula, el poeta enfrontat a la mort, a la paradoxa, a la destrucció i la feblesa humanes. Una menció a banda mereix el poema «Gentada», en què l'autor contraposa la vida a la immobilitat, com si la veritable plenitud fos una mena de nirvana dins del no-res, de la manca d'acció, de la quietud absoluta. Una quietud paradoxalment activa, a partir de la qual s'originaria tot allò existent. Aquesta visió revolucionària es troba a mig camí del gnosticisme, de certes nocions de la física, de l'hinduisme, del budisme i de Matrix. D'Ouspensky i Daniélou als germans Wachowski. Segons els mots de Sampere, «fugir / seria la felicitat». I fugir dels cicles de la vida, del programa còsmic que ens manté aferrats a la creació i a tot allò existent, implica una acció heroica. L'Univers no té sortida, és una trampa, un programa informàtic amb tot de seqüències que ens aboquen al joc entre la vida i la mort, o bé una ideació divina que ens reté en el flux de

tot allò creat. D'aquesta manera Sampere assaja una tesi sobre el sentit i la conformació de l'Univers, tot forjant una conclusió inquietant que es vincula amb determinats videojocs que mostren el món com una recreació virtual impulsada per forces obscures. Recordem que la física moderna contempla la possibilitat que el nostre Univers sigui artificial o hologràfic, fruit d'una simulació informàtica. Sampere ho sap i tot ell esdevé holograma de les forces còsmiques que ens revelen, amb comptagotes, algunes veritats essencials.

Tots aquests elements, antics i moderníssims alhora, fan que en aquest llibre Sampere assoleixi una nova fita. I no pas amb una veu fatigada o agònica, sinó amb una plenitud de facultats astoradora. *Ningú més i l'ombra* és un llibre excepcional, que mostra un Sampere que es troba en el cim de la seva dicció poètica. La llum samperiana ens enlluerna més que mai.

Ningú més i l'ombra de Màrius Sampere

(Núvol. El digital de cultura, 14 de juliol de 2014)

<http://www.nuvol.com/noticies/ningu-mes-i-lombra-de-marius-sampere/>

Jaume C. Pons Alorda

Com els seus versos, Màrius Sampere és excessiu, salvatge, delirant, però també groller i trapella com ho seria un nen que ha après a jugar amb les paraules dels adults i per això sap que s'està endinsant en un joc prohibit. D'aquí la seva heretgia arcana, sobrehumana, el poder secret de cada síl·laba que adquireix el seu espai pel dret de la sang i de l'intent. Savi com un dimoni pelut, Màrius sempre s'encarrega de fer picades d'ullet al seu passat de quan era un nen rossí i angelical de mirada blava i, precisament per aquesta bellesa estètica que desprenia, podia aconseguir qualsevol cosa amb uns adults que es trobaven davant d'una criatura refulgent.

Tot aquest passat rescatat s'empelta amb les al·lucinacions més arravatades per crear un cosmos propi en què tot s'hi val i on tot té un poder que determina els orígens de les galàxies i el destí dels didalers. D'aquí la lucidesa tenebrosa, però també la innocència esperpèntica, de cada nou volum samperià. Desesperadament actual, humanalment inseparable, aquest poeta dels extrems segueix sorprenent amb imatges al·lucinants i una força que en-

cadena espasmes amb els deliciosos somriures de la demència. Barroer, grotesc, profètic. Màrius Sampere aconsegueix amb *Ningú més i l'ombra* un nou esglaó d'una escala que segueix pujant cap a l'infern celestial a través de la intempèrie, l'atreviment i el sardonisme que caracteritza aquest gran poeta de les lletres universals. Només fa falta triar qualsevol poema a l'atzar, com aquest «És fals» per comprovar el poder ignot de cada troballa:

És fals això de la misèria,
morim d'un tip de viure.
Una doble filera de ventres prenys
apunta cap al paradís
on els vòmits són de productes làctics.
Abundor de déus!, excés de mi!
La ruta dels astres descriu
noms invertits, jeroglífics
irresolubles. Si això no vol dir res,
és suficient.
Deixem-ho, doncs, a un cantó,
que s'hi estigui quiet,
rodó, perfectament inútil,
com el fetus d'un gegant, la més greixosa
de les meravelles.

Casolà i estrambòtic alhora, divertit i messiànic, Màrius Sampere és la condensació perfecta de totes les pulsions que assolien la Terra i que caben dins dels seus versos de poder total però efímer. Segurament els màxims protagonistes d'aquest poemari són la imatge brutal (que s'enganxa a la retina del cervell com si es tractés d'un ganivet esmoladíssim), l'el·lipsi (la blancor des d'on seguir conreant noves imatges) i la contradicció (la lluita perma-

nent entre el sentit i el més enllà). Màrius Sampere sempre ha estat capaç de refutar la teoria dels contrastos violents que Derrida ensenyava. És d'aquesta manera que ens fa veure que no sols hi ha una entitat enfrontada titànicament contra una altra, sinó que després hi ha tot allò que no s'esmenta. El desmorir, la sensraó, l'antiesglai. Tal com faria un Jorge Luis Borges en estat d'alerta, Sampere aconsegueix caçar i trobar el tercer tigre, o sigui, aquells espais buits que foragiten tot allò prototípic entre l'alfa i l'omega. D'aquesta manera qualsevol poema de Sampere sempre sorprèn per la seva capacitat de visions desenfundades, però també per aquesta veu tan propera capaç de parlar del pa amb tomàquet i de l'oli de l'àvia al costat dels inferns de Dante i *True Detective*. Dins Sampere tot hi cap, i és tan brutal en aquest gest que fot una feredat escandinava de llegendes i mites.

Alguns l'han comparat amb Jacques Prévert pel seu humor descarnat, amb Salvatore Quasimodo per la seva brutalitat metafísica de riu desbocat en mots carnalíssims, fins i tot amb els *beatniks* per la seva rotunditat, el seu surrealisme, la seva absoluta contemporaneïtat en el món... Les comparacions podrien ser eternals. Però el que ocorre al final és que Màrius Sampere no admet comparacions. Amb la seva obra fins ara publicada, i tota la que encara ha de sortir, ha creat un continent de fel poètica que ja és un estendard de proclamació. I que avui, en aquest homenatge, s'han de celebrar perquè continuïn durant molt més anys i llibres. Els clàssics es recompensen d'aquesta manera: amb lectura i devoció, però sobretot amb l'agraïment que els devem en el ritual de la creació.

PREMI JOSEP MARIA LLOMPART DE POESIA
«CAVALL VERD»

La nosa

(Editorial Proa)

Marc Romera

Jurat: Margarita Ballester, Àngels Cardona, Guillem-Jordi Graells,
Pau Sanchis i Mireia Vidal-Conte.

Poesia per llegir com qui mira una obra d'art (Ara, 27 de febrer de 2014)

Laura Serra

La banda sonora de *La nosa* seria *Walk on the wild side*, de Lou Reed. Marc Romera admet que hi ha cert homenatge a la música del novaiorquès entre les línies del llibre que va guanyar el premi Carles Riba de poesia 2013. Ni que sigui per la tossuderia rebel a l'hora de definir el que ha escrit, concretament, com a «poemes amb (falsa) prosa, que no és el mateix que prosa poètica». «Dins de cada poema hi ha una mètrica amagada, una voluntat de llenguatge que, aplicada a la prosa, no funcionaria», explica.

La nosa és un artefacte volgudament singular. D'una banda, és una evolució lògica dins la trajectòria de Romera (Barcelona, 1966) –professor, crític literari, editor i autor, entre altres, de sis poemaris al llarg de 25 anys de carrera–, que defensa que «no es pot dissociar forma i contingut, cos i ànima». «Em sembla un debat superat en poesia», argumenta, i cita les teories poètiques de Paul Valéry, Hölderlin, Mallarmé o Celan. «A cada llibre intento fer una experiència nova, un món en si mateix, i que, malgrat això, tingui un llenguatge propi i reconeixible», apunta.

D'altra banda, a *La nosa* l'esperit rebel s'hi conjuga també en el fons: «Intenta ser una denúncia d'aquest món el qual rebutjo i del qual em sento rebutjat». Com a exemples, cita els discursos hipòcrites que es mantenen sobre el sexe o les drogues. «La doble moral i l'estupidesa són dos eixos dels meus llibres. Hi ha una voluntat de denúncia i d'escopir sobre actituds socials i humanes que em fan nosa», afirma. «Que la calba dels cretins fa molt temps que vessa bava. Que qui mana no veu res perquè té molt clar que mana», escriu a *Infecció*, un dels cinquanta poemes del recull. També hi afegeix dosis d'ironia i autocrítica a *Corall*, en què descriu el microcosmos «petit, endogàmic i caïnita» dels poetes: «Quin enrenou, la vida tedi dels poetes, que llegeixen els poetes i que parlen de poetes i que volen esmorzar. Menjant-se entre ells, han perdut el bony de vista, la incansable desmesura d'arrencar-se amb gust les crostes».

Un impacte estètic i emocional

La mirada de poeta de Romera és indissociable de la d'editor de LaBreu. Conscient dels pocs lectors que arrossega la poesia, apel·la amb la seva obra als menys ganduls. «És una poesia que costa d'entendre, una mica críptica, però si hi ha actitud per part del lector no costa gens de veure què es denuncia o què se celebra, perquè hi ha una celebració per estar a l'altra banda de les coses, al cantó salvatge de la vida». Ell demana al lector pocs apriorismes: «La poesia pura pretén una aproximació del lector que seria igual a uns sonets de Chopin o a un quadre postavantguardista. T'has de deixar impactar per l'estètica emocional més que racional». De nou, s'alinea amb els clàssic: si la poesia és música feta paraules, el

rampell inspiracional de l'autor és el que l'empeny a produir l'art i el lector ha de ser la víctima disposada a la seducció.

La nosa

(*El País. Quadern* [Barcelona], 17 d'abril de 2014)

Manuel Castaño

Tant que costa saber quina cosa és la poesia en prosa, o la prosa poètica, i on comencen i on acaben l'una i l'altra, i ara resulta que el premi Carles Riba ha recaigut en un recull de textos que el seu autor, Marc Romera (Barcelona, 1966), considera poesia en falsa prosa. Falsa? Es pot dir que, en general, el que sembla prosa ho és, i el que sembla vers cal comprovar-ho. En el cas de *La nosa*, s'observa un propòsit deliberat d'ocultar l'existència de versos autèntics pel procediment d'escriure'ls l'un darrere l'altre. S'hi troben frases successives amb ritme constant, binari o ternari; alguns versos decasíl·labs o alexandrins, esparsos, que potser han sortit per casualitat, i, sobretot, heptasíl·labs, que a vegades conformen gairebé tot el text.

Una accentuació tan marcada no pot passar desapercebuda a l'oïda, i més quan en alguns casos se'n ressent fins i tot la sintaxi. Ben aviat el lector es pregunta si la cantarella pròpia del romanc, encara que sigui sense rima, és el recurs més adequat per fingir una prosa poètica. Se'n diu prosa retallada quan algú escriu línies amb aparença de

versos però sense cap regularitat mètrica; doncs això vindria a ser el contrari: versos enganxats.

Però, al capdavall, són petits relats, en total cinquanta, l'extensió dels quals és variable, amb unes 150 síl·labes mètriques de mitjana. Alguns són més entenedors que d'altres, tot i que aquesta no és una característica que entri en els propòsits del poeta, el qual fa explícit el seu menyspreu per les notes a peu de plana i pels qui estableixen criteris d'ordenació literària, «els fonaments del que funciona i els defectes del que no»; igualment per «la vida del tedi dels poetes, que llegeixen els poetes i que parlen de poetes» –una mera suposició, sobretot això que es llegeixen gaire els uns als altres. L'arquitecte que menja mosques mortes, protagonista d'un dels relats més explícits –«només menja allò que entén» i «entén millor el que és mort»–, pot representar també el literat contra qui dispara Romera: devot de les maneres de fer d'antany i incapaç d'entendre que n'urgeixen de noves.

Aquest llibre se situa, per tant, en un altre territori, més enllà dels convencionalismes i les bones maneres, des d'on desafiaria els usos vigents i provaria d'«obrir l'àmbit d'un nou tot». El mínim que es pot dir d'aquest plantejament, d'una banda, és que és fàcil, atès que el qui en discrepi o no ho segueixi, queda desqualificat automàticament per mandrós o ignorant, i de l'altra, que no té res de nou, perquè *épater le bourgeois* és un hàbit que fa força més d'un segle que dura. El títol en dona la clau última: denunciar o menystenir les coses que fan nosa, que ens aparten d'una vida més autèntica i més d'acord amb un cert ideal literari.

Tot el llibre està impregnat d'un to desafiant, fins i tot amenaçador, al servei d'una recerca de no se sap ben bé què, perquè en definitiva sempre és la realitat la que no està a l'altura del desig. Aquesta barreja de supèrbia i

d'obscuritat no ajuda gaire a reduir la perplexitat que el lector actual experimenta davant la poesia, si és que convenim que *La nosa* ho és, però el que fa que augmenti és la tècnica emprada: uns contes que es queden a mig esbossar, explicats en una prosa que té un ritme juganer que fins i tot, a vegades, sembla perseguir la hilaritat, i unes expressions que combinen metàfores de mal descodificar («solipsisme dels morts») amb altres més aviat pròpies d'un assaig («ejaculador dòcil d'opinions»). Com a experiment, fa mitja gràcia; com a poesia, cap.

La sociofòbia de Marc Romera

(*Ara Llegim*, 3 de maig de 2014)

Victor Obiols

Vaig tenir la sort d'assistir fa poc a la presentació oficial de *La nosa*, que es va celebrar, molt convenientment, al Caribbean Club. Dic la sort perquè és allí on vaig tenir l'epifania que em faltava després de la lectura solitària del llibre de Marc Romera. Em refereixo a la presència física del poeta, que va brindar la seva veu per donar vida sonora als textos. Aleshores vaig comprendre que allò que sempre ha explicat, amb luxe d'erudició, Henri Meschonnic als seus llibres és del tot cert: la poesia comença i acaba en una veu. Certament la podem sentir, o imaginar que la sentim, en la lectura privada i en silenci, però només quan s'encarna –i si és en la veu del poeta el privilegi és màxim– comprenem el sentit final de tota l'operació que implica l'escriptura poètica.

Perquè l'escriptura no és sinó un suport, una consignació gràfica d'allò que bull en el cervell del creador en forma, primer sònica, després conceptual. Romera parlarà sens dubte de la inspiració, i influït pels aires nous de la neurociència, ens dirà que està localitzada en un racó molt precís d'un hemisferi cerebral, el que «va per lliure».

Molt bé, d'acord. Ara també ens expliquen l'amor per un excés de dopamina o per un còctel sucós de neurotransmissors. Perfecte. Però, ¿per ventura tots aquests descobriments ens acosten el misteri? Jo diria que no. Seguirem, al·lucinats o lúcids, cantant, imprecant, planyent-nos a través d'una veu humana, celebrant o maleint, tal com ho feien els primers sàpiens, els trobadors o T. S. Eliot. Bé, el fet és que la lectura en viu que ens va oferir el poeta va aclarir moltes coses que romanien fosques. L'envitricollada qüestió de la prosa *falsa*, per exemple. ¿*Falsa* vol dir que Romera compon en forma versificada i després *prosifica*? ¿No li agrada la «forma d'esponja» que deia Gabriel Ferrater que tenien els seus poemes? ¿Per ventura prefereix fer esponges quadrades? Romera ho justifica, en certa manera, dient que el lector comú s'espanta quan veu versos, i que en visualitzar un text en prosa té més tendència a lliurar-se a la lectura.

Un poeta inquietant i incisiu

Podem dissecionar *La nosa* i detectar-hi tota mena de vers, tallant per so o per sentit, amb predominància iàmica. Ho trobem a Marià Manent: en moltes de les seves traduccions hi ha una gran quantitat de versos mètricament perfectes, i segurament es deu a un mecanisme inconscient de construir en vers per una rutina del pensament, cosa que, curiosament, no succeeix amb el seu gran amic i confrare, el més genial versificador català, Josep Carner, que quan escriu prosa, per dir-ho en modern, «canvia el xip». Més enllà d'aquest aspecte formal, a *La nosa* hi seguim trobant el poeta inquietant i incisiu de sempre. El jurat del Riba va parlar d'incomunicació, sexe, mort, i el poeta hi afegeix un dels seus grans temes

flaubertians (i/o bernhardians): l'estupidesa, i també la mandra (la seva, que és hiperactiva) i la dels altres, que és nociva. La coneguda sociofòbia romeriana es va destil·lant amb els anys, i la mirada crítica i amarga és d'efectes retardats, astringents i, finalment, catàrtics.

Sempre em fa pensar en aquella frase de Witold Gombrowicz, que deia que els sentiments ens els hem de mirar de lluny, tenir-los a distància. Romera s'adona, no ja que ens vulguin fer combregar amb rodes de molí, sinó que no hi ha prou boca per a la mida de les hòsties que ens volen fer empassar. La degradació progressiva de la democràcia ens aboca a la idiotització. L'artefacte poètic, ens recorda Romera, pot tenir valor terapèutic, però també té valor de denúncia.

PREMI RAFEL JAUME DE TRADUCCIÓ POÈTICA
«CAVALL VERD»

Fulles d'herba
de Walt Whitman
(Edicions de 1984)

Jaume C. Pons Alorda

Jurat: Margarita Ballester, Àngels Cardona, Guillem-Jordi Graells,
Pau Sanchis i Mireia Vidal-Conte.

Walt Whitman

(*La Vanguardia*, 27 de març de 2014)

Jordi Llovet

A la història de la literatura hi ha llibres que són molt bons i n'hi ha que són molt importants. El llibre que Walt Whitman (1819-1892) va publicar en nou ocasions, tot ampliant-lo cada vegada d'una manera semblant a com va fer Luis Cernuda, tot arribant a unes 600 pàgines, forma part del segon grup: és important. Imbuït per les idees d'Emerson –com el nostre Joan Maragall, que també va creure en «la paraula viva», però sovint feia versos dolents, de tan vius–, aquest home tirant a page-sívol, amant de la natura i de la frenologia, de l'òpera i del mar, del magnetisme animal i l'egiptologia, de les dones però encara més dels joves ben plantats, barbut i brutejant, amic de la vida solitària, les cabanes, els boscos espessos i les capbussades erotògenes (les seves i les dels seus amics), en realitat molt poc dialogant malgrat les seves contínues professions de fe en la democràcia americana, aquest exaltat, visionari, profètic, amant de l'èxtasi i de l'exultació, va confegir per als seus conciutadans aquest llarg (massa llarg, en veritat) poemari que va dir-se *Leaves of Grass*: ara el podreu llegir en extraor-

dinària traducció de Jaume C. Pons Alorda, *Fulles d'herba*, Barcelona, Edicions de 1984, 2014.

De tan bona que és la traducció –malgrat l'ús continu de possessius sobrers i d'un pleonasma poc català: «el seu propi», «la seva pròpia», etcètera, que també emprava a discreció el president Pujol: «la nostra pròpia identitat», com si no n'hi hagués prou amb «nostra» o «pròpia»–, hem acabat agafant *carinyo* a aquest home extravagant i a la seva poesia que, amb voluntat, no s'extravia en cap «figura poètica» per casualitat: no he vist a la vida un poemari tan llarg amb tan poques metàfores: potser cap.

Com tots els poetes tirant a pobrissons, Whitman, en un rapte de caritat universal, va escriure per a tothom, i encara hauríem d'afegir-hi per a «totes les coses»; perquè Whitman es canta, de bell antuvi, «a si mateix», però acaba celebrant el turc que fuma opi, els geperuts i els llunàtics, el negre d'origens nebulosos, els jueus que esperen el Messies, l'espanyol d'Espanya (sic), i, dins de la península, el ciutadà de Barcelona –ciutat on no degué estar mai de la vida– i el matador a l'arena de Sevilla (i tant com respectava els animals, el càndid de Whitman!). Per fer una anàlisi més circumspecta i objectiva d'aquesta poesia, potser hauríem de dir que, si el lema panteista de Spinoza (a qui segur que no va llegir, perquè detestava la filosofia) havia estat *Deus sive natura*, «Déu és el mateix que la Naturalesa», el de Whitman podria ser *Deus sive humanitas, sive natura, sive democratia, sive myself*, perquè l'autor sovinteja l'exaltació del seu jo igual com regala amb gran generositat elogis al públic més bigarrat i a totes les coses, en una mena de transformació pandèmica, franciscana i ecològica de les virtuts cristianes. El cert és que, en llegir-lo, arriba un punt que tantes exclamacions i tant d'embadaliment en la natura i en uns éssers que només va

conèixer a l'interior de la seva caritativa voluntat arriben a enfarfegar-nos. Això sí: tenia una *verbe*, com diuen els francesos, o una facúndia, que no tenen parió en tota la història de la poesia.

Però ens queda l'important: així com a França «per fi vingué Malherbe» per a descrèdit de les poètiques del Grand Siècle i inauguració d'una poesia que, amb els anys, excitaria el geni de Baudelaire, així als Estats Units, amb poca tradició poètica a mitjan segle XIX, la poesia va quedar transformada per sempre: no solament es va democratitzar, sinó que també es va obrir als experiments formals més extravagants i insòlits. Whitman, és cert, va fer lliscar les categories íntimes i exaltades del romanticisme fins a l'Home Modern –inclosa la tècnica i les màquines– com, més tard, ho farien, amb entusiasme, els avantguardistes del segle XX.

Un dia o altre la llengua catalana havia de tenir aquest poemari sencer, i és una sort que la traducció superi, en eufonia, l'anglès antiretòric de Whitman: cap traductor parcial d'aquesta obra, fins avui, no se n'havia sortit tan bé com Pons Alorda. Ni Jorge Luis Borges.

Whitman: del jo més alt i potent al cosmos més intens i profund

(*Poetari*, núm. 5, juliol-octubre de 2014)

Àlex Broch

I.

Que en tres mesos –de març a maig– la traducció de *Fulles d'herba* de Walt Whitman, feta per Jaume C. Pons Alorda, i amb més de 2.000 exemplars venuts, hagi arribat a la tercera edició vol dir moltes coses. La primera i ben clara és que era un llibre esperat. O, en tot cas, volgut i estimat i que quan hi ha hagut possibilitat de llegir-lo una àmplia minoria (aquesta persistent minoria poètica) ha fet el pas per tenir-lo. La pregunta, ben pertinent, seria saber si en aquest impuls hi hagut la voluntat de trobar o retrobar el poeta nord-americà en llengua catalana o bé, justament, ha estat més per descobrir i conèixer un poeta de llarga aurèola i injustificada absència i llunyania. Imagino que les dues opcions són ben possibles però, no sé per què, crec que la segona té un pes important. No vull dir que Whitman no fos un poeta llegit però intueixo que solament era parcialment llegit i que en tot cas, més enllà del llibre *Cant de mi mateix*, referència quasi inevitable i obligada si parlem

de la poesia de tots els temps, espais i llocs, no tothom tenia o podia tenir una visió o coneixement regular d'aquesta oceànica obra poètica.

Whitman és un tot èpic i, ara, molts d'aquells que solament tenien una visió fragmentària tindran ocasió de navegar per aquest mar oceànic amb sensació, a vegades, d'extenuació i ofec i d'altres d'estar portats per un vent gegant que ens permet arribar a una vorera infinita. Jo, en qüestió de tempestats marítimes, sempre he estat prudent, i utilitzo tots els agafadors possibles per intentar arribar, com el poeta sinerenc, a un matí encalmat que faci més fàcil aquest diàleg possible amb un poeta que estimo però amb el qual també em barallo. Passa amb tots els gegants que, a vegades, vols pujar a les seves espatlles per atalaiar millor i d'altres tens por de no veure més enllà de la seva llarga ombra i quedar pres sota la seva foscúria. Per tant distància i sol (de llum, no de solitud) però també proximitat amb ell i conversa creuada: la teva i la meva, cadascú, però, amb la seva veritat, humana i poètica. Sols així Whitman em reconforta i no m'abat. Sols així Whitman m'és amic i jo puc parlar amb els meus amics de Whitman. I ara, amb la traducció de *Fulles d'herba* de Jaume C. Pons i Alorda tenim una magnífica ocasió, la millor ocasió. I gràcies a aquesta ocasió també és el moment de recordar que Whitman inaugura una tradició en la poesia contemporània que s'expandeix cap a d'altres noms i d'altres cultures fins a enllaçar, pel que fa a la poesia catalana, amb l'obra d'Agustí Bartra o Vicent Andrés Estellés i, pel que fa a la hispànica, amb Pablo Neruda o León Felipe. Entrar en aquests mons és entrar en un univers poètic quasi inabastable tot i que les portes d'accés, per aquell que ho vol, sempre estan obertes.

II.

Whitman no ha estat absent però tampoc no ha tingut una fluïdesa excessiva en la tradició i traducció catalana. A la segona dècada del segle XX l'urbanista mallorquí Cebrià de Montoliu (1873-1923), traductor també de Shakespeare i Emerson, traduí parcialment *Fulles d'herba* (1919) i publicà un text sobre l'autor: *Walt Whitman. L'home i sa tasca* (1913), que és la primera recepció notòria de l'obra de Whitman a la literatura catalana. Va caldre esperar dècades per arribar a la traducció d'un llibre, eix i nuclear, com és *Cant de mi mateix* (1985) de les mans i saviesa èpica d'Agustí Bartra i poètica de Miquel Desclot i que mostra, en un sol llibre, tota la diversitat i potencialitat de Whitman. Molt més recentment Lluís Roda ha retornat a *Cant de mi mateix* (2011) en una traducció parcial del llibre. Ara Jaume C. Pons Alorda ha emprès el repte impagable de fer d'aquesta catedral poètica una església habitable. I molt habitable. Tant que no he trobat desencisats de lectura i sí un pols i una sensibilitat poètica que sembla fer de la llengua d'arribada la llengua d'origen. Jaume C. Pons ha emprat quatre anys de treball per arribar al resultat actual i el llistat de bibliografia utilitzada que assenyala al final del volum mostra el seu viatge paral·lel i contrastat per les diverses versions de Whitman que trobem en l'espai occidental i europeu. Podem imaginar el que representa la dificultat d'aquest repte i també podem imaginar l'orgull i la satisfacció pel resultat final. D'altra banda en l'entusiasta militància de Pons i Alorda en la recitació i difusió de l'obra que ha traduït podem trobar, qui sap, una de les bones raons que fa que, en tan poc temps, puguem celebrar aquesta tercera i ben propera edició de la traducció de *Fulles d'herba*.

III.

Pensar ara en Whitman és reobrir la seva biografia. Nat el 1819, fill de família humil i nombrosa, amb la herència i religiositat quàquera de la mare, estudis limitats i posar-se a treballar als onze anys, com a tipògraf, com a fuster, més tard com mestre rural, com a periodista, com a director de diaris. Sentir el foc de la guerra civil nord-americana i anar a buscar i trobar el seu germà ferit. Desballestat pels horrors viscuts a la guerra, infermer per ajudar als soldats ferits, retorn a les grans ciutats i treballs, diversos i en diverses oficines, per l'administració pública, feridura i reclusió a casa el germà, mort el 1892, als setanta-dos anys a Camden, Nova Jersey.

Però més enllà de les dades personals és retornar a la seva aventura literària i poètica. Autor d'una primera novel·la, *Franklin Evans* (1842), d'un llibre de prosas de reflexió social, *Perspectives democràtiques* (1871), on defensa la seva insubornable ideologia democràtica; de prosas autobiogràfiques, *Dies exemplars* (1883); allò que fa de Whitman qui avui és, és la seva aventura poètica que a manera d'un sistema únic té un centre que s'obre i creix en les diverses edicions del seu llibre, *Fulles d'herba*, que es converteix en el títol que unifica tota la seva obra. *Fulles d'herba* té una primera edició el 1855 a la qual seguiren noves edicions el 1856, 1861, 1867, 1871, 1876, 1881, 1882, 1883, 1888 fins a arribar a la darrera i dotzena en vida del poeta de 1889. A cada nova edició l'obra prenia nou cos i incloïa nous poemes, títols i volums. No fou un camí fàcil i en l'explicació d'aquesta dificultat trobem les raons i característiques que expliquen no solament la poesia de Whitman sinó també tot el que fa referència a l'ús de la llengua i forma poètica i al món de referència que incor-

pora i trasllueix aquesta poesia. Whitman pagà car l'agostament de la seva obra poètica. Sense editor (aleshores es deia impressor) Whitman pagà la primera edició de *Fulles d'herba* i la repartí entre les persones més properes. Gràcies a la seva formació tipogràfica ell mateix cuidà de l'edició del llibre. Les crítiques foren quasi inexistentes i les poques que hi hagué, com moltes al llarg de la seva vida, mostraren una agressivitat i desqualificació (moral i literària) que encara avui sorprenen. Solament Ralph Waldo Emerson (1803-1882), molt respectat al moment, acollí i defensà la poesia de Whitman a qui considerà una de les veus poètiques del futur d'Amèrica. Emerson, filòsof i poeta, autor d'un llibre com *Nature* (1836), on mostra una defensa d'aquesta identificació idealista quasi panteista i mística amb el món i la natura, troba en Whitman una veu de futur. I Whitman troba en Emerson el reconeixement que buscava i necessitava alhora que la identificació amb el seu pensament i actitud. Però més enllà d'aquest suport Whitman rep l'embat furibund d'una benpensant classe literària i social nord-americana.

Whitman trenca en la forma poètica heretada. Millor, Whitman, crea una nova forma i un nou llenguatge poètic i, en l'herència del millor romanticisme, defensa una llibertat expressiva i formal que es transforma en un verslleurisme absolut i total que separa i allunya la seva poesia de qualsevol precedent anterior. La força acumulativa del vers, la torrencialitat de paraules i imatges, la insistència i el repic excessiu i desfermat d'un lèxic poc freqüent, sorprenen fins al punt de negar la seva condició poètica. Però Whitman, sobretot, s'atorga ell mateix i atorga al poeta, una condició que intensifica el jo poètic, en aquest cas més enllà del límit del millor romanticisme, per fer d'ell quasi un mitjà universal que es comunica,

representa i s'identifica amb l'home/dona (un i tots/totes), amb el món (vida, natura i geografia) i amb els cosmos (espiritual i material, diví i físic). El *Cant a mi mateix* és, com hem dit, una declaració que es perpetuarà al llarg de tota la seva obra. Whitman assumeix i vol representar la veu que va del jo més personal al tot més universal i al cosmos més infinit. No hi ha límit al límit ni vol límit al límit. En aquest excés si no trobem la seva culpa sí que hi ha la seva pena, almenys de reconeixement de la societat del seu temps a la qual presentava una doble innovació i fractura: la de la forma poètica i la de la possibilitat de l'emergència de l'home infinit. Massa gosadia per a un sol home sol i per a la societat americana del segle XIX i, ben probablement, per a qualsevol altra societat del mateix segle.

Avui l'accés a Whitman és més serè i més tranquil però, inevitablement, l'herència no transforma la forma poètica. Hem assumit el verslleurisme com una realitat expressiva que forma part de la llengua poètica. Quan la interpretació i valoració del poeta, que tant afirma la immensitat del seu jo com que conté multituds, i les contradiccions de totes aquestes multituds (blancs i negres, homes i dones), segueix estant oberta a la sensibilitat de cada lector que s'hi acostava. Nosaltres a vegades, com si estiguéssim davant i/o sobre d'un cavall desbridat, demanariem més subjecció i control, més ordre expositiu, més progressió argumental. Però també pensem que amb aquest cavall hem fet viatges que altres veus líriques no ens han donat, que hem viscut límits que ja no ho són i que també combreguem de l'imaginari de la veu èpica que ens porta i ens permet arribar fins allà on la nostra potencialitat ens duguí. En definitiva, a saber i reconèixer que som i podem ser senyors del nostre infinit. Com Whitman.

Espai de lectura. Walt Whitman. *Fulles d'herba*

(*Revista de Catalunya*, núm. 289, gener-març de 2015)

Lluís Calvo

«Aquest cant meu no està fet de paraules rutinàries», afirma Walt Whitman en el celebèrrim «Cant de mi mateix», la part més coneguda i traduïda d'aquesta obra de referència ineludible. De fet, *Fulles d'herba* és un d'aquells llibres que molta gent coneix a través de fragments, de delectacions, de traduccions parcials. Ara, gràcies a la feina de Jaume C. Pons Alorda, els lectors en català tenim a l'abast la totalitat de l'obra, un regal que honora qualsevol cultura i que demostra, un cop més, que el català és una llengua europea que accedeix al món sense complexos, bo i tractant en un pla d'igualtat les llengües que disposen d'un elevat nombre de parlants. Tornem, però, a la frase que encapçala aquestes línies, la qual ens adverteix que, a *Fulles d'herba*, després de tot un segle d'experimentacions i nous registres poètics, no hi trobem rutines arnades. I es pot afirmar, sense exagerar, que *Fulles d'herba* és un majestuós exemple de poesia dialèctica. Que ningú no hi busqui comoditats ni versos que llisquen de manera inofensiva. Perquè aquesta obra és total i polièdrica, avança i recula, es contradia a si mateixa més

d'un cop, resulta de vegades excessiva i tanmateix desitgem que no s'acabi. Whitman vol copsar el món a través d'un prodigiós esclat de vitalisme i eufòria, el qual resulta sempre sorprenent i actual perquè canta el món en totes les seves facetes i tombants, sense fer cas dels dictats acadèmics i atent tan sols al seu poderós batec interior. És per això que el poeta va fer un trencament amb els models anteriors, tot bastint una altra manera d'entendre la poesia a través del poder del vers lliure. Cal subratllar que Whitman va sufragar l'edició original i va treballar tota la vida en aquest llibre fins al mateix any de la seva mort, esdevinguda el 1892. Ell mateix es definia com un paio dur, un cosmos desordenat, carnal i sensual, i gens sentimental. No cal dir que aquesta autodefinició és excel·lent per entendre el propòsit artístic del nostre poeta. Whitman ho vol devorar tot amb una voracitat ferotge. Res no li és estrany: ni l'apogeu econòmic dels Estats Units ni l'esclavatge, ni la democràcia ni l'amor, ni la guerra ni la religió. Els seus versos són, en paraules seves, omnívors. Whitman és immens perquè conté multituds i si la seva idea de totalitat és moderna la seva noció del jo, fragmentat i divers, anticipa d'alguna manera la postmodernitat.

Fulles d'herba se'ns presenta en un volum de més de cinc-cents pàgines i és obvi que cal una lectura aprofundida per digerir tot aquest material. S'ha de dir, amb rotunditat, que les millors pàgines es troben no tan sols al gran «Cant de mi mateix», sinó també en moltes altres parts de l'obra. Cal llegit amb la màxima atenció, per exemple, el formidable «Tocs de tambor», en què Whitman extreu altíssima poesia de l'experiència de la guerra. O «Rierols de tardor», amb peces tan extraordinàries com «Cant de la prudència», «De darrere d'aquella màscara», «Veü», «A aquell que fou crucificat» o «Vosaltres, crimi-

nals jutjats davant dels jutges». Aquí el poeta esdevé no tan sols líric i abrandat, sinó bíblic i profètic. També són absolutament imprescindibles, en un punt en què les hores de lectura poden fer caure el lector en la perillosa temptació de la fatiga, «Viatge a l'Índia», «Pensar en el temps» i «Xiuxiueigs de mort divina».

Whitman és un poeta que estimà la vida com pocs ho han fet al llarg de la història literària. Només ell era capaç d'agermanar Roncesvalls, els Nibelungs, els esclats de Broadway, la merda i la vida eterna. Tot en un mateix llibre. Hi ha, doncs, un Whitman de l'amor, el de la natura, el dels jos contradictoris i superposats, el de l'Amèrica profunda i també el Whitman que afirma que «sóc de Madrid, Cadis, Barcelona, Porto, Lió, Brussel·les». Igualment hi trobem el demòcrata, sempre al costat dels més febles: «El President està allà a la Casa Blanca per a tu, no ets tu que estàs aquí per a ell», o bé «Mantenir units els homes amb un paper o un segell o per força no serveix per res».

Tanmateix cal remarcar, sobretot, el vessant místic i religiós del poeta, del qual potser no se n'ha parlat prou. La concepció panteïsta del poeta troba Déu arreu, ja que el celebra i el sent en totes les coses. Whitman parteix de la constatació que el present és perfecte i que per això cal acceptar la vida amb tots els seus dons i els seus horrors. El poeta subratlla, com els antics hinduïstes i ben abans que Einstein, la importància indestruïble de l'espai i el temps, tot reconeixent el mestratge de Jesús, Osiris, Brahma, Buda o Manítú. El seu panteïsmes fa que consideri l'home i la natura com la mateixa cosa. Per això nosaltres «ens convertim en plantes, troncs, fulles, arrels, escorces». Whitman s'acosta de vegades al gnosticisme, com quan afirma que «*aquest no és el meu autèntic país, jo*

he viscut desterrat del meu autèntic país», per afirmar tot seguit que «*Retorno a l'esfera celestial a la qual tots i cadascun de vosaltres també acudireu quan sigui la vostra hora*» (la cursiva és de l'original). Però, per assolir aquesta fita, i per ser home entre els homes, cal haver conegut el mal, per això Whitman és capaç d'afirmar que «el llop, la serp, el verro no han faltat dins meu». El poeta es connecta amb totes les coses i confia en l'ànima eterna de tot allò existent, tal com confessa al final del poema «Pensar en el temps». Per això hom viu i mor sempre, es desfà dels seus cadàvers materials i batega eternament. A «Xiuxiueigs de mort divina» trobem precisament una de les màximes expressions d'aquest Whitman místic (uns explícits versos de «Viatge a l'Índia» diuen: «Pots enjogassar-te en aigües com aquestes? / Sondeges les profunditats del sànscrit i dels Vedes?») que afirma, com si es tractés d'un vell mestre budista, que «la majestat i la bellesa del món estan latents en qualsevol àtom del món». No és estrany, llavors, que el poeta sostingui que «Els universos són il·luminats», com si de sobte hagués visualitzat les conclusions de Roger Penrose sobre els universos infinits. Sigui com vulgui, vivim i morim de manera contínua. Per a Whitman la vida es manifesta en innombrables cossos, a través dels quals anem circulant. Fins i tot evoca el concepte de karma, bàsic en la filosofia i les religions índies: «No hi ha paraula o acte, ni malaltia venèria, descoloració, aïllament de l'onanista, / Putridesa dels farts o dels bevedors de rom [...] / Que no tinguin resultats més enllà de la mort com abans de la mort» («Cant de la prudència»). D'altra banda quan els cossos moren es converteixen en «residu excrementici» i matèria que s'abandona, mal que la vida continua senyorejant l'univers perquè és immortal. La conclusió del poeta és nítida: «Jo veig i sento Déu en totes les coses».

I sap que el gran combat rau a vèncer la matèria i la mort, amb l'objectiu d'omplir l'univers d'amor, vida i intel·ligència.

Cal parlar ara de la traducció de Jaume C. Pons Alorda, poeta mallorquí nascut el 1984 que ha dedicat quatre anys d'intensa feina a completar aquest projecte. Pons Alorda és una veu que ha esdevingut imprescindible i que s'ha fet present, tot i la seva joventut, en més de deu llibres de poesia i en una novel·la. De fet el vitalisme desbordant del traductor esdevé una reencarnació del mateix Whitman i no es pot entendre la seva obra sense aquesta profunda petjada. Cal dir, en aquest sentit, que la traducció flueix de manera admirable, fins al punt que en més d'un moment sembla que el català sigui l'idioma original de *Fulles d'herba*. Pons Alorda ha sabut conservar el to d'exaltació de Whitman, el seu poder i l'empatia cap al món. No era una tasca planera, ja que el risc d'ofegar-se en els cabalosos rius del poeta nord-americà és força alt.

Hi ha termes cars a Pons Alorda que apareixen força en el text, com *preciós* i *preciosíssim*, que responen a *beautiful* o *gorgeous*; o bé *brutal*, que remet a *wild*. El *O music wild!* de Whitman esdevé, així doncs, «Oh música brutal». Tanmateix, per fer una prova de càrrega de la traducció i comprovar-ne el tremp i el rigor cal anar als versos més lírics de Whitman. *Scented sea-cool landward making, smells of sedge and salt incoming*, de «Fantasies a Navesink», un vers que podria fer naufragar més d'un, es converteix de manera gloriosa en «Perfumada frescor de la mar que s'obre pas cap a la terra, s'acosten les olors de les jònçares i de la sal». Igualment, el vers *I have said that the soul is not more than the body [...] And to glance with an eye or show a bean in its pod confounds the learning of all times*, de «Cant de mi mateix», es transforma en «Jo ja he dit que l'ànima

no val més que el cos, [...]». I que contemplar l'espurna d'uns ulls o mostrar un fesol dins la seva beina confonen la ciència de tots els temps». En aquest últim cas Pons Alorda s'allunya de manera intel·ligent de l'estricta literalitat i sense abandonar en cap moment el sentit original sap donar al vers en català l'alenada de l'original. El grau de precisió de Pons Alorda arriba a extrems sorprenents i el confirma com a traductor de gran nivell. Al poema «Una imatge de Paumanok», el vers *Ten fishermen waiting –they discover a thick school of moss-bonkers– they drop the join'd seine-ends in the water*, és traduït com «Deu pescadors esperen –descobreixen un espès banc de sabogues– llancen a l'aigua els extrems lligats de les xarxes». L'original *moss-bonkers* remet actualment a *mossbunker* o *menhaden*, un peix que posseeix una branca atlàntica, el *menhaden* atlàntic, el nom científic del qual és *Brevoortia tyrannus*. Aquest peix pertany a la família *Clupeidae* i a la subfamília *Alosinae*, pròpia dels arengs, just la mateixa a què s'adsciu la saboga (*Alosa fallax*), que aquí supleix de manera perfecta la manca del peix atlàntic en la nostra mar i és la transposició mediterrània de l'espècie riberenca atlàntica. Però, a més, i aquesta dada ja és determinant, el *menhaden* s'aventura de vegades en cursos fluvials com el del Saint John River per fresar, igual que la saboga ho fa en els nostres rius, i més concretament a l'Ebre (d'altra banda, l'*Alosa sapidissima* o *Atlantic shad* seria un altre equivalent directe en terres americanes). És obvi que un traductor matusser hauria despatxat el trencaclosques amb l'ús d'areng o sardina, mots que no responen pas als matisos de l'original.

Els exemples com aquest es multipliquen al llarg dels centenars de pàgines d'aquest llibre i seria impossible consignar-los aquí sense fatigar de manera innecessària

el lector. Tot plegat ens adverteix de la tasca ciclòpia que ha hagut d'exercir el traductor per assolir aquest nivell de precisió lingüística, de documentació i, ras i curt, de rigor. Només em resta felicitar Edicions de 1984 per haver publicat aquest llibre i remarcar que per raons editorials del tot justificades la traducció no va acompanyada de l'original anglès, mal que el traductor ens proporciona l'enllaç a una pàgina web en què hom pot consultar de manera lliure totes les versions originals de l'obra de Whitman, la qual disposa ara d'aquesta traducció magnífica i admirable que ha fet història.

PREMI DE LA CRÍTICA DELS ESCRITORS VALENCIANS
D'ASSAIG

Vista parcial

(Publicacions de la Universitat de València)

Tobies Grimaltos

Jurat: Anna Moner, Vicent Usó i Silvestre Vilaplana.

Vista parcial de Tobies Grimaltos

(Blog A tall d'invocació, 16 de març de 2014)

<http://blocs.mesvilaweb.cat/enbapa59/>

Enric Balaguer

Després d'haver publicat *Idees i paraules* (2008) i *El solatge del temps* (2011), comentats en aquest bloc, Tobies Grimaltos acaba de donar a conèixer una nova obra *Vista parcial* (2014). Es tracta d'una germana bessona d'*Idees i paraules*, ço és un conjunt d'assajos breus inspirats en observacions de la vida quotidiana i dels llibres. De la família de Montaigne, vaja. Hi ha reflexions sobre aspectes del llenguatge, sobre els canvis socials i les mentalitats de les noves generacions, sobre el món universitari (des de l'endogàmia a les noves fornades de professors) i un llarg etcètera.

A diferència d'*Idees i paraules*, a *Vista parcial* hi ha menys observacions nascudes de l'entorn vital i sovintegen, en canvi, les universitàries o els pensaments suscitats per l'afirmació d'algun pensador. Wittgenstein em sona –així de manera impressionista– com el nom més repetit. Tant en un camp com en l'altre, Grimaltos sempre té alguna cosa interessant a observar (n'hi ha més).

Cal reconèixer que l'autor té gust per expressar, amb subtileza, el matís, la diferència oportuna. Pensar, més que

cap altra cosa, és observar atentament, pacientment, les coses. L'energia literària de Grimaltos, al meu parer, prové de situar-se en el vèrtex on per un costat hi ha la visió del llaurador i a l'altre la del professor de filosofia. En aquest sentit, trobe excel·lents textos com «La paràbola de l'hortolà», una al·legoria sobre les amistats en la nostra (inquieta) època, exemplificada en diversos cultius agrícoles; o «Que qui s'ha mort?» una reivindicació de l'entorn familiar i la vida social en un poble menut.

Al text «Una llengua autoreferencial» encerta de ple a fer un diagnòstic sobre una manera d'immobilitzar els desprestigi de la nostra llengua a base de fer pensar que només serveix per parlar sobre ella mateixa. Quanta raó! Recorde un dinar –perdoneu l'anècdota personal– on una amiga sud-americana se sentia molesta pel fet que jo parlara valencià en tot moment. Només feia que dir-me «!Oh que bonito el valenciano!» i coses per l'estil. De colp, vaig llegir l'inici (apoteòsic) d'una novel·la de Murakami en la versió catalana. Llavors ja no era tan bonic: «¿Y por qué en catalán y no en castellano?». No s'ho acabava de creure. Li va sentar com una escopinyada.

Per no fer molt llarga aquesta anotació, *Vista parcial* és un llibre –com els bons de l'assaig– per llegir tranquil·lament, per anotar, per discutir, per traure idees, per refrescar records... I per gaudir.

Ser-ne molts

(*Caràcters*, núm. 67, primavera de 2014)

Adolf Beltran

De l'assagisme de Tobies Grimaltos ja n'havíem tingut algun tast anterior en llibres com ara *Idees i paraules. Una filosofia de la vida quotidiana* (2008) o *El solatge del temps* (2011). Sabíem que, a l'hora d'escriure, la seua no és una actitud «professional», en el sentit de convertir la condició d'especialista en una mena de talaia remota des d'on mirar-se el món. Tampoc no és la seua l'actitud d'un filòsof disposat a elucubrar sobre el no-res. Grimaltos, catedràtic de filosofia, és sobretot un escriptor que fa servir l'instrumental acadèmic d'una manera extremadament subtil, un assagista en el camí de Montaigne o Fuster. I és per això que és modern.

«Som moltes coses en la vida», escriu al pròleg del seu nou llibre, «com moltes són les coses que fem i les que ens passen, els territoris que ocupem en diferents moments. Nosaltres, cadascú, ens reconeixem múltiples i polièdrics i els altres s'entesten a constrènyer-nos en una sola identitat. Aquesta és la lluita, tots tenen o volen tenir de nosaltres només una imatge, volen incloure'ns únicament en una categoria, i nosaltres considerem qualsevol d'aquestes

classificacions una mera vista parcial del que som. I del que hem sigut també.»

D'aquí el títol de *Vista parcial* amb què ha recollit aquestes cinquanta-tres peces breus d'escriptura diàfana que discorren per territoris d'una quotidianitat plena d'estímul. Perquè la vida, en el recorregut que l'autor fa en aquest llibre delicat i intens, és una font permanent de suggeriments i d'incitacions. De la informàtica o el futbol a la corrupció política, de la identitat de poble a l'endogàmia universitària, passant pel drama d'una generació de joves que no havien de renunciar a res i ara es veuen abocats a no aconseguir res, qualsevol cosa, qualsevol fet, és una bona excusa per a pensar amb una predisposició quasi infantil. «La meua hipòtesi és que naixem filòsofs i anem deixant de ser-ho a mesura que creixem i a poc que ens descurem», escriu en un dels assaigs més extensos, i més interessants, d'aquest recull, per a concloure que «la missió del filòsof és continuar preguntant».

He dit que Grimaltos és modern, i potser caldria explicar-ho més. L'autor reflexiona i dubta, o posa en dubte, amb una intenció moderna, perquè els seus temes ho són i perquè explícitament es desmarca del dubte absolut i de la desconstrucció postmodernista –«Perdoneu-me si insistisc, la veritat existeix», titula un dels seus textos–, però també dels «embalsamadors de pensaments», sobre els quals assegura: «Em fa la sensació que als que els agrada pensar no els agraden les etiquetes –no els agrada que els en posen, almenys– i als amants de les etiquetes no els agrada pensar».

Fidel al seu plantejament «metodològic», Grimaltos evita de fer-se etiquetar. «Darrerament, a alguns els ha pegat per acusar-me de racionalista moralista –o per honorar-me amb aquest qualificatiu, que no sé ben bé si es

tracta d'una cosa o de l'altra», diu en un dels passatges del llibre. «No sé tampoc si això comporta dir que sóc un intel·lectualista moral, però alguns també m'ho han atribuït, això. No ho sóc. Pense que la realització del mal és compatible amb el coneixement del bé. Conèixer el bé no és condició suficient per a fer-lo i el mal no és únicament fruit de la ignorància».

Amb allò que sí que es troba còmode el nostre autor és amb l'escepticisme. I amb la «finesa conceptual», que reivindica en argumentar que «dir que la veritat existeix no és un símptoma de dogmatisme» perquè «si no s'estableix la distinció entre veritat i falsedat, és possible dubtar? És possible cercar?» I aplica aquesta finesa conceptual en els textos menys «filosòfics» del volum. Per exemple, quan constata com la crisi ha trastocat tantes coses i apunta: «Alguns polítics, per tal que no els acusen de mentir o de trencar les seues promeses, s'han convertit en experts de la literalitat. Diuen coses com: "Ara com ara no tinc la intenció de...", i és això justament el que volen dir: que en aquest moment no tenen la intenció de fer una determinada cosa; no hi ha, doncs, cap garantia que demà no la faran».

Vista parcial

(*Levante-emv. Posdata*, 27 de juny de 2014)

Anacleto Ferrer

Per a Joseph Roth, el gran novel·lista vienés que va exercir el periodisme cultural en el Berlín d'entreguerres, un bon article no era una altra cosa que «dir en més o menys mitja pàgina coses que meresquen la pena». Mitja pàgina de rotatiu en format llençol, clar. I aqueixa és l'extensió aproximada de la majoria d'aquestes «vistes parcials» en què la mirada escrutadora de Tobies Grimaltos es deté. Però Grimaltos no és un diletant, ni un catequista. És un home prudent i un filòsof precís (tan precís, clar, com puga arribar a ser un filòsof) format en l'anàlisi d'arrelam anglosaxó (segurament el de Wittgenstein és el nom propi que més vegades se cita al llibre). Doncs bé, amb aqueixos elements (prudència, passió pel concepte i gust pel detall) i un estil clar, amb el qual busca no tant la novetat com que el que diu «siga fresc, amb contingut i plaent» (p. 82), Grimaltos corona amb èxit la difícil tasca de dir «coses que meresquen la pena» en l'àmbit filosòfic i fer-ho de manera que els seus lectors provinguin no sols d'entre aquells que s'interessen de bestreta pels assumptes d'aquesta mil·lenària tradició intel·lectual, sinó d'entre els

que puguen veure en les qüestions que aborda una manera de reflexió vigent, útil encara a l'hora d'enfrontar les seues perplexitats quotidianes.

Quines són les qüestions de què s'ocupa l'autor d'aquest àlbum de mirades obliqües, de vistes parcials? Principalment d'aquelles que tenen a veure amb la seua dedicació universitària, ja que és professor de Teoria del Coneixement en la Universitat de València, i que podríem resumir així: Com es relaciona el coneixement amb la veritat i la falsedat, amb l'error i la creença, amb el sentiment i la prova? Però a diferència del caire epistemològic que impregnava la quasi totalitat dels textos continguts en *Idees i paraules. Una filosofia de la vida quotidiana*, el llibre de 2008 en què Grimaltos començava la seua singladura com a assagista, en *Vista parcial* l'autor eixampla el seu horitzó i tracta, «per escrit i amb lletra impresa, d'aquelles coses que pensava que mai no ho faria d'aquesta manera»: s'ha convertit, diu, «en un moralista» (p. 16).

La carrera literària de Grimaltos –no entrem ací a comentar els seus treballs acadèmics– arranca en 1998 amb *El joc de pensar*, un llibre de converses de ficció amb la seua filla menuda sobre alguns dels principals temes de la filosofia, continua amb *Pren-te la vida amb filosofia. Diccionari per a joves pensadors* (2003) i *La mentida de Shashnak* (2006), una novel·la d'aventures on la seua jove protagonista es veurà enfrontada a endevinalles i problemes lògics, i prossegueix, fins a arribar a l'obra que ens ocupa, amb *Idees i paraules. Una filosofia de la vida quotidiana*, una compilació de textos en què l'autor canvia de registre, estil i lector model. Abandona la ficció i el manual destinats prioritàriament al lector adolescent i a l'estudiant de secundària per a reflexionar filosòficament sobre qüestions que emergeixen del dia a dia, exposant de manera argumentativa el seu punt

de vista davant del tema triat. Els seus apartats són assajos, i prefereix abans que l'organització didàctica, una prosa diversa i miniada, «a salts i a bots», com l'anomenava Montaigne.

Finalment, el filòsof del llenguatge que és, sap que el fet de parlar una llengua suposa ja assumir una certa concepció del món, una manera de viure i entendre les coses que ens ha sigut transmesa als llarg dels segles. Fidel al seu poble i a la seua llengua, l'escriptor de Castelló de la Ribera reivindica el seu ús com a instrument de cultura: «Per quatre coses done gràcies a la fortuna: per ser valencià, de poble, haver-me dedicat a la filosofia i que m'agrada escriure. Unes coses les he triades, les altres m'han triat a mi (si és que no m'han triat totes); però elles constitueixen bona part de la meua identitat, de totes em sent ben pagat. Sóc qui sóc i això sóc jo. Faré el que puga, intentaré posar de la meua part» (Pp. 35-36).

En aquestos temps, que tornen a ser políticament hostils per a la filosofia (jivaritzada un poc més amb cada nou pla d'estudis), i en aquestes terres, on parafrasejant Dürrenmatt sembla que mai no haurem de deixar de lluitar per l'evident, llibres com el (els) de Tobies Grimaltos constitueixen una plaent invitació a la reflexió que no convé deixar passar de llarg.

PREMI DE LA CRÍTICA DELS ESCRITORS VALENCIANS
DE LITERATURA INFANTIL

Qui no sap riure no sap viure

(Andana Editorial)

Andreu Galan

Jurat: Isabel Garcia-Canet, Octavi Monsonís i Ramon Xavier Rosselló.

Qui no sap riure no sap viure (Faristol, núm. 79, setembre de 2014)

Pep Molist

«Vagó de Versos» és una col·lecció que, al costat d'altres iniciatives, ha col·laborat a fer que la poesia recuperi la seva condició de gènere, i no de subgènere, com era habitual fa uns anys. Amb una acurada factura i una destacada tria d'il·lustradors, combina seleccions de grans poetes com Josep Piera, Maria-Mercè Marçal, Joan Salvat-Papasseit... amb noves veus, com la d'Andreu Galan i la seva obra *Qui no sap riure no sap viure*. Galan és un jove poeta i rapsode, i aquest és el primer poemari que dirigeix als infants. L'eix que vertebrava el recull és «la rialla i la diversió», amb un fons que combina «el sentit de l'humor i la cultura popular», com molt bé descriu la contracoberta del llibre, i que li ha servit per connectar de primeres amb els infants lectors.

Els poemes són variats en formes, en rimes i en temes, amb una personalitat molt pròpia. A voltes, s'acosten a contes rimats; a voltes, a belles definicions; a voltes, a jocs de paraules o endevinalles enginyoses. Allò que ho casa tot i allò que el destaca de la resta és el to.

La poètica de l'Andreu Galan

(Blog La invitació a la lectura, 9 de gener de 2015)

<http://jaumecentelles.cat/>

Jaume Centelles

La poesia té tantes cares que és difícil de definir. Sí, és clar, el diccionari ens ho diu: «Art del llenguatge que consisteix a expressar segons un ritme, normalment el del vers, un o diversos temes, una idea, un sentiment, etc., als quals cada poeta vol donar un valor propi i universal alhora...» I què més?

Segurament també és imaginar somnis impossibles, fer parlar les coses que normalment no parlen o una manera de comunicar la pròpia felicitat als altres.

La poesia té el seu propi llenguatge, un llenguatge diferent al que fem a casa o a la feina. Utilitzem les mateixes paraules quan anem a comprar el pa, quan fem una declaració amorosa o quan escrivim un poema. La diferència està en com les combinem. Les mateixes paraules dites d'una altra manera.

Un bon llibre de poesia que s'ha publicat darrerament és *Qui no sap riure, no sap viure*. L'ha escrit l'Andreu Galan i l'ha il·lustrat Luis Demano.

Us transcriu algunes dades extretes del blog de l'Andreu, company mestre i persona entusiasta i positiva:

«*Qui no sap riure no sap viure* és un llibre escrit des de la il·lusió de mostrar als infants un ventall de bones raons per capgirar l'ordre de la realitat i veure el cantó positiu de la vida. L'esperit del recull pren força en la cultura popular: dites, embarbussaments, cançons, amb poemes que beuen de l'antigor i alhora participen de l'actualitat. Són 21 poemes per a infants de totes les edats, amb l'eix comú de la rialla i la diversió, on es barreja el sentit de l'humor i la cultura popular amb un tracte exigent del vers i les paraules.

Hi trobem poemes surrealistes com *Bouesia*, declaracions d'amor rimades, com la de *Romanç del vell pollastre*, aquellarres orquestrats per bruixes amb olor de pet, endevinalles amb molt de suc, un vampir que sorprèn el metge quan aquest li diu que li vol curar l'anèmia... i sobretot unes ganes inacabables de mirar-se la realitat des del joc d'infants. Un joc que, entre d'altres, és sobretot joc lingüístic: el de la creació.»

Aquest poemari ha estat triat pel Consell Català del Llibre Infantil i Juvenil (ClijCAT) per optar al 10è Premi de Literatura Infantil «Atrapallibres», en la categoria de 9 anys amb el propòsit d'estimular en els infants la lectura d'imaginació.

El recull s'adreça a tots els públics: des de Cicle inicial de primària fins a Secundària. No té edat i les té totes alhora.

Si voleu contactar amb l'Andreu perquè vingui a fer-vos un recital al vostre centre, ho podeu fer a través del seu blog <http://www.andreugalan.cat>.

PREMI DE LA CRÍTICA DELS ESCRITORS VALENCIANS
DE LITERATURA JUVENIL

Cor d'elefant

(Edicions del Bullent)

Teresa Broseta

Jurat: Isabel Garcia-Canet, Octavi Monsonís i Ramon Xavier Rosselló.

Cor d'elefant

(*Faristol*, núm. 80, desembre de 2014)

Beatriu Cajal

Història dura sobre la prostitució infantil a Tailàndia. Un noi i una noia veuen alterada la seva plàcida normalitat i descobreixen que, en mans d'alguns forans desaprensius, el seu valor es redueix al de joguines sexuals.

És un cant contra la injustícia i a favor de la solidaritat i l'amor, que fa que els dos joves se'n surtin malgrat les situacions que es veuen obligats a viure.

Amb un ritme de vegades una mica irregular, les virtuts principals d'aquest text són plantejar un tema que sembla no tenir final i oferir al lector adolescent una eina per ajudar-lo a veure el món en tota la seva crueltat.

PREMI DE LA CRÍTICA DELS ESCRITORS VALENCIANS
DE NARRATIVA

La cinquena planta

(Editorial Proa)

Manuel Baixauli

Jurat: Anna Moner, Vicent Usó i Silvestre Vilaplana.

Quan els records truquen a la porta (*Caràcters*, núm. 67, primavera de 2014)

Josep Camps Arbós

A les pàgines inicials d'«Arquitectura», la tercera part de *La cinquena planta*, B –versemblantment Baixauli– s'entrevista, arran de la publicació de la novel·la *Etcètera*, guanyadora del premi Mallorca i que acabarà sent la celebrada *L'home manuscrit*, amb Editor, que li etziba: «No ens farem rics, amb aquest llibre. Jo el publico per prestigi». I rebla el clau: «No serà un *best-seller*. Però tinc la confiança que, amb el temps, esdevindrà un *long-seller*». Les afirmacions contenen una veritat a mitges: Baixauli no és, ni crec que mai arribi a ser, un escriptor de masses –tampoc deu ser la seva intenció– però el text a què fem referència va obtenir altres premis, com el Nacional de la Crítica Catalana, el Qwerty i el Salambó, i gaudeix encara d'un notable èxit de vendes –vuit edicions fins avui. Ara bé, sí que és un dels autors més singulars del panorama actual de les nostres lletres.

Amb tota la seguretat l'aspecte més atractiu de *La cinquena planta* és l'ús que s'hi fa de la ficció i de l'autobiografia. En efecte, seguint, a l'inici, els paràmetres de la literatura del jo, B, el protagonista, afectat com Baixauli de l'estranya

malaltia de Guillain-Barré, roman immobilitzat durant quaranta-dos dies –la primera part es titula significativament «Una pedra»– i, després de recuperar-se, du a terme la seva rehabilitació en un sanatori –que ningú s’espera, tanmateix, una revisió en clau moderna de *La muntanya màgica* de Thomas Mann– on transcorren esdeveniments de difícil explicació que intentarà comprendre. Plantejada d’aquesta manera, sembla que ens pugem trobar davant d’una típica novel·la de misteri amb un enigma per resoldre que gira al voltant de la cinquena planta que dona títol al llibre, un misteriós lloc on no mena cap porta, escala o ascensor. Ara bé, aquesta intriga no deixa de ser l’ham que se’ns llença per enganxar-nos a la trama. I que ens acabem per empassar. Abona aquesta idea el *modus operandi* de què se serveix Baixauli a l’hora de presentar els fets, ben allunyat de la còmoda lectura tradicional: hi trobem històries paral·leles, monòlegs que parlen de diversos assumptes, trames que s’entrecreuen, petits relats, reflexions literàries –els canvis efectuats a la portada de *L’home manuscrit* o la dissortada presentació del llibre a Barcelona– i artístiques, però també fotografies i dibuixos, que ens remetent a la vessant pictòrica del nostre escriptor. En definitiva, una estructura fragmentària que evita la linealitat de la història, cosa que contribueix a dotar-la d’una aurèola de misteri. Hi ajuda, no cal dir-ho, la naturalesa mateixa del que s’explica, que ens apropa a una realitat diferent, que no és la que reconeixem, on la frontera entre el passat i el present, la realitat i la irrealitat, la vida i la mort s’acaben per empeltar. Nogensmenys, el que cal és deixar-se endur per la trama sense tenir en compte la seva versemblança.

Punt i seguit són els personatges que poblen el món peculiar creat per Baixauli. Centrem-nos en uns quants,

que tenen en comú la seva pertinença –en el sentit més literal del terme– al sanatori: si deixem de banda B –nom que remet indefectiblement a K, protagonista de les conegudes novel·les de Kafka *El procés* i *El castell*–, podem destacar-hi Fix, un violinista que va escapar de la barbàrie dels camps d’extermini nazis gràcies a la creació d’una música al marge dels models habituals i que és l’única que desitja tocar –potser una aclucada d’ull a *Jo confesso*, de Jaume Cabré–; Foto, un fotògraf obsessionat per captar el rostre dels morts i pels espais on habiten; Orofila, una arquitecta incompresa, col·leccionista de cranis, i que projecta uns habitatges «visionaris»; el doctor Morgot, l’antic director, que aconsegueix que Úrsula, una infermera vídua, vegi el seu fill mort; Timoteu, l’autor dels textos aforístics que s’escampen al llarg de les pàgines; o Ferragut i Físio, immersos en una peculiar relació de dependència. Però Baixauli també dona veu a personatges morts –Tomàs, el mosso de la botiga d’electrodomèstics del pare de B, amb qui efectua un viatge al passat– o, fins i tot, de descartats de novel·les anteriors com Astruells. Com ja hem apuntat, per al nostre autor, la lògica de la creació artística s’assembla més al món dels somnis que no pas al que s’entén comunament com a realitat.

Armat amb els referents literaris de Borges, Calders o Vila-Matas, per citar tres noms, i els cinematogràfics de Bergman i Tarkovski –la imatge final de la pel·lícula *Andrei Rublev* apareix en moments clau del relat–, i fornit, alhora, amb una prosa concisa i cisellada, Baixauli ens apropa a les múltiples possibilitats de l’escriptura. En una recent entrevista a *El Temps* afirmava que «la novel·la és un accés a la cinquena plata. Allí el lector ho trobarà tot. Tot depèn del lector, hi trobarà unes coses o altres. I és

molt probable que es trobe a si mateix». De fet, quan finalitzem el llibre ens podem interrogar si realment existeix la cinquena planta o bé si és només una projecció de la nostra ment.

Fantasmès matèrics

(*L'Avenç*, núm. 401, maig de 2014)

Lluís Muntada

AUTOFICCIÓ. Una setmana després d'haver acabat d'escriure la novel·la *L'home manuscrit*, Manuel Baixauli va sentir un formigueig als dits del peu. Era el febrer del 2005. L'endemà d'haver notat aquests primers símptomes l'escriptor ja no podia caminar. Aquell pessigolleig inicial havia crescut i degenerat de manera vertiginosa. I tal com s'exposa en aquesta insubornable obra d'autoficció titulada *La cinquena planta*, l'autor de seguida «experimentà el procés de qui mor al llit: debilitament progressiu, endormiscament del cos, pèrdua d'alè, una certa pau...». Amb el cos del tot paralitzat Baixauli va ingressar a l'UCI, on va passar quaranta-dos dies intubat, víctima de l'estranya síndrome de Guillain-Barré, un trastorn en què el sistema immunitari s'ataca per error a si mateix. L'autor no podia moure cap part del cos. Però mantenia intacta la capacitat de pensar. En cinc dies s'havia convertit «en una pedra que pensava». L'home-pedra s'ofegava però no podia comunicar que s'ofegava. Els respiradors artificials el mantenien en vida. I sense aquest auxili l'escriptor i pintor Manuel Baixauli (nascut a Sueca el 1963) hauria mort, i,

al món «no hi hauria canviat res, com no hi canvia res cada volta que mor un veí».

De vegades, potser perquè la vida també està feta de destí, la literatura revela atributs de quiromància. L'home manuscrit, un llibre que «tracta de la mort, de la desaparició i de l'escriptura com a eina per lluitar contra l'oblit», podria haver estat l'últim llibre de Baixauli. Un testament lacrat amb el propi exemple vital, vaja. És el mateix que passa amb «Marbre», un conte del llibre *Espiral*, en què Baixauli narra el cas torbador d'un home alarb i desconegut per tothom, que, un dia, queda convertit en marbre.

Però Baixauli va subsistir a la síndrome de Guillain-Barré i a les premonicions de la seva literatura. Com si aquell trànsit tan ferotge hagués estat argila elemental amb què modelar un nou llibre indistingible de la vida, Baixauli, «amb disset quilos de menys al cos, recolzat en una cossa i conscient d'haver-se emprovat un taüt», va ser derivat a un sanatori a dalt de la muntanya, on, en contacte amb una galeria d'interns que semblen éssers fantasmals sorgits de l'interior del mateix narrador, s'hi estarà dos mesos a fi de recuperar-se. *La cinquena planta*, un prodigi de llum negra, una autoficció de base verídica, és també una prova redoblada del destí literari d'aquest autor.

LLUM NEGRA. Tant a l'aplec de narracions *Espiral* (1998, reeditat amb modificacions importants el 2010), com a les novel·les *Verso* (2001) i *L'home manuscrit* (2007), Manuel Baixauli presentava dues línies de força narrativa que ara, amb *La cinquena planta*, s'accentuen encara més. La primera línia apunta a una predilecció per (con)fondre vida i literatura, de tal manera que l'escriptura no és un

accident de la vida sinó que n'és pura substància. La segona línia apunta la tendència de donar més importància a la gestació d'una atmosfera metafísica que no pas a la construcció detallada d'uns personatges literaris subjugats a la mecànica de la trama narrativa. A *La cinquena planta*, uns personatges en suspensió entre la vida i la seva condició d'espectre, cada cop és a punt de dissoldre's en l'abstracció, permeten assolir una intensitat expressiva capaç de revelar les ombres de la persona, els trèmolos de l'existència, les arítmies de la realitat.

B., àlter ego de Baixauli i protagonista principal de *La cinquena planta*, entra en un sanatori atapeït d'interns afectats d'apoplexia, embòlia, trombosi, esclerosi, psicosi... Com en el conte «Les set plantes» de Dino Buzzati, en què cadascuna de les diverses plantes d'un hospital assenyala les possibilitats de subsistència dels malalts que hi estan ingressats, al sanatori de *La cinquena planta* de Baixauli l'arquitectura també reflecteix un frau d'esperança i fins de consistència existencial. El centre imantat d'aquest edifici orgànic és la cinquena planta, una part a la qual és molt difícil accedir, una part habitada per una galeria de personatges fantasmals.

Al sanatori, en un ordre de vida en què no queda gens clar que els professionals que hi treballen (el director, una fisioterapeuta, un zelador...) siguin més verídics que no pas els espectres que també poblen el recinte, B. reapren destreses elementals, exercicis com «agafar cigrons un a un i posar-los dins d'un pot, introduir un fil tou per dins de boles de fusta foradades, i fer exercicis cal·ligràfics». La realitat matèrica i fantasmal es fon en el mateix pla narratiu. B. assoleix una condició de mèdiu, ja que està a cavall entre una qualitat física i una qualitat encara espectral, ramificada de la malaltia.

Aquesta disposició fa que, entre boires i elucubracions properes a la lògica onírica, B. conegui i es relacioni amb éssers paranormals: el zelador Ferragut, que sembla més un experiment demiúrgic del sòrdid doctor Mogort que no pas una persona de carn i ossos; Fíxia, filla d'un violonista que havia estat tancat en un camp de concentració i que, de cop, renuncia a tocar *música externa* i només se sotmet a tocar la música que li surt de dins; Úrsula, una dona vella que va perdre el seu fill en un accident de trànsit, però que el doctor Mogort *l'hi ha retornat*; el psicòtic Timoteu, mestre de fugacitats, una veu oracular capaç d'aforismes tan penetrants com «Cada matí, en alçar-nos, abandonem sobre el llit el cadàver del dia anterior», o «Avancem, distrets, dalt d'una cinta mecànica que porta a l'oblit»; i Orofila Martí, una dona gran que havia estat arquitecta i de la qual l'autor s'encaterinarà fins al punt de buscar les seves petjades professionals, centrades en la pràctica de l'Arquitectura Desaparitòria, Oblidista i Extinguitòria.

Es tracta, sí, d'un univers *estrany*, amb lleis difícils de desentrellar. Però d'aquí mateix emana una gran eficàcia narrativa. Aquell món invertit, aquell calidoscopi de personatges hipertròfics, tota aquella deformitat acumulada permet comprendre inferns de l'existència. La cinquena planta és l'espiral d'un vòrtex que descriu el buit: l'evanescència, els sorramolls vitals, l'oblit, un desesperat intent d'aferrar-se. Hi ha personatges, com Giacometi, que són pures aparicions, gàrgoles mòbils, però, tanmateix, són aparicions més reals que la matèria granítica. Foto, un fotògraf, es dedica a fotografia la buidor. L'Olga, una noia que viu als terrats, apareix i desapareix com una imatge enmig del somni. Fins la mateixa veu narradora recrea una inconsistència mineral. Fins la mateixa fragmenta-

rietat a l'hora de narrar, un entrecreuament de visions i paraveus que emergeixen d'un mateix fons arcà, és una complexa reconstrucció d'aquest buit xuclador. Fins la mateixa manera de referir-se al sanatori com a Sanatori (sense article), al director com a Director (també sense article), intensifica la força especular d'uns edificis que no són edificis i d'unes persones que són, sobretot, categories espectrals.

LA VIDA. *La cinquena planta* concep la malaltia com un objecte literari capaç d'explorar l'existència. «La salut és l'oblit del cos», diu el narrador en una entrevista que forma part del mateix text del llibre. La malaltia és un principi de coneixement al servei de la literatura. La literatura permet conjurs vitals. La literatura permet resseguir el tel de ceba que separa la vida de la mort. Com en un viatge al cor de les tenebres, la cinquena planta de Sanatori on el doctor Mogort governa els espectres, admet comparacions amb la selva del Mr. Kurtz de la cèlebre novel·la de Conrad. L'obra de Baixauli obre escletxes per espigar l'infern. Més ben dit, per expiar els inferns que són al nostre mateix interior. Sobre la cornisa de la mort, l'alta literatura de *La cinquena planta* celebra la creativitat, la creativitat literària com a salconduit de l'existència. La creativitat de l'autor que sobreviu, que innova, que busca editorial que li publiqui una novel·la amb una (ja merescudíssima) tapa dura. *La cinquena planta* és el llibre dens, poderós i plural d'un autor que, cada cop més, es transubstancia en literatura. És un llibre travessat per un corrent de força que ens trasbalsa: la literatura ens fa comprendre que nosaltres no sotmetem la vida. Al contrari, és la vida qui experimenta amb nosaltres.

La cinquena planta (*Els Marges*, núm. 105, hivern de 2015)

Maria Dasca

Amb tres novel·les (*Verso*, 2001; *L'home manuscrit*, 2007; *La cinquena planta*, 2014) i un recull de microrelats (*Espiral*, 1998, revisat i publicat el 2010), Manuel Baixauli s'ha posicionat com un dels narradors més originals del panorama literari actual. La seva literatura és un exercici d'imaginació que situa el lector en una realitat ambigua, entre el somni i la vetlla, i posa de manifest l'enigma que li és consubstancial. Es tracta d'una proposta complexa, que s'interroga sobre els efectes dramàtics de l'inesperat, indaga en les múltiples formes i reverberacions del jo i inclou reflexions metaliteràries. Baixauli vindica una literatura al marge del fantàstic, atreta per allò que la realitat té de més irreal, fent-hi participar l'evocació del passat.

En gran mesura, la seva obra se situa en els confins del que s'ha anomenat metarealitat, una realitat on es qüestiona la referencialitat de principis com espai, temps i representació. Els protagonistes de les seves obres s'aproximen a l'entorn mitjançant uns referents canviants, que els identifiquen com a membres d'una comunitat làbil. Els pressupòsits de versemblança i de credibilitat queden, per

dir-ho «à la Todorov», en suspens, i la realitat ficcional es disposa, en paraules de Manuel Baixauli, a «travessar murs» imbricant-hi el mateix jo literari.

Els murs bauxilians tenen sempre com a entrellat el vincle entre creació i coneixement. Així, si a *Verso* la pintura servia al protagonista per endinsar-se en els tabús morals d'una localitat marinera i a *L'home manuscrit* l'escriptura era el punt de partida per a una reflexió sobre les pregoneses del jo i del seu doble, a *La cinquena planta* l'arquitectura d'un hospital és el pretext per a una divagació sobre la percepció i la memòria. Per la seva part, *Espiral* és un recull de peces d'orfebreria on es repeteixen, amb variacions, els elements de què és feta la narrativa de Baixauli: l'autoreferencialitat, el desdoblament espectral i la metanarrativitat.

Articulada en quatre parts («Una pedra», «L'hora del llop», «Arquitectura» i «Cavalls a vora riu»), *La cinquena planta* té com a centre l'estada en un sanatori «pèssimament ventilat, brut, negligit» (p. 13) que l'autor féu amb motiu d'una paràlisi, provocada per la síndrome de Guillain-Barré, que el féu estar «42 dies de pedra». El relat s'inicia en el moment que torna a casa «com qui torna d'un exili» (p. 7), desdoblant en un *eccehomo* demacrat i feble, que ha superat un lent procés de recuperació física i mental.

La narració alterna la descripció de l'ambient i dels pacients del sanatori amb una sèrie de descobertes (com la de *la cinquena planta* del títol) vinculables al poder del subconscient, de la creació i de les visions. Entre els personatges que pul·lulen per l'espai de folia, destaquen Timoteu (l'home dels silencis i del pensament aforístic), Ferragut (brutal i lasciu, és qui crea la tensió eròtica), Físio (la terapeuta que l'assisteix en la recuperació), Fix (compositor supervivent dels camps de concentració que

troba en el silenci la puresa creativa) i Orofila (dona de talent, rere la qual s'amaga un dels enigmes de la novel·la: la possibilitat de crear un habitatge en plena sintonia amb l'estat mental de qui l'habita). És aquest darrer personatge qui fa possible el vincle del sanatori (i de la seva cinquena planta, l'espai evanescent on es manifesten espectres «pròxims, familiars, entranyables», p. 112) amb tres casolots modernistes, rèpliques l'un de l'altre, localitzats a l'exterior.

L'escriptura és cosida per una sèrie de referències que apunten a un món metareal, poblat pels fantasmes de la infantesa del narrador (com Frankenstein o aquelles sensacions fantasmagòriques tan ben evocades a la pel·lícula *L'hora del llop*, d'Ingmar Bergman). És un món que es desplega amb naturalitat, que apel·la a fantasmes propers i coneguts (en una evocació que recorda l'*Unheimlich* freudiana), més psicològics que terrorífics. En la seva construcció hi participen una sèrie d'elements simbòlics, com els objectes tancats que són les caixes (per obrir) i les portes (per travessar), que esdevenen «estances» del remordiment del narrador (p. 99).

Paral·lelament, el protagonista (referit com a «B» i identificable amb el mateix Baixauli) fa referència als avatars inherents al procés de tramesa, rebuig, acceptació i publicació de l'obra que li donà una certa notorietat pública, *L'home manuscrit* (referit com a *No* i *Etcètera*). En el procés es fa esment a la difícil ubiqüitat de la seva literatura, en què «el menys important és l'anècdota, on l'important és precisament allò que només es pot dir literàriament» (p. 87).

La novel·la és també (i d'aquí el seu interès ultraliterari) una interrogació sobre la capacitat representacional de l'art. La literatura, com els dibuixos d'Orofila, les fotografies

de rostres serens de morts fetes per Foto, les tovalles esteses al terrat i l'arquitectura desaparitòria i cranial, es posa al servei dels paisatges de la ment. D'una ment que, com en els somnis, viatja per «mapes imprevistos, plens de penínsules, illes, rius, arxipèlags, mars i oceans» (p. 138). L'obra de Baixauli hi dona forma a través d'una prosa diàfana i imaginativa, un compendi de microrelats, reflexions metaliteràries i escriptura aforística. I en fer-hi transcendeix el real amb «plenitud sorda» (p. 48), com els cavalls a la vora del riu que clouen la pel·lícula *Andrei Rublev*, de Tarkovski, entre epifanies i punts de fuga inspirats per la vida mateixa.

PREMI DE LA CRÍTICA DELS ESCRITORS VALENCIANS
DE POESIA

O: Llibre d'hores

(Edicions 96)

Joan Navarro i Pere Salinas

Jurat: Isabel Garcia-Canet, Octavi Monsonís i Ramon Xavier Rosselló.

Dins el riu de la llum

(*El País. Quadern* [València], 19 de novembre de 2014)

Enric Sòria

Dimecres de la setmana passada, el pintor Pere Salinas i el poeta Joan Navarro presentaven el seu nou llibre conjunt, *O: Llibre d'hores*, en la llibreria Calders de Barcelona. Aquesta és una llibreria àmplia i acollidora, que va obrir fa uns sis mesos en un passatge pròxim al Paral·lel que ara està de moda, entre restaurants i cafés incitadors. En aquests temps, que s'òbriga una llibreria ambiciosa ja és notícia; més encara si, com aquesta, reserva un espai generós a la poesia difícil i admirable. Un servidor ha de confessar que s'ho mirava tot això un punt atònit, mentre conjecturava que li caldrà anar-hi sovint.

No em va donar temps, amb tot, per a una inspecció més minuciosa, perquè l'acte ja començava. Entre el públic hi havia una representació suficient de la colònia valenciana a Barcelona i molts poetes, joves i veterans, presidits per Ramon Balasch, mestre de cerimònies de la generació dels 70, de la qual Joan Navarro és un dels membres eminents. S'assenyalava així una vinculació essencial a una tradició viva, on el bo i millor de la poesia valenciana –que Navarro encarna esplèndidament– s'inscriu sens dubte.

Va presentar el llibre un altre membre d'aquesta generació crucial per a la literatura catalana, el proteic Vicenç Altaió, amb un discurs d'una opacitat enjogassada, que tenia a bé subratllar la capacitat del pintor i el poeta per anar més enllà de la glossa de l'*ut pictura poesis* horacià, sobre la qual acostumen a transitar les relacions entre les arts de la paraula i la imatge creadores. Després de les paraules del presentador, Navarro llegí alguns dels textos convocats per les pintures de Salinas, mentre en una pantalla es projectaven les imatges amb què aquests versos dialoguen.

O: Llibre d'hores és el tercer llibre sorgit d'aquest diàleg entre el pintor de Barcelona i el poeta d'Oliva. L'ha publicat la valenciana Edicions 96 i inclou les reproduccions de 67 pintures acríliques sobre paper de Pere Salinas, els poemes en prosa corresponents de Navarro i, a més, les traduccions al castellà, el portugués, el francès, l'anglès i l'italià dels textos. En l'origen del llibre hi ha les 67 imatges que el pintor va traçar al llarg de quatre dies d'intens esclat creatiu –del 27 de novembre a l'1 de desembre del 2011– en un quadern que el poeta li havia regalat feia temps. Després, Navarro va escriure els textos que les il·lustren al llarg de nou mesos: de l'esclafit fulgurant de la concepció pictòrica a la lenta gestació de la paraula.

Les pintures són suggestives i enigmàtiques. La majoria són formes figuratives veloçment insinuades: còdols, mans, arbres, llavors, cels tuberosos; d'altres s'aproximen més elusivament al gest simbòlic o esbossen un territori anfractuós que arrecera l'oval primordial de la màndorla i on s'imposen totes les matisacions del gris i l'ocre pàl·lid, que a voltes orlen el negre estricte. Dins aquest món essencialment nocturn, sorprén de tant en tant la crepitació d'un cercle roig o l'estesa serenitat d'un blau aquós. Les

paraules de Navarro segueixen amb incisiva llibertat aquestes suggestions de la forma. Ballen una dansa de signes entorn seu.

En la presentació del llibre, Vicenç Altaió assenyala amb encert que, dins la colla dels poetes dels 70, Joan Navarro era l'únic filòsof d'una generació de filòlegs, i la seua poesia prou que ho prova. Des de bon començament, és una indagació sobre els límits del llenguatge i el rerefons de l'ésser, on la paraula és alhora un obstacle i una esclatxa que permet ataüllar l'oculta essència heracliteana del món, com una pedra oscada a través de la qual entreveiem l'estremiment de l'aigua o un instant de quietud suspès entre dos tons. L'univers de la poesia de Joan Navarro és un cosmos circular, presocràtic o més antic encara, on tot és el mateix just perquè tot canvia, i on paraules com idèntic o contrari es dissolen en l'esplendor imperceptible d'unes llavors que són també carcasses. Un cosmos, en tot cas, recorregut a les palpentes, com dins l'espai d'un somni, amb negra fúria o amb exaltació himnica, i sotmés a una interrogació tenaç.

Tant les pintures de Salinas com els poemes de Navarro solen dibuixar un itinerari sinuós de la fosca a la llum o de l'aurora a l'aurora. Ací, aquesta intenció s'evidencia des del mateix títol. La *O* és un cercle, i els llibres d'hores marquen les lectures de la meditació espiritual al llarg del dia en un cicle constant, i tenen el primer precedent en els denominats *Llibres dels morts* egipcis, que es deien en realitat *Llibres per a eixir al dia* i seguien el camí de l'ànima per les hores nocturnes de l'inframón, just abans de la resurrecció solar dins el riu de la llum. També en el cicle que recorre aquest llibre alena l'expectativa d'una resurrecció del sentit, entesa com una epifania, amb «l'eufòria de l'ofrena al final del viatge», amb un cos fet pintura més enllà de la pintura i la paraula,

retornat a la ignorància primigènia de l'origen matern, traç pur que travessa l'espai en blanc del temps. El conjur, l'encanteri, continua sent, avui com sempre, la forma més alta d'art. L'harmonia en contrast del conjur reflexiu és l'arriscada aposta a què ens conviden el verb i la pintura de Navarro i Salinas. Recorrem els seus cercles. Sentim amb ells l'estremiment de l'aigua dins la pedra i l'instant prodigiós de la quietud entre dos tons.

O: Llibre d'hores: La nova fusió de Navarro i Salinas (*Núvol. El digital de cultura*, 21 de gener de 2015)

Jaume C. Pons Alorda

Un llibre d'hores és el que en l'Edat Mitjana es coneixia, comunament, com a manuscrit il·luminat, màxim exponent de la documentació que encara avui conservem dels segles que van del XIV al XVI. Cada llibre d'hores era un llibre únic, especial, escrit exclusivament per a una persona en concret. Dins del seu interior es congregaven psalms, pregàries, imatges reveladores relacionades amb la devoció. Tot normalment agrupat perquè el destinatari intransferible pogués arribar, ell mateix, al súmmum de la litúrgia de totes i cadascuna de les hores. D'aquí el seu nom. Amb els anys, però, va anar ampliant el seu espectre fins a contenir, dins seu, tota una sèrie d'elements alternatius com calendaris, oracions, textos de missa, iconografies anatòmiques, símbols epifànics i cants múltiples. Es va anar expandint per adquirir nous significats, com els que avui ens arriben a través d'un dels volums més insòlits però també emocionants de la temporada.

A les mans tenim, ara mateix, *O: Llibre d'hores*, un nou capítol definitiu de la comunió col·laborativa entre el poeta Joan Navarro i el pintor Pere Salinas. I ens arriba

gràcies a l'esforç quasi foll d'Edicions 96, editorial obsesionada per presentar-nos una edició de luxe a tot color, de gran format i de profund impacte. Una joia bibliogràfica que farà les delícies d'aquells que encara creuen en el llibre com a matèria de prodigi, i necessària. Un tresor que arriba com a tercer element d'una trilogia simbiòtica en què els dos autors, Navarro i Salinas, han estat col·laborant durant els últims anys. Les obres *Atlas (Correspondència 2005-2007)* (Tàndem, 2009) i *Grafies-incisions* (Editilde, 2010) foren l'avís. El crític arriba amb aquest ascètic *O: Llibre d'hores*, que orbita més a prop d'un llibre de mística que d'un llibre de poesia, tot i que dins seu conté el pinyol destil·ladíssim d'ambdues possibilitats. Si la poesia ja és un pas més elevat, un pas més amunt, aquí Joan Navarro i Pere Salinas abracen el gegantisme, i foten una volada d'escàndol. Per què?

Ja si tenim en compte l'aspecte biogràfic dels seus responsables, Joan Navarro (Oliva, 1951) és un dels màxims exponents de la coneguda poesia dels anys 70. La seva irrupció va esdevenir-se com una bomba quan, amb vint-i-tres anys impertinents, va aconseguir el primer premi Vicent Andrés Estellés amb el seu primer llibre, *Grills esmolen ganivets a trenc de por* (Tres i Quatre, 1974), radical resultat en tinta que recentment s'ha reeditat a la mateixa editorial amb un revelador pròleg de Jordi Marrugat, un dels grans estudiosos de Navarro (recordem que li va dedicar una de les tres parts dins del seu *Aspectes de la poesia catalana de la postmodernitat*, aparegut dins Publicacions de l'Abadia de Montserrat ja fa dos anys). Des de llavors l'ascendent trajectòria de Navarro no va fer més que demostrar el seu talent innegable, un talent meteòric que durant 12 anys, entre el 1992 i el 2004, va restar en silenci, acumulant saviesa i poder, per reaparèixer amb

Magrana, el seu càntic de retorn i de transformació, de coneixença fèrtil. Aquesta fruita és obsessivament compulsiva per a Navarro, no només perquè simbolitza el fet poètic de forma fidel, amb la condensació en forma de fruits brillants com petites perles de sang inflamada, sinó perquè és protagonista de bona part dels seus poemes, alguns dins aquest *O: Llibre d'hores*.

Pel que fa a la festa de pigments que presenciem davant de la nostra mirada atordida, Pere Salinas és més jove però igual de descarat (Barcelona, 1957). Els seus quadres han estat exposats per múltiples galeries d'Europa com la Galerie 88 de Lorsch o la Galeria Cogito de Setubal i a fires internacionals com ARCO de Madrid, Art de Frankfurt, Lineart de Gante, Art d'Innsbruck, o Kuntzmarkt de Dresden. Un currículum que demostra molta feina, molta constància i insistència en el sempre difícil però excitant mercat de l'art. *On la llum* és la seva darrera exposició fins ara, exhibida durant el mes de juny de 2014 al Col·legi d'Aparelladors i d'Arquitectes Tècnics de Mataró. Però entremig no només ha col·laborat amb Joan Navarro sinó que la seva obra ha arrelat en la música, així com en els versos de Friedrich Hölderlin, T. S. Eliot, Roberto Juarroz, Jean Pierre Pouzol o Adela Sainz. La seva força expressiva arriba a través de propostes abstractes molt arriscades que s'abeuren de colors llampants i de formes que recorden els contorns obscurs d'una natura electrocutada, primordial i essencialitzadora. I quan ambdós personatges treballen junts ho fan quasi com si fossin el mateix ésser dividit en dos, un Janus de doble rostre que ens proposa entrar dins dels seus territoris com un reialme incendiat. I és imprescindible que acceptem la convidada.

Quan llegeixes els llibres que aquests dos autors han conjugat com una conspiració, no saps ben bé on comença

un i on acaba l'altre, ja que ens trobem davant d'una sèrie de projectes híbrids que es retroalimenten a través de vasos comunicants talment cordons umbilicals i proteics que transporten els nutrients de la forma més animal possible, ben igual que una supervivència extrema. Tots els poemes i totes les pintures estan construïts a partir de metàfores verbals i visuals constants: aquí dins no hi ha cap altra cosa que no sigui esclat i metàfora, la transposició de figures elementals per arribar a fotogrames de pensament i d'imaginació. Els diferents elements, tant llenguatge com color, es recargolen per compondre laberints orals i ovalats, emoció de coves òrfiques, al·lucinades, com ventres decimals. El llenguatge literari com el pictòric estan, doncs, carregats de moltíssimes interpretacions. Per tant cada peça, en concordança, funciona a través d'acumulació sedimentada d'imatges d'una qualitat propera al deliri, al diluvi. Cada pàgina esdevé matèrica, i deixa de ser poema i pintura per esdevenir, en conjunció, una altra cosa, potser una escultura. D'aquí la textura dels mots com un pigment i dels pigments com un mot. La paraula esdevé plàstica i integra un quadre, i viceversa. El resultat? Un paisatge mòbil de l'ànima on el màxim protagonista és l'enlairament: l'àngel i la fruita, els colors i les fues.

El poema «Tornar a la pintura», inclòs dins el darrer poemari de Joan Navarro, *El plom de l'ham* (Edicions 62, 2014), guardonat amb la darrera edició del premi Ausiàs March de Gandia, tot i que està dedicat a Pilar Segarra, podria ser ben bé una declaració d'intencions cap a Salinas o també cap als lectors: «I / arribat al desglaç, deixem de ser cecs, i el món / s'equilibra, i amb la pell impregnada de pòl·lens, / tornem venturosos a la il·luminada pintura». La cita iniciàtica que acompanya el poema és de Bartomeu Fiol, i no podria ser més aclaridora: –no escrivim, un

discurs se'ns dicta. L'espurna del discurs, per a Navarro, és la pintura, sí, la pintura de Salinas, amb la qual estableix un diàleg salvatge, radical i multidisciplinar. Aquest diàleg de generositat imposada va començar amb unes cartes, acaba ara amb una comunicació amb l'extrem de l'ala fosca del renech de cadàvers volaires. Això planteja qüestions interessantíssimes al voltant de la creació però també al voltant de la unió de diferents pols per arribar a productes de gran valor humà però també artístic. Quan la incitació esdevé inspiració. Quan *l'altre* entra en acció, sempre present, és quan el poeta fuig d'ell mateix, de la torre d'ivori, i es connecta, parla i escriu amb la missió d'un destinatari, i aquí el destinatari està multiplicat i va llençat com un llamp en varies direccions.

A més a més de tot això, *O: Llibre d'hores* ve acompanyat de traduccions dels textos, quasi com apèndixs mortífers, a l'espanyol (de Joan Navarro), al portuguès (de Joan Navarro i Veronika Paulics), al francès (de Dolors Català), a l'anglès (de Pilar Segarra) i a l'italià (de Beppe Fiorelli). Per tant no existeix cap excusa, ni cap barrera possible, perquè tothom en tot el món pugui gaudir d'aquesta obra reveladora, d'una potència sobrehumana i tocable.

Era normal que al segle XV i rogalia, el llibre d'hores fos el primer llibre comprat d'una persona, que pertanyia normalment a l'estament de la noblesa, i quasi sempre l'únic de la seva biblioteca monovolumènica. Si algú volgués comprar un llibre del tàndem Navarro i Salinas, o possiblement un dels millors llibres de l'any 2014, *O: Llibre d'hores* és sens dubte l'elecció perfecta, una ideal porta d'entrada a dos creadors que han sabut fer del diàleg un fruit esplendorós, però també l'excusa millor per desafiar-se, i motivar-se.

O: Llibre d'hores

(Blog de Jordi Cervera, 29 de març de 2015)

<http://blogs.ccma.cat/jordicervera>

Jordi Cervera

Si a la qualitat literària d'un llibre s'hi suma una edició acurada, d'aquelles que es perceben fetes amb l'ànima i tenint més en compte el plaer absolut de l'editor davant d'una peça singular que la necessitat de quadrar el balanç de final de mes tenim un volum dels que cal tenir, llegir, admirar, conservar i difondre.

Aquest seria, sens dubte, el cas de *O: Llibre d'hores*, del poeta Joan Navarro i el pintor Pere Salinas que ha editat Edicions 96. I si el que fem d'entrada és deixar-nos enlluernar per les imatges, la fascinació és absoluta i instantània. El llibre sorprèn per moltes coses. La primera, la més òbvia, la que entra pels ulls, és la imatge del llibre. Un format especial, una tipografia clara i acurada, un disseny pulcre i elegant, unes imatges que impacten i tot presentat amb una puresa de línies que captiva, un treball d'Espacio Paco Bascuñán-Disseny Gràfic, i en concret de Lupe Martínez Campos. Res a dir. Fins aquí un encert.

Però és obvi que no és tracta només d'una qüestió d'imatge i que cal valorar moltes més coses. El títol ens remet als originals únics, als manuscrits il·luminats amb

bellíssimes miniatures que els reis de l'Edat Mitjana es feien crear de manera exclusiva. Eren peces úniques, d'una bellesa singular i amb un element personal que les personalitzaven i encara els hi conferien un caràcter més interessant. Cada llibre d'hores, recollia, a més de les imatges, un seguit de pregàries i de textos seleccionats expressament per a ser utilitzats per la persona destinatària de l'obra a l'hora de seguir les litúrgies hora a hora.

De mica en mica i amb el pas del temps, el material d'aquests llibres es va anar obrint i va incorporant elements més laics com calendaris, cants de temporada, estudis anatòmics, bestiari. Per això la simbiosi entre Navarro i Salinas al soplug d'aquest títol és també singular i única i predisposa a les revelacions, a l'exclusivitat, a la sorpresa absoluta i rotunda.

L'obra és fruit d'anys de col·laboració continuada i reflecteix la maduresa, la creativitat i el geni dels dos autors, capaços de casar art i poesia, d'unificar dos estils i dos missatges en una obra magna, en un llibre que colpeix, que atrapa, que interroga, que sorprèn i que meravella.

La poesia de Navarro, a força d'anys de treball constant, s'ha convertit en un artefacte granític, amb una capacitat irrefutable per convèncer, per vèncer, per escolar-se per tots els racons del cervell i deixar-hi el pòsit ric del seu missatge, per escampar-hi certes i interrogants, per anar deixant el polsim brillant dels misteris que vol desvetllar. I quan casa amb les pàgines del dietari plàstic de Pere Salinas, que, presentats d'aquesta manera és converteixen en díptics contundents, amb una força i una màgia encisadores, en elements de llum i d'ombra, en pous de color, de clarobscur inèdits. Pinzellades que casen amb les paraules i es transformen en un llenguatge nou, capaç d'aportar més realitats i una magnífica dosi d'encanteris

místics, tal i com passava en l'interior dels seus predecessors, aquells impressionants llibres d'hores que el pas del temps ha convertit en joies impossibles.

Sembla com si trobéssim dues meitats complementàries d'una obra superior o un gran mirall on un extrem de la creativitat troba el seu reflex fidel en l'altra per acabar tancant el cercle, convertint-se en imatges globals i concretes d'una nova fórmula d'expressivitat.

Navarro i Salinas són dos carrils d'una mateixa autovia, dos perfils d'un únic rostre, dos ingredients que, barrejats, esdevenen un nou element que atresora les virtuts de l'un i de l'altre i que les multiplica i les projecta més enllà dels límits establerts de manera individual. *O: Llibre d'hores* és un projecte que juga amb la metàfora, amb la sorpresa, amb la màgia i amb l'esclat del sentits. Són un laberint d'entrada i de sortida, espirals que es creuen i es fonen, cada pàgina és única i plural, individual i part d'un tot global un desafiament que val la pena acceptar sense embuts ni mitges tintes.

PREMI DE LA CRÍTICA DELS ESCRITORS VALENCIANS
DE TEATRE

Blut und Boden («Sang i pàtria»)

(Cossetània Edicions)

Manuel Molins

Jurat: Anna Moner, Vicent Usó i Silvestre Vilaplana.

El nazisme després (o a causa) de Heidegger

(*Caràcters*, núm. 69, tardor de 2014)

Gerard Guerra i Ribó

Qualsevol manifestació artística és filla del seu temps, beu del context històric, social i polític on ha estat engendrada. I si vol tenir molts números per ser considerada una obra d'art amb majúscules, al meu entendre cal que presenti una lectura d'aquest moment concret. En el teatre això és més que evident: hi ha un fotimer de textos actuals que destil·len una banalitat intranscendent i bonhomiosa, textos que ignoren, per desídia o per mandra, el moment del qual formen part. Per contra, hi ha tot un seguit de propostes estètiques –sovint minoritàries– que no bandegen el posicionament ètic i crític més punyent; textos que agafen la realitat més immediata per a fer-ne una lectura volgudament universal. I és en aquesta línia on cal incloure *Blut und Boden*. Molins ens presenta una reflexió sobre el pensament feixista a partir de la figura de Martin Heidegger i de com el seu pensament fou difós pels francesos, fent-ne una lectura tal vegada poc crítica amb els seus posicionaments polítics.

El títol ja ens dóna moltes pistes sobre la temàtica del text. Els *Blut und Boden* són aquells grups d'ascendència

decimonònica la ideologia dels quals defensa que la llavor germinal de l'autèntica germanitat es basa en posicionaments racistes i nacionalistes, lligats a la sang i a la terra –en el sentit de pàtria, i també en el sentit agrari, exalçant la vida rural– i que aquests posicionaments són la manera d'aconseguir una millor societat. Els *Bu-Bu*, com també eren anomenats aquests grups rurals i conservadors, són els que posteriorment donen la base per a la idea sobre la raça i la pàtria del nazisme.

Manuel Molins posa en joc quatre personatges que, malgrat que en un primer moment no ho sembla, estan perfectament trenats. Per una banda hi ha el matrimoni Schwarzwald –i no és casualitat que el cognom vulgui dir «selva negra»– format per Martin –inspirat en Heidegger– i la seva esposa Alma; també hi ha el jove soldat francès Frédéric Fédier, encarregat d'establir ponts culturals entre francesos i alemanys; i finalment Sharon Stein, una dona jueva, resident al gueto de Wilnő (Polònia). Alhora, Molins acompanya la seva obra d'un seguit de textos paral·lels que, a mode de passeig per les idees sobre Heidegger i el nazisme, ens permet d'eixamplar la reflexió que ens vol presentar.

L'acció, explicada de forma fragmentària, transcorre en tres períodes històrics i en quatre espais diferents, relacionats amb els tres nuclis de personatges: l'any 1933, quan Martin esdevé rector de la Universitat de Friburg i llegeix el famós discurs nazi; l'any 1944 per presentar-nos la història de Sharon Stein, la dona jueva que, dins el gueto, se serveix dels seus titelles per explicar una història sobre el *Führer* i per versionar la història de la Bella dorment i, també, un any després, en un no-lloc, per fer-nos un llarg *racconto* sobre la seva vida i com conegué a Martin. I finalment, l'any 1945, amb les aparicions de Martin i Alma,

a la cabana de la Selva Negra, i Frédéric Fédier, abans, durant i després de la conversa amb el filòsof. No us faré més explicació, per no aixafar-vos la lectura, perquè la tensió hi és present. Com també la retòrica pirotècnica i brillant que usa Martin per a defensar les seves idees, tant polítiques com amoroses i metafísiques; o també la reflexió sobre la fundació de l'Art –«només l'art lliure pot ser el nostre salvador perquè neix de l'amor».

Combinant la prosa amb el vers lliure –a la manera dels germànics, però amb una mica més de puntuació que, per exemple, *Plaça dels Herois* de Bernhard–, *Blut und Boden* no és pas un text realista, amb voluntat històrica o de fer una biografia de Heidegger, sinó una reflexió sobre l'Europa del segle XXI, l'Europa en què les idees nazis –com ja mostrava Bernhard el 1988– tornen a ser una realitat, amb partits declaradament feixistes que apareixen com bolets, molts d'ells servint-se de les reflexions del filòsof. Una obra profunda, de lectura obligada, presentada –per cert– en un llibre estèticament bonic.

En el cor de la tempesta

(*El País. Quadern* [València], 8 d'octubre de 2014)

Francesc Calafat

Molins és d'aquells autors extremament inquiet que escodrina la realitat i amb ulls crítics la interroga per incidir en els problemes que ens preocupen i en el llenguatge amb què confegim el discurs. Per això, la seua obra creix sobre la voluntat d'«experimentar» amb temes, llenguatges i formes. Parlem d'experimentació, en el sentit més clàssic: esculpir llenguatges adequats a la intenció o a les intencions de cada obra. L'afany creatiu el du a rellegir amb llibertat els diversos registres teatrals. Així, ens trobem amb reinterpretacions ben singulars del drama i la tragèdia, del melodrama, de la farsa i del sànet, etc. I amb la immersió en un ventall ampli de propostes estilístiques, de registres, enmig d'un viatge constant de la modulació culta a la popular, i de la popular a la culta. Una de les constants del teatre de Molins és l'ambició: la voluntat de saltar fronteres i furgar a través de grans noms (Verlaine, Rimbaud, Nietzsche, Wittgenstein, Maria Callas) en grans temes (els problemes que han travessat el món modern, com ara la reflexió sobre el poder, les guerres, el pes de les idees en la història, el jo escindit i múltiple –en

què tenen un pes rellevant els engranatges d'engany i autoengany–, la immigració, les noves entitats sexuals, etc.), i on trobem connexions estretes entre política, estètica i ètica. Tot això ho trobem de nou en *Blut und Boden* ('Sang i pàtria'), en què a partir de situacions, textos i personatges reals (Heidegger, la seua dona i un jove animador cultural de l'exèrcit francès) reflexiona sobre qüestions que no quedaren tancades amb la fi de la Segona Guerra Mundial. L'autor no aspira a fer un teatre realista i fuig de fer un *biopic* teatral, però això empra noms ficticis. Amb tot, és remarcable que l'autor filtra amb bon criteri les dades biogràfiques i el pensament a partir dels quals aprofundeix en els personatges i el món que representen. Superen un nom i un cognom determinats i esdevenen símptoma o signe de tot un univers problemàtic que ens interroga i interroguem. Tampoc no cerca només centrar-se en el terbolí derivat de la Segona Guerra Mundial, sinó sobretot en les reaccions i en els mecanismes de camuflatge i pervivència d'idees que duen el virus d'un pensament totalitari o altament perillós per la seua rigidesa.

Blut und Boden ('Sang i pàtria') és una obra fragmentària que girà al voltant del filòsof Martin Schwarzwald. Hi trobem Alma, la dona, el jove soldat, animador cultural de l'exèrcit francès, i una dona jueva reclosa en el gueto de Wilnő (Polònia). L'obra es mou en cinc espais (la Universitat de Friburg, la cabana del filòsof a la Selva Negra, un centre cultural francès a Rote Lache, el Guetto de Wilnő, un camp de concentració i un lloc indefinit, però prop d'un crematori) i en 4 anys diferents (el 1933 –any del famós discurs a la Universitat de Friburg, que obri o clou l'obra–, el 1943, el 1944 i, sobretot, el 1945, any que, sota l'ocupació dels aliats, s'inicia la restauració alemanya i es viu enmig d'un període de depuració de responsabi-

litats. Certament, en aquests moments d'incerteses, es desenvolupen els diàlegs entre el filòsof i els altres personatges. Caldria afegir un altre element, que tot i no ser teatral, és rellevant per al text, a més de ser una innovació en l'obra de Molins, i és la presència d'un *collage* documental, disseminat al llarg del text, format per passatges de filòsofs, historiadors, testimonis, etc., que il·luminen, incideixen o eixamplem l'univers de l'obra.

El filòsof Martin Schwarzwald és un personatge camaleònic: és un filòsof de gran cultura i refinat, es vesteix de pagés sueu i es presenta com a home arrelat a les profunditats del bosc, de la terra, davant de l'admirador francès; és un pare i espòs exemplars, aparentment és clar; és un devora-amants, sobretot jueus; és un home afable, però alhora impenetrable, un home d'acer, com volia el règim, per a aconseguir una nova humanitat, «un ordre autèntic». El personatge domina el camuflatge que li permet, com si no passara res, delatar jueus. Es presenta com un «*Führerprinzip* del pensament» que vol transformar la societat, ja que cal destruir per a construir, perquè la societat ha caigut en les febleses de la vida moderna i de la racionalitat, i cal recuperar la «realitat essencial», la puresa del «Ser» i del «Ser alemany». Aquest concepte del «ser» era cada vegada més esmunyedís en el pensament real de Heidegger, que no sé sap massa bé si representa Déu, o Alemanya en alguns contextos, o vés a saber què. En tot cas, no està al servei de l'home, sinó més aviat tot el contrari: el concepte giradís disposa de l'home. El pensament del filòsof és una barreja d'atavismes i elements moderns. Un dels nuclis durs del seu mapa conceptual és que la part més profunda de l'ésser humà ve de la terra, de les profunditats del bosc. Un sociòleg alemany del segle XIX deia que «allò que feia alemanya Alemanya» eren els boscos. Com diu el prota-

gonista al francès: Hitler no importava, «només era un instrument del Ser».

L'objectiu fonamental del filòsof en aquells anys de canvi és mantenir-se fidel al seu ideari i que el seu pensament s'escampe pel món «per aconseguir la reconstrucció espiritual» que no ha pogut assolir el nazisme. En aquestes circumstàncies apareix el jove animador cultural francès amb la missió de demanar la col·laboració del pensador alemany a fi de reconstruir, a través de la cultura, les relacions francoalemanyes. El francès, profund admirador seu, creu que la seua filosofia té molt de poètica, de mística, però que alhora és una renovació profunda de la filosofia i que ha influït en l'existencialisme i en la fenomenologia. El jove pensa que França serà la plataforma de llançament d'aquestes idees genials. Amb tot, el jove pensador en dubta: de vegades no sap si és un pensament profund o una pallassada. Per això, afirma: «El discurs em fascina / Alhora que m'inquieta ». Amb tot el que hem dit, el text suggereix que una bona part de les idees de la filosofia de Heidegger, que formen part en alguns aspectes d'un pensament corrosiu i temerari, han tingut una ascendència forta en tot un seguit de pensadors que han influït molt en el món actual, com ara, Michel Foucault, Jacques Derrida, Paul Ricoeur...

Un personatge extraordinari és la narradora jueva, l'efecte directe de la follia de la suposada restauració de l'essència d'Alemanya. Un personatge que basa tota la seua dignitat i tota la seua força moral a contar històries cada nit en situacions terribles, de vegades grotesques, en què es mofa amb una història delirant de Hitler; d'altres, amb la reconversió del conte de la Bella Dorment, relata la seua relació amb el filòsof, i acaba, ja convertida en cendra, amb un parlament esborronador en què explica el sentit del seu

testimoni i del seu art, totalment contraposat amb les grans ínfules abstractes del filòsof, obsedit amb la gran poesia. L'art de la narradora, que, amb molles de pa als dits, munta un teatrí cada nit, es basa en allò que tenen de màgic el teatre i la narració: el moment efímer de contar. És efímer per la manera de somoure l'espectador, ja que conta transformat allò que veuen, viuen i pateixen el narrador i l'espectador. És un instant que conjura tota la força humana per a agafar del coll l'oient i transportar-lo al fons de la història. Un bufit que pot esdevenir memòria i vida en els oïdors, perquè poden continuar el relat.

Les històries estan confegides amb un altre dels plats forts de l'obra: l'estil. Manuel combina registres i tons per canalitzar una història de cares diverses, en què tenen una potència extraordinària el lirisme i el recurs del vers, per dir-ho d'alguna manera, que serveixen per a modular la dicció, la tensió del personatge, com ho observarem en les cartes del jove francès i en el discurs del filòsof. Una menció a part és mereixen els relats i els jocs teatrals, entre tràgics i divertits, i el discurs fantasmagòric i corprenedor del final de la narradora.

L'obra en alguns aspectes pot ser polèmica, sobretot allà on toca el pensament de Heidegger, però cap lector no pot negar que hi existisca un germen desconcertant. Una altra cosa és com se'l pugua gestionar o digerir. Siga com vulga, el que planteja l'obra és una qüestió que inquieta i cal tenir present. Al marge d'aquest punt, *Blut und Boden* ('Sang i pàtria') aconsegueix tocar les fibres de l'espectador amb uns personatges i un llenguatge altament nutritius.

Sobre els impostors que tot poble necessita

(*L'Avenç*, núm. 406, novembre de 2014)

Simona Škrabec

Entre les meves lectures, Thomas Bernhard ocupa un lloc molt especial. I entre tots els textos de Bernhard que he llegit, ocupen el lloc de privilegi les dues o tres pàgines de *Mestres antics* on Bernhard es mofa de Heidegger. El passatge és un atac tan sorprenent a la institució intocable de la filosofia acadèmica que costa de creure el que estàs llegint. ¿És possible de parlar així sobre un professor venerable? Cada cop que rellegeixo aquestes poques línies, no puc evitar de riure en veu alta amb la sensació d'incrulitat. I alhora cada cop que torno a aquest passatge sento que un calfred em recorre l'espina perquè sé que l'entorn en el qual Heidegger es dedicava (només) a pensar no en té res, absolutament res, de divertit.

Sempre que penso en ell, diu Bernhard, el veig assegut en un banc de fusta davant de la seva cabanya de fusta, acompanyat de la seva dona que es dedica amb «entusiasme pervers» a fer mitja. La dona li teixeix jerseis amb la llana d'unes ovelles que el matrimoni retirat a la Selva Negra hauria criat i esquilat personalment –visualitzeu per un moment el professor Heidegger esquilat una ovella per si

voleu sentir l'efecte que provoca la ploma esmolada de Bernhard i rieu a plaer. I llavors ja esteu preparats per veure amb l'ull prou crític «Heidegger caminant davant de la casa, caminant darrere la casa, caminant cap a la casa, allunyant-se de la casa, llegint, menjant, assaborint la sopa, tallant una llesca de pa (fet per ell mateix), obrint un llibre (escrit per ell mateix), tancant un llibre (escrit per ell mateix), acotant el cap, aixecant el cap, etc., etc.» Reger, el personatge que narra *Mestres antics*, s'esgarrifa perquè la gent, fins i tot la gent «súper intel·ligent», s'hagués pres seriosament Heidegger. I conclou que, malauradament, és innegable que «als alemanys, els impostors els impressionen.» El fet que els alemanys mostrin interès pels impostors és una de les característiques més singulars del poble alemany i en aquest sentit, els austríacs encara són molt pitjors.

Heus aquí el mestre Bernhard en tota la seva salsa, heus aquí el seu verb esmolat. Però per sort en català també tenim autors que es neguen a tot conformisme. En aquest sentit destacaria dues novetats que des d'angles prou diferents comparteixen la denúncia de Bernhard i ens parlen del vici –que caracteritza ben bé tots els pobles– de deixar-se impressionar per un impostor. La novel·la de Maria Barbal *En la pell de l'altre* és un clar al·legat contra la ingenuïtat de l'opinió pública i el drama filosòfic de Manuel Molins *Blut und Boden* (*'Sant i pàtria'*) un retrat de Martin «Schwarzwald» ple de sarcasme.

És fàcil llegir els dos llibres, és fàcil fer-se la idea de què parlen i què defensen. És fins i tot fàcil –per a qualsevol que tingui una mínima consciència històrica– estar-hi d'acord en les premisses generals, si més no, que el nazisme és una herència nefasta i que cal fer alguna cosa per transmetre a les noves generacions la noció sobre els perills del totalitarisme.

Tot això és tan i tan fàcil que potser ni tan sols convé tornar-ne a parlar per no ratllar més un disc que ja ha donat prou voltes. No cal fer sonar la mateixa cançó per no avorrir-la del tot. El que, en canvi, no és gens fàcil és entendre ¿per què la qüestió central de la postguerra europea és la qüestió de la impostura, de les aparences, de fer veure i de fer creure allò que no és? Què ens hi juguem? Per què és tan immensament important comprendre bé la diferència entre la realitat i la ficció? Barbal i Molins han aïllat el problema essencial del nostre món: el simulacre.

D'on arrenca aquest problema? Podríem, evidentment, anar-nos-en molt lluny en el passat, però no convé. En el descens cap a les èpoques anteriors ens hem de parar en el primer pis que tenim a sota, a l'inici del segle XX, i ens hem de preguntar què és de fet una societat totalitària. Què fa tan diferent els règims que es van escampar com taques d'oli per tota la faç de la terra? Tots aquests sistemes tenien vocació de convertir-se en una única resposta, capaç de resoldre qualsevol repte. El nazisme era especialment avesat a crear eslògans macabres que prometien acabar amb dubtes i atzucacs. Els cabdills d'aquests exèrcits no estaven gens disposats a admetre els fracassos ni a mostrar els límits que la realitat tossuda imposava als seus projectes. Per això van haver d'imposar l'ús d'un llenguatge rígid i nou, en el qual la noció de la veritat i de la mentida no fossin gaire clars. El llenguatge d'un sistema totalitari és el llenguatge en el qual la persuasió es converteix en alguna cosa més que una simple estratègia retòrica. Les idees legitimades pel poder absolut s'havien de creure directament, les paraules havien d'esdevenir realitat: la paraula va ser convertida en carn, sí. Tot allò que era només possible, havia de ser vist com cert, acabat, realitzat.

L'herència més dura que ha d'assumir l'Europa de la postguerra –com el continent on els «enginyers d'ànimes humanes» tenien un pes especialment rellevant– és que estem acostumats a una llengua que té l'habilitat d'enganyar, de fer-nos creure que els simulacres són reals i viables. Hem desenvolupat alguna estratègia fiable per saber fer front als simulacres? Manuel Molins celebra en el seu drama la victòria sarcàstica de Heidegger. Després del col·lapse del Tercer Reich, el doctor Schwarzwald diu: «Els nazis, avui tan menyspreats, seran els millors funcionaris del nou estat. I ho saben; tothom ho sap, francesos, americans, anglesos, tothom. Per la seva formació, experiència i rigor.» El filòsof en aquest drama és un personatge absolutament confiat que les seves idees seran la base per a una victòria definitiva, aquest cop guanyada sense les armes: «No tenim dia i hora, “sempre” és la consigna: tornarem com torna el vent del bosc.»

[...]

Manuel Molins és molt dur en el seu retrat d'aquesta absència de reacció contra les idees devastadores. *Boden* del títol d'aquest drama no és la terra en la qual germinen les arrels o les llavors, és el sòl, és el sòl impenetrable. En un dels seus assaigs més cèlebres, Heidegger ja va convertir el bosc en la «fusta» (Holz, d'aquí Holzwege), justificant que *holz* era un altre nom més antic i més autèntic pel bosc. Però *holz* és una simple sinèdoque. L'operació retòrica que protagonitza aquest filòsof és devastadora perquè converteix el bosc independent de la voluntat humana, en un espai d'on es treu la fusta –només. Heidegger capgira la realitat viva dels cicles de la naturalesa en la celebració de la utilitat, de l'explotació dels recursos, en l'apropiació.

Holzwege, els camins del bosc, no ens podrien haver conduït mai cap a l'idil·li d'una comunitat rural closa i autosuficient que el pensador sembla defensar. Mai.

Aquest gir semàntic en una paraula d'ús comú és encara més visible en la paraula *boden*. Tinc la sort d'haver crescut en la llengua eslovena i la gran majoria dels manlleus eslovens pertanyen a paraules alemanyes. I entre aquestes paraules gastades pels segles d'ús hi ha també la paraula *poden*: allò més baix, allò més refusable, allò que ja ningú no vol, pur material de rebuig. *To je pueden!*, és un dels insults més grans que puc recordar en la meua llengua materna. Com connecta aquest significat vulgar amb la paraula insígnia del nazisme? No es tracta, doncs, ni de «sang i pàtria» com sembla que ho tradueix Molins, ni tampoc de «sang i terra» o «sang i sòl» com podríem traduir-ho amb més precisió. El concepte *boden* té clavat a dins aquell estrany deix de la mort, de la destrucció, de la devastació que trobem en moltes altres insígnies del nazisme, com les calaveres a les gorres dels soldats i els colors de sang i merda (Jean Clair *dixit*) sobre el fons d'una bandera negra. El drap negre anuncia la mort en una casa, com podria haver sigut venerat com el signe de la victòria definitiva? Damunt el *boden* no hi creix res: el *boden* és el sòl dur d'una casa, pavimentat, revestit, robat a la natura –i a la gent que hi vivien, és clar.

La humanitat dividida entre els que tenen dret a morir i els que «pereixen» o «s'esfumen» (estic segura que sentireu l'horror que conté aquesta paraula aparentment tan frívola) no és cap broma. Molins en el seu drama denuncia que «la mort és el refugi de l'ésser en el poema del món i només poden morir els mortals, no els déus», és a dir, que els enterraments gloriosos com els que somnia per a ella mateixa la Marquesa de Maria Barbal ens farien fins i tot més elevats que els déus.

Què podem fer? Barbal ha resolt l'angoixa amb una feble flama d'esperança, amb la filla de la Ramona que pertany a una altra generació i pot, sembla ser, assumir els cops del destí sense convertir-se en una cínica. Tant de bo els nens que hem crescut en l'abundància puguem complir amb aquest manament d'imposar a les nostres vides l'absència de l'odi. Molins teixeix una resposta més complexa i ens confia a tots a les mans de l'art. El personatge de Sharon Stein representa una dona que al gueto de Vílnius cada nit presentava un petit espectacle fet amb titelles de molla de pa, ja que no tenia cap altre material per construir-los. Quin recurs tan fràgil per contrarestar la influència de tants eslògans que es transmeten per les vies institucionals «El teatre no deixa cap empremta material. Només alguna esgarrapada en la memòria i el cor perquè el teatre és efímer». Cert, tota paraula és efímera. Però és l'únic mitjà que tenim per lluitar contra els simulacres que ens envolten. Precisament escoltant atentament la ficció, sabrem distingir quan som dins d'un teatre i quan allò que fem i pensem sí que té conseqüències inesborrables. No ens podem pas permetre de confondre el teatre i la vida, de debò que no.