

Premis de la Crítica de l'AELC 2007



Premis de la Crítica de l'AELC, 2007

Quaderns Divulgatius, 33

Premis de la Crítica de l'AELC 2007



Barcelona, 2007

*Aquest trenta-tresè Quadern Divulgatiu de l'AEELC
està patrocinat per*



© dels autors
Primera edició: setembre de 2007
Dipòsit legal: B-44.034-2007
ISSN: 1885-2734
Edita: Associació d'Escriptors en Llengua Catalana
Canuda, 6, 5è (Ateneu Barcelonès) 08002 Barcelona
E-mail escriptors@aelc.cat <http://www.escriptors.cat>
Realització: Insòlit, Barcelona
Impressió: La Impremta Ecològica, Barcelona

Sumari

11

Presentació
Lluïsa Julià

PREMI JOSEP MARIA LLOMPART DE POESIA «CAVALL VERD»

Absalom. Hilari de Cara

17

Torres heridas por aviones
Jordi Galves

19

D'un pol a un altre pol
Francesc Parcerisas

21

Hilari de Cara torna amb un llibre de l'any
D. Sam Abrams

23

De l'aigua que som
Roger Costa-Pau

PREMI RAFAEL JAUME DE TRADUCCIÓ POÈTICA «CAVALL VERD»

Sóc vertical. Obra poètica 1960-1963, Sylvia Plath.

Traducció de Montserrat Abelló

27

Aquesta cosa fosca

Francesc Parcerisas

31

Sylvia Plath: ser vertical

Vicenç Llorca

34

L'excel·lència de l'obra de Sylvia Plath

Bartomeu Fiol

PREMI DE LA CRÍTICA DELS ESCRITORS VALENCIANS DE NARRATIVA

Havanera. Francesc Bodí

39

L'exuberància de la perla del Carib

M. Baixauli

41

Una novel·la d'equilibristes

Lourdes Toledo

44

Passió caribenya

Ximo Espinós

47

Els fils inesgotables dels somnis

Francesc Calafat

PREMI DE LA CRÍTICA DELS ESCRITORS VALENCIANS DE POESIA

***Constants vitals.* Manel Garcia Grau**

53

El sagrat do de l'entusiasme

Antoni Gómez

56

Viure és no desistir

Alexandre Navarro

PREMI DE LA CRÍTICA DELS ESCRITORS VALENCIANS D'ASSAIG

***Cita a Sarajevo.* Francesc Bayarri**

61

Buscant l'assassí

Francesc Pérez i Moragon

63

Qui va assassinar el general Luburic?

Antoni Gómez

66

Periodisme de veritat

Jordi Sebastià

69

Un crim de trenta-set anys

Vicent Usó

PREMI DE LA CRÍTICA DELS ESCRITORS VALENCIANS DE TEATRE

73

Molins inèdit
Francesc Foguet

77

Art i passió
Francesc Foguet

80

Manuel Molins, testimoni crític del seu temps
Biel Sansano

PREMI DE LA CRÍTICA CATALANA DE NARRATIVA

La decisió de Brandes. Eduard Márquez

87

Petjades damunt la neu
Joan Josep Isern

90

Die Katakombe
Julià Guillamon

93

F de fredor
Xavier Pla

96

La llista de Hofer
Juli Capilla

PREMI DE LA CRÍTICA CATALANA DE POESIA

Nura. Ponç Pons

101

Dins la destrucció

Andreu Gomila

104

Nura

Josep M. Ripoll

106

Escriviure

Pere Joan Martorell

109

Tractat d'enyor postmodern

Jordi Julià

Presentació

Lluïsa Julià

Nou any i nou volum de crítica literària. S'hi recullen alguns dels articles més destacats que parlen de les novel·les i narracions, dels llibres de poesia i de traducció poètica, de teatre i assaig que han estat distingits pels jurats corresponents a les edicions d'enguany dels Premis Cavall Verd, Premis de la Crítica dels Escriptors Valencians i Premis de la Crítica Catalana que convoca l'AELC en els tres àmbits territorials. Sempre sobre obres ja publicades al llarg de l'any anterior, aquests premis s'han convertit en un dels baròmetres sobre la producció literària del país. D'aquí també la voluntat de fer-ne perdurar l'article breu, l'apunt gairebé coetani a l'aparició del llibre, la mirada crítica.

Ordenats a partir dels títols de què parlen, enguany formen un conjunt de 28 articles apareguts en la premsa escrita i tenen la voluntat d'apuntar alguns dels trets fonamentals de l'obra, acompanyar la seva lectura o descobrir nous caires de l'autora o autor; poden ser distants i actuar amb mirada notarial, anotar el lloc que ocupa l'obra o l'escriptor en el panorama literari actual o, a l'altre extrem, arribar a l'aspecte personal, fent vibrar la corda íntima de qui n'aventura la lectura crítica. Hi ha una certa especialització dels

crítics, sobretot en els gèneres de poesia i teatre, on trobareu poetes parlant de poetes (Francesc Parcerisas, Vicenç Llorca, Bartomeu Fiol, Jordi Julià o Pere Joan Martorell), assagistes i autors de l'escena teatral parlant de teatre (Biel Sansano i Francesc Foguet) i novel·listes i sobretot crítics més especialitzats, ocupant-se de la narrativa (Joan Josep Isern, Xavier Pla, Julià Guillamon o Jordi Galves, Juli Capilla, Andreu Gomila, Francesc Calafat, entre d'altres). Tots ells noms ben coneguts i amb una àmplia trajectòria com a crítics.

L'any passat Jaume Pérez Montaner es lamentava, en aquest mateix espai de presentació dels premis de la crítica 2006, del fet que la majoria de crítiques dels escriptors valencians havien aparegut a la premsa del País Valencià, de la mateixa manera que les publicades al Principat o a les Illes, corresponien a llibres publicats ens aquests territoris, a causa sens dubte, anotava, d'una mala distribució de molts dels llibres al llarg i ample dels territoris del nostre domini lingüístic. És cert que els llibres no arriben als diferents territoris amb la fluïdesa desitjable amb què haurien de circular de Girona a Palma o Gandia i viceversa, com encara ho és més que si no arriben a la capital del Principat es pot dir que més difícilment aconseguiran la visibilitat esperada. Un altre aspecte, doncs, que fa ben necessària la tasca dels crítics i articulistes, la seva responsabilitat a l'hora de triar i escriure, ara que sortosament es publica més que mai.

I és en aquest punt en què es produeix la paradoxa que al creixement d'obres publicades no s'ha produït un augment substancial d'espais escrits destinats a la crítica. És un dels vèrtexs del problema per a una professionalització de la crítica catalana sobre el qual ja s'ha parlat en moltes altres ocasions, és clar, i al qual també caldria afegir el tema crematístic, un barem ineludible que parla obertament de la dificultat de professionalització. Avui, però, l'ocasió d'editar el sisè volum dels Premis que convoquem des de l'AELC em porta a fer un còmput de la premsa diària i de l'especialitzada dedicada

a la crítica o al comentari literari. Fent un senzill recompte de la nòmina de publicacions amb què hem pogut comptar al llarg de les sis edicions realitzades es pot constatar que no són més de 7 o 8 publicacions, entre diaris i revistes, les que escometen aquesta tasca. Es tracta de l'*Avui*, molt destacat respecte a la resta en els darrers sis anys, el *Quadern d'El País*, *Cultural*s de *La Vanguardia*, *Caràcters*, *Lletres Valencianes*, *Serra d'Or*, *Levante* i *Diari de Balears*, al costat de *Transversal*, que havia començat una línia de crítica rigorosa i extensa, ara desapareguda. Naturalment, repassant els sis volums apareixen altres publicacions d'arreu dels territoris. Per ser fidels al volum d'articles triats, hi ha un segon grup, amb una certa presència; estem parlant de dos o tres articles a tot estirar. Són *El Periódico*, *Saó*, l'*ABC Cultural*, *Presència*, *El Temps*, *Revista de Catalunya* o *Diari de Mallorca*. Sumen un total de 7 publicacions més. I encara hi ha un muntant de 8 o 9 articles més, extrets d'altres publicacions, la majoria d'abast municipal com *La Veu de Benicarló* o *L'Eco de Sitges*. El conjunt, doncs, formen un total d'unes 21 publicacions. No he citat totes les que consten, tampoc no són les úniques que es dediquen a la crítica, és clar, de seguida se m'acut *Reduccions*, *L'Espill*, *Els Marges*, *Urc*, *L'Aiguadolç*, *Randa* o *Lluc* algunes de les quals prioritzen estudis més formals o acadèmics. Però tot i les correccions que exigiria un estudi ampli del tema, no ens equivocarem gaire si diem que les 14 o 15 publicacions que formen els dos primers grups constitueixen l'eix central del panorama actual de la premsa, diaris i revistes, dedicada a la crítica literària i que contempla, al meu entendre, tres premisses fonamentals que la defineixen. La primera de totes, que dediquen una secció fixa i periòdica a la crítica, també visualment personalitzada i fàcilment localitzable, de manera que estableixen una cita constant amb els seus lectors i lectores; la segona premissa —lligada a les revistes dels primers grups— fa referència a la necessitat de tenir una difusió garantida, àmplia, i constant, és a dir que compleixen amb la periodicitat prevista dins d'un territori ampli; i en tercer lloc que

són els mitjans més professionalitzats, perquè els seus crítics (gairebé sempre homes) en són col·laboradors habituals; que el lector o la lectora sap que els trobarà com aquell qui acut a una cita concertada.

I res més, vagin aquestes ratlles com un apunt més en la complexa xarxa necessària per al *métier* de la crítica professional. Salut i ganes de llegir, que deia un vell amic meu.

PREMI JOSEP MARIA LLOMPART DE POESIA

«CAVALL VERD»

Absalom

(El Gall Editor)

Hilari de Cara

Torres heridas por aviones

(*La Vanguardia, Culturas*, 31 de maig 2006)

Jordi Galves

La imagen de los aviones estrellándose en las Torres Gemelas ya forma parte del paisaje de la poesía catalana de hoy gracias a Hilari de Cara (1945). El aplaudido autor de *Bolero* y de *Quaderns d'es Llombards*, doctorado con una feliz tesis sobre Quim Monzó y profesor durante algunos años en la ciudad de los rascacielos, la deja entrever de manera distraída pero no casual en *Absalom*, un excepcional ejercicio lírico localizado en la capital del dolor de nuestro mundo contemporáneo. Nueva York, metrópoli enamorada de sí misma, libre y optimista, culta y espita de su propio cuento, conmovedora y fascinante en su tristeza, que se antoja un espejo de todas las formas de opulencia y de miseria, de refinamiento y de vulgaridad, en el que todo contrasentido encuentra su doble: donde el Rockefeller Center dialoga con el Yankee Stadium. Como en el poema de Lorca, el libro de Cara está hiperpoblado de cristales rotos y de basura, de nocturnidad y de negros, de frío ante las hogueras, de asfaltos agrietados y de vagones herrumbrosos en una vía muerta y apartada. La enumeración es febril, incesante en todo tipo de formas y colores, en olores, texturas y sonidos, angustiada en su exceso por atender a cada paso, por dar cuenta de todo y

comprender, en un movimiento permanente que huye de las ruinas y de lo caduco. Como un instinto de vida.

Como un estallido de vida. Cara opone a la experiencia hostil de la ciudad la propia biografía amorosa –no menos hostil– entendida como disciplina para el espíritu, el método propio de la aventura lírica que le permite ir más allá del desfallecimiento, la dispersión y la renuncia. Es desde el territorio mismo de la poesía que, en un gesto que recuerda mucho al Saint-John Perse de *Anábisis*, el poeta vuelve sobre sus recuerdos de lectura, sobre la lección de las formas más antiguas, sobre la épica –como corresponde a una vida errante–, escuela de energía, de entusiasmo moral que narra la construcción de un futuro plausible, contrastado, real –esto es, vivo– frente a la tentación de la cobardía. Frente a ese espejismo que denominamos precipitadamente felicidad: «*L'amor / com l'escriptura, no guareix, / un nord a l'ànima, / no cura, com parlar-ne massa / o no parlar-ne gens.*»

En contraste con Nueva York, el desierto de Arizona o las llanuras de Utah, el recuerdo solar y salitrado de su Mallorca ribereña se equipara al cuerpo de la amada como una experiencia llena de sentido que hay que desentrañar. «*La pell de la ciutat em crema més que els / teus dits / com una altra casa que em defuig, / com un altre pare que m'expulsa de cameva.*» El reto consiste en reconocerse, en explicarse la propia vida como lo ya vivido por otros, tantos otros idénticos, dubitativos, inquietos, incapaces de comprender hasta que todo resulta ya demasiado tarde. La historia del bellísimo Absalón, hijo de aquel rey David que venció al temible Goliat, también es la nuestra. Sus frondosos cabellos enzarzados en la austera vegetación de Judea le impidieron escapar de la muerte a manos de los soldados de su padre. Lo que sucedió en la Zona Cero neoyorquina repite el mismo esquema, la misma atadura: «*Com una pedra muda / i la teva trista història, una lliçó als esclaus / sota la sorda llangor de les estrelles.*» Grande, bello, sabio, un libro como pocos.

D'un pol a un altre pol

(*El País, Quadern*, 1 de juny 2006)

Francesc Parcerisas

[...] A l'altre pol hi podríem anar a buscar un tresor ben diferent, *Absalom*, d'Hilari de Cara (Melilla, 1945). L'autor va publicar el 1998 un llibre contundent, *Bolero*, i ara publica a Pollença aquest nou recull, un fris abaltidor del món contemporani. Els poemes d'Hilari de Cara, creats des del rerefons de la seva talaia americana, s'han fet durs («tothom mata allò / que estima, estima allò que mata»), han perdut ironia i han guanyat una densitat i complexitat envejables. La veu que ens parla és la d'algú que escolta, mira, o pregunta. El lector troba a *Absalom* la pluralitat de veus del món en què vivim, amb les seves crueltats, contradiccions, incerteses i, naturalment, referents culturals. A «Judit als carrers», Utah, Grammery Park i els passos zebra s'afegeixen als escenaris de Judit o Salomé. El poeta llegeix Hart Crane i no es pot estar de llegir al mateix temps els rètols amb «els telèfons d'emergència per als suïcides al pont», però també escolta els sorolls del món, començant per la pilota de bàsquet que bóta, i seguint, gairebé com un *leit motiv*, pels diferents rius que discorren als poemes. En aquest re-taule que és *Absalom*, hi ha un alè enfocat cap a l'èpica moderna; mal i plaer s'uneixen en uns ulls clars de «quasi de cega» o en «un

riu de benzina en flames». I sempre hi ha algú que, com a la poesia antiga, observa i sap que les seves accions no tenen cap importància, però que, tot i així, potser seran «una lliçó als esclaus / sota la sorda llangor de les estrelles» [...].

Hilari de Cara torna amb un llibre de l'any

(*El Mundo*, 30 de juny 2006)

D. Sam Abrams

La literatura catalana està carregada de prejudicis que minven el seu impacte en conjunt, tant a l'interior del país com a l'hora de la projecció exterior. Un dels prejudicis més contraproductius és el del centralisme cultural que es manifesta a partir d'un menyspreu pels productes d'autors i d'editorials de fora de Barcelona. Així, any rere any, autors i obres de primera s'escolen entre els dits de la crítica oficial i es perden.

Sense cap mena de dubte, aquest és el cas de l'excel·lent poeta, traductor i editor Hilari de Cara (Melilla, 1945). De Cara és autor de cinc reculls entre *L'espai del senglar* (1985) i *Absalom* (2006), que l'acrediten com un poeta que hauria d'ocupar un lloc privilegiat en el panorama de la lírica catalana actual. Però només un llibre seu, *Bolero* (1998), ha estat acollit amb calidesa perquè es va publicar a Quaderns Crema. El mateix any va publicar una obra reunida, *Poemes (1985-1991)*, que va passar sense pena ni glòria. I ara, després de vuit anys de silenci, De Cara torna amb *Absalom*, el que serà un dels grans llibres de l'any en curs.

Absalom és un llibre tancat de trenta-tres poemes, on el número exacte de trenta-tres ha de funcionar com una invocació de *La*

Commedia de Dante i aquest gest ens indica que estem davant d'una obra que aspira a oferir-nos, alhora, una visió completa de la vida del poeta i una visió global de la civilització que l'envolta. Per dur a terme aquesta síntesi general de la seva vida i del món, De Cara contravé el primer mandat de la postmodernitat a partir de Lyotard i rescata les metanarratives com a vehicle discursiu. Així, la vida del poeta ens arriba a través de dos elements fonamentals, les relacions amoroses i la presència del pare, expressats a partir de la utilització de dos símbols: les figures bíbliques de la bella i perillosa Judit i del bell i sediciós fill del rei David, Absalom. I la imatge de l'estat de la civilització actual, que el poeta situa als Estats Units, ens arriba per mitjà dels grans símbols del món modern creats per poetes nord-americans de tremp èpic com ara Hart Crane, T. S. Eliot o Charles Olson.

A més, tal com exigia Nietzsche, De Cara presenta el seu material sense concessions, sense subterfugis, sense maquillatge, de manera que recull la vida en la seva insòlita i terrible totalitat. En els poemes se sent el profund batec de la vida, amb tot el que té de torrencial força creativa i força destructiva, amb tot el que té de visceral i tel·lúric, de bell i de sinistre, de felicitat i de dolor, de repeticions i discontinuïtats, de recerca incessant, d'interrogants sense resposta, d'excés i de buidor, de solidaritat i de solitud, de carnositat sensorial i de gelor aspra, de poder i d'esclavatge, de simulacre i de veritat, de memòria i d'actualitat, etc. I el text dels poemes és dens i substancios però al mateix temps impetuós i indòmit com un riu desbordat. Apareixen només de tard en tard llibres d'aquesta categoria!

De l'aigua que som

(*Avui, Suplement de Cultura*, 1 de novembre 2006)

Roger Costa-Pau

«Un s'acostuma al vent, / a aquesta solitud roja / i a aquestes formes primordials, / arestes de níquel o de gel, / llavors, arriben les rodes, / els capells, els sabres»... Però no sempre amb aquella avinença de qui es vol voluntàriament vençut o de qui busca aixopluc als braços amatents de la mare-renúncia. En efecte, Hilari de Cara (Melilla, 1945) defuig el lament en aquest seu trajecte reflexiu sobre la vida present i sobre la vida viscuda, per més que els sabres ensenyin la seva cara pugnante i facin vessar una sang real; per més que aquests sabres –la fletxa precisa que el temps vol clavar al centre del cor– engendrin una solitud roja, o travessin la cletxa de les gelors més altes, o desvetllin de manera indefectible els dolors atàvics. Per més que aquests sabres reactivin la vella inèrcia de la ceguesa, la inèrcia fatalista de qui acaba sabent-se (i volent-se) engolit per la llacuna. El poeta evita, certament, la retòrica falsejant de l'autodefensa. Cerca en un i altre extrem de la corda el lligam que permet el gest com a mínim d'un recomenç. I aconsegueix sovint despertar en el lector l'expectació per aquesta altra mirada, la mirada de qui vol observar preguntant-se, de qui vol parlar interrogant-se, la mirada de qui vol escoltar esbatanant-se... Hilari

de Cara revisita a *Absalom* les cavitats de l'infern, la cova que aixopluga encara els minerals de la catàstrofe. I segurament el riu –molt present, com a imatge, en el conjunt del llibre– n'és la via de connexió directa. Tant per la seva natura d'empènyer avall amb força com per alguna mena de contranatura, no pas poc persistent, de voler remuntar-lo. «Perquè ningú no esperava / que parlassin els miralls / ni que deixassin d'insistir-hi / rellotges i una mar de lletra; / amb tot, la nostra història / era la cicatriu en la terra d'un glacial / i la imatge des de l'aire / d'un riu de roques gastades»...

També la imatge del riu cabalós sembla adaptar-se, formalment, a les primeres composicions del llibre, en les quals prolifera una velocitat que fa pensar en el vòmit de qui se sap desventrat o de qui se sent cridat a un despropòsit verbal desmesurat abans de penetrar en el terror esclaridor de la serenitat. És així. En aquests poemes, la sintaxi desfeta –això de vegades decau en un desordre inconsistent– ens alerta d'alguna intenció semblant a la d'una irrupció volcànica, desfermada. Talment un desgreuge, o bé alguna mena de redempció. A la fi, però, ens resta dit que l'aigua arrossega minerals que maten però que alhora conserva totes les propietats per sanejar aquesta brutícia que tal vegada hem estat. O que encara som.

PREMI RAFAEL JAUME DE TRADUCCIÓ POÈTICA

«CAVALL VERD»

Sóc vertical. Obra poètica 1960-1963

de Sylvia Plath

(Proa)

Montserrat Abelló

Aquesta cosa fosca

(*El País, Quadern*, 12 d'octubre 2006)

Francesc Parcerisas

Sylvia Plath (Boston, Estats Units, 1932 - Londres, Anglaterra, 1963) és una de les grans poetes del segle XX. La seva vida tràgica, les seves relacions tempestuoses, la lluita amb la figura del seu marit (el poeta Ted Hughes) i el fet d'haver estat convertida en icona d'una certa militància feminista han engrandit la seva imatge per viaranys que, alguna vegada, ens allunyen d'allò que veritablement la destaca: la seva magnífica obra literària. Montserrat Abelló ja n'havia traduït *Arbres d'hivern* (Edicions del Mall, 1985) i, en col·laboració amb Mireia Mur, *Ariel* (Columna, 1994), i la seva novel·la *La campana de vidre* va ser publicada per Edhasa en traducció de J. M. Sobrer també als anys noranta. A més, a Hiperión, a Visor, a Mondadori hi ha edicions de la seva poesia, les seves cartes i diaris també són traduïts al castellà (Grijalbo i Alianza) i Circe va publicar fa anys una de les primeres biografies sobre l'autora. Caldria pensar, doncs, que la seva obra ha gaudit d'una certa fortuna entre els nostres lectors, però aquest nou volum, en edició bilingüe, és un motiu afegit perquè nous i antics lectors vagin al text i s'endinsin en una poesia del tot colpidora, que ens sacseja fins a les arrels del pensament i de l'emoció.

Montserrat Abelló ha reestructurat l'ordre d'alguns poemes i hi ha inclòs noves traduccions de poemes inèdits a les versions originals primeres. De manera que, en aquest recull, el lector hi trobarà *Ariel* (1965), *Travessant l'aigua* (1971) i *Arbres d'hivern* (1972), tots títols apareguts després de la mort de l'autora, més els poemes que Ted Hughes va incloure a l'edició de *Sylvia Plath Collected Poems* (1981) i els poemes (i l'ordre) recuperats per la filla de Sylvia Plath, Frieda Hughes, per a la seva edició facsímil dels originals d'*Ariel* (2004). Una edició, per tant, també interessant per veure les manipulacions i els canvis en l'obra d'una poeta que sempre ha estat objecte d'un escrutini molt significatiu.

Tant se val, però. El que interessa, i de debò, és la seva poesia. Una poesia que beu, sobretot i molt principalment, del dolor i del desequilibri, analitzats des d'una imaginació portentosa i des d'una lucidesa gairebé malaltissa. Els poemes de Sylvia Plath sempre són una mena de bisturí. Ella mateixa recorre sovint a imatges quirúrgiques d'una tensió i d'una violència subtil, molt a la vora del sadisme i del xantatge emocional. El fetus, la placenta, els nadons com a representació de la innocència i de l'esqueixament dolorós del llast d'una condemna que durarà tota la vida, comparteixen espai imaginatiu amb les xeringues de les infermeres o els ganxos del carnisser. Això al costat d'un paisatge esponerós o desolat, d'una necessitat de *l'altre* gemegant i insultant alhora, o de la solitud i de la pregària de la desesperació. Aquestes combinacions provoquen un gran impacte que arrossega el lector cap a emocions que són aigüamolls incerts, i que ens engoleixen a mesura que avancem en la lectura. Sempre ens esperen els paranys dels hams foscos, les llunes embalsamades, les llunes de la por. Sylvia Plath no és només una observadora de la realitat, n'és una perceptora que veu com el món es capgira i es retorça, com els seus fantasmes agafen cos, i els seus pensaments aterridors la paralitzen. En un poema com «Om», el fons oníric és el fons de la terra, de la insatisfacció, «l'atrocitat del crepuscle», i els ecos que s'hi repeteixen són el no-res, la follia,

el galop dels cavalls, l'esterilitat, l'escarni... En una atmosfera pròxima a la paranoia provocada per les al·lucinacions, hi ha constantment planant el terror «d'aquesta cosa fosca que dorm en mi». L'enorme virtut d'aquesta «cosa fosca» és la seva brillant intel·ligència: llambregades, mots, imatges, comparances... «el coratge de la boca closa, malgrat l'artilleria! / La ratlla rosa i quieta, un cuc, assofollant-se. / Hi ha discs negres al darrere, els discs de l'ultratge, / i l'ultratge d'un cel, el del seu cervell folrat» («El coratge de callar»).

En Sylvia Plath, el turmentat desequilibri és una eina d'exploració. Exploració del món hostil, exploració de la companyia hostil, de la maternitat hostil, de l'hostilitat del propi jo. El món com un enemic a qui cal enfrontar-se, o de qui cal fugir parant-li paranys, o, a l'extrem de tot, desafiant-lo amb una mort buscada; no ens agafarà perquè abans ens haurem suïcidat. «Jo no sabia cuinar, i les criatures em deprimien, / de nit escrivia el meu diari amb despit, amb els dits vermells / amb cremades triangulars fetes en planxar petits farbalans i mànigues estofades...» («Les cangurs»). Aquestes veus que sempre se senten, aquest «amor» que actua d'interlocutor, aquest fracàs absolut ens recorden on viu de debò la poesia. I on va viure la poesia de la Plath, a mig camí del glamour intel·lectual dels anys cinquanta i de la destrucció per culpa d'una llibertat que no va poder aconseguir. El cas de Sylvia Plath és inquietant, perquè retorna a la poesia la funció oracular, de la sibil·la folla i drogada que recita, gairebé inconscient, les més dures veritats.

I Montserrat Abelló, que és una poeta als antípodes de la Plath (mesurada, continguda, a la recerca d'un equilibri sense excés), fa de les seves versions un goig de lectura. Cap de les petites interpretacions que podrien ser discutides desvirtuant el to de la Plath; ens la fa arribar com un devessall, amb una contundència apocalíptica, amb un neguit permanent. Si sou lectors, llegiu dos o tres poemes i torneu-hi tantes vegades com calgui. I l'endemà llegiu-ne tres

o quatre més. A poc a poc, en el sentit, en el desassossec, gairebé com si encara li poguéssim dur, a la Plath, companyia. «Sóc vertical», deia, perquè la vida la tombava constantment, i perquè les arrels eren tan fosques com ho és la nostra condició humana.

Sylvia Plath: ser vertical

(*Avui, Suplement Cultura*, 30 de novembre 2006)

Vicenç Llorca

Resulta curiós constatar com els paisatges es relacionen amb la poesia. En bona mesura, són part de la seva ànima, és a dir, constitueixen el sentit més pregon de la metàfora que el poeta projecta sobre el món. En aquest sentit, en obrir el volum de poesia de la bostoniana Sylvia Plath –titulat bellament i encertadament *Sóc vertical* per la traductora i poeta Montserrat Abelló– no podem deixar de pensar en la imatge de les masses de boscos despullats que poblen l'hivern de Nova Anglaterra, fent evident amb la seva verticalitat la distància entre l'horitzontalitat de la terra on vivim i la immensitat del cel que contemplem.

De fet, el títol *Sóc vertical* pertany al poema inclòs al llibre *Travessant l'aigua*, i comença amb un diàleg adversatiu entre l'enunciat del poema i el primer vers, de manera que assistim a l'espectacle d'un poema construït ja d'entrada des d'una tensió espacial: «Sóc vertical / Però m'estimaria més ser horitzontal.» Vet aquí un dels aspectes centrals en la poesia i en la vida de Plath; li agradaria sentir-se integrada a tot el que configura el món, però no posseïx ni la longevitat de l'arbre ni la gosadia de la flor. Aquesta paradoxa revela l'estranyesa humana en el cosmos, que no és cap altra que la

de la pròpia existència que, en el cas de Plath, adquireix un caràcter de confessió. Per això afegeix en uns versos memorables: «Aleshores el cel i jo conversem obertament, / i seré útil quan definitivament m'ajegui; / llavors els arbres sí que podran tocar-me, i les flors tindran / temps per a mi.» Precisament, Robert Lowell parla d'aquest caràcter de confessió de la poesia de l'autora en la introducció a l'edició d'*Ariel* que va aparèixer a Nova York el 1965: «*Everything in these poems is personal, confessional*» («Tot en aquests poemes és personal, confessional»).

Sigui com sigui, l'arquitectura de l'arbre –i de l'arbre a l'hivern– tensa una de les metàfores més poderoses de l'autora. Ho constatem perfectament en un altre poema central, «Arbres d'hivern», pertanyent al llibre homònim: «No saben res d'avortaments ni de mesquinesa, / més fidels que les dones, / lleven sense esforçar-s'hi! / Tasten els vents, que no tenen peus, / ben endinsats en la història, / plens d'ales d'altres coses mundanes.» Som davant un altre nucli temàtic de la poesia de Plath: la fertilitat, la fertilitat entesa àmpliament com la capacitat d'engendrament experimentat a partir de la condició humana d'una dona. Ho podem resseguir en aquest intens i, a voltes, esborronador llibre amb què s'enceta el volum *Ariel*. D'aquesta manera, a «Cançó del matí» escriu sobre la diferenciació entre dos éssers: la mare i el fill que ha donat a llum. L'amor ha fet créixer l'infant: «L'amor et donà corda com un gran rellotge d'or», i el crit del naixement significa trobar el seu lloc en el món: «[...] i el teu crit nu / va ocupar el seu lloc entre els elements». Després d'això, s'acaba la dimensió materna: «No sóc pas més la teva mare / que el núvol que destil·la un mirall on reflecteix el seu / lent esvanir-se al grat del vent.» Més encara, la poeta no pot evitar en aixecar-se del llit veure's a ella mateixa com un ésser tosc i ridícul: «Un xiscler i m'alço del llit, vaca feixuga i floral / amb la camisa de dormir victoriana.» Quan l'infant obre la boca, la realitat queda presa en les nítides vocals que semblen enlairar-se com globus: «Obres la boca, neta com la d'un gat. El marc de la finestra /

clareja i engoleix fosques estrelles. Aleshores tu assages / el teu grapat de notes; / les clares vocals s'enlairen com globus.» D'aquesta manera, podem observar un dels trets estilístics de Sylvia Plath: el teixit d'imatges que ordeix a partir de l'observació del paisatge que l'envolta i que genera associacions metafòriques inesperades i fortes. Assistim al drama d'una ànima que s'expressa amb dolor a la recerca d'ella mateixa. I en aquest desassossec i en aquest viatge interior trobem versos de gran originalitat i bellesa.

Per comprendre el context en què neix aquesta poesia, cal recordar que Plath va ser abandonada el 1962 pel seu marit, el també poeta Ted Hughes, amb qui s'havia casat el 1956 i amb qui havia tingut dos fills: Frieda i Nicholas. La poeta va caure llavors en un fort estat depressiu que la va abocar al suïcidi l'hivern del 1963. Així, i tret del volum de poemes anteriors a aquest període, *Colossus* (1960), la resta de llibres, escrits durant aquest intens període de la seva vida comprès entre el 1960 i el 1963, van aparèixer pòstumament: *Ariel* (1965), *Crossing the Water* (1971), *Winter Trees* (1972), *Sylvia Plath-Collected Poems* (1981, en una edició a càrrec del seu exmarit), i el 2004 la versió restaurada d'*Ariel*, a cura de la seva filla, també poeta, Frieda Hughes.

Montserrat Abelló té en compte aquesta darrera edició, ja que afecta l'ordre final dels poemes en el conjunt de l'obra, i culmina així a *Sóc vertical. Obra poètica 1960-1963* la tasca de traducció que havia donat a conèixer parcialment amb anterioritat: *Winter Trees/ Abres d'hivern* (Edicions del Mall, 1985) i, juntament amb Mireia Mur, *Ariel* (Columna, 1994). Fidel a la seva filosofia de la traducció, Abelló defuig el concepte de versió per assajar un exercici de fidelitat al text tant com li ha estat possible. I, certament, la traducció catalana flueix bé, amb notables encerts i, sobretot, amb la capacitat de ser llegida en veu alta, tal com Plath mateixa volia. El lector té, doncs, l'ocasió de submergir-se en l'emotivitat d'una poeta que, com escribia Robert Lowell en el pròleg ja citat, du a terme «l'autobiografia d'una febre». Una febre vertical, d'arbre a l'hivern.

L'excel·lència de l'obra de Sylvia Plath

(*Diari de Balears*, 13 de març 2007)

Bartomeu Fiol

Ja sé que l'obra d'un o d'una practicant de la parenta pobra/rica no té perquè arribar-nos realment en una primera lectura. O, dit altrament, que la sensibilitat receptora del lector no té perquè funcionar amb una mínima eficàcia en una primera lectura. En qualsevol cas, aquest ha estat el meu, certament, amb la poesia de Sylvia Plath. Primer vaig llegir *Arbres d'hivern*, la traducció que va fer Montserrat Abelló de *Winter Trees*, publicada en edició bilingüe, per Edicions del Mall, el 1985, que crec que vaig adquirir a la llibreria Cavall Verd perquè m'ha semblat reconèixer la grafia amb la qual Rafael Jaume indicava el preu dels volums. Després a Taifa, al carrer de Verdi, al barri de Gràcia de Barcelona, vaig comprar una edició bilingüe en castellà del seu llibre més conegut, *Ariel*, edició que sospito que vaig llegir sols parcialment, una mica més de la meitat dels poemes, perquè els meus subratllats acaben a la pàgina 112. La qual cosa és tot un símptoma que la meua lectura no va ésser del tot satisfactòria.

Ha estat sols la lectura de *Sóc vertical. Obra poètica 1960-1963*, sempre en edició bilingüe, en traducció de nou de Montserrat Abelló, publicada per Proa el setembre de l'any passat, que m'ha

convençut que, com assenyalava Marta Pessarrodona, amb Sylvia Plath ens trobam amb «un dels mites literaris més poderosos d'aquest segle i no sols de la literatura anglosaxona». Per descomptat, totes les comparacions entre obres poètiques, són –en darrer terme– gairebé impossibles. Perquè l'*opus* de tot poeta té virtuts pròpies, incomparables per esser radicalment diferents. Però malgrat el petit escàndol i rebuig que pugui provocar, i la relativa injustícia que pugui suposar, a hores d'ara consider la seva obra més rica –i, per tant, més important– que les d'Elizabeth Bishop, Marianne Moore, Kathleen Raine, Anne Sexton o, fins i tot –d'alguna manera– que la de la mateixa Emily Dickinson, sense faltar al degut respecte envers cadascuna d'elles.

Cal destacar que *Sóc vertical* comprèn l'edició restituïda d'*Ariel*, d'acord amb la selecció de poemes i l'ordre, tal com els havia concebut Sylvia Plath, segons l'edició facsímil preparada per la seva filla Frieda Hughes, *Arbres d'hivern, Travessant l'aigua* i una darre- ra part d'altres poemes, que inclou els de la primera edició d'*Ariel* (1965), a càrrec de Ted Hughes, no recollits en l'esmentada edició preparada per la filla, *Arbres d'hivern, Travessant l'aigua* i set textos més que fins ara sols havien estat publicats a l'edició dels *Collected Poems* (1981).

Travessant l'aigua ha estat per mi tota una revelació, amb poemes extraordinaris com «Faisà», «Collint móres», «Sóc vertical», «En- guixada», «Anar-se'n d'hora», «Mirall», «La visita» i «Mort en néixer», del qual he de reproduir la primera estrofa: «Aquests poemes no viuen; és un trist diagnòstic. / Els dits dels peus i de les mans els van créixer prou bé, / els petits fronts s'arrodonien plens de con- centració. / Si els va faltar caminar entre la gent / no va ser pas per manca d'amor matern.» De fet, malgrat el major renou provocat per *Ariel*, per altra banda amb poemes tan originals com «Lady Lazarus» i «L'arribada del buc d'abelles», personalment preferesc *Travessant l'aigua*. D'*Arbres d'hivern* cal esmentar «Lyonnesse» i, sobretot, «Tres dones», un poema llarg per a tres veus que va res-

pondre a un encàrrec de la BBC, l'acció del qual esdevé a la sala de maternitat d'un hospital i que potser constitueix un dels millors poemes llargs que s'han fet en llengua anglesa el segle passat. En el benentès que Sylvia Plath creia –com ho creu també Montserrat Abelló, la seva traductora– «que la poesia és per a dir en veu alta».

Tenint compte que els poemes recollits a *Sóc vertical* estan realitzats en un període de sols tres anys –la majoria en els seus dos darrers anys de vida, quan Ted Hughes ja l'havia deixada plantada (la qual cosa si va esser desastrosa o terrible per a la persona, segurament va esser un avantatge per a la credora)–, admira la gran varietat dels temes abordats, el poder de la seva imaginació en unes circumstàncies tan adverses que finalment provocaren el seu suïcidi, poc després de complir els trenta anys, l'onze de febrer de 1963. No puc deixar d'esmentar que fa pocs dies que el treball de Montserrat Abelló ha estat guardonat amb el premi Rafael Jaume de traducció poètica.

PREMI DE LA CRÍTICA DELS ESCRITORS
VALENCIANS DE NARRATIVA

Havanera

(Ed. Bromera)

Francesc Bodí

L'exuberància de la perla del Carib

(*El Punt*, del 21 al 2 d'abril 2006)

M. Baixauli

Amb un llenguatge expressiu, Francesc Bodí utilitza els recursos del realisme màgic en la seua última novel·la, *Havanera* –Premi Alfons el Magnànim de la Diputació de València, que, amb 30.000 euros és el guardó valencià de narrativa amb major dotació econòmica per a obres en la nostra llengua. Es tracta d'una novel·la molt rica, en la qual els colors i les aromes ixen a trobar el lector en cadascuna de les seues pàgines. Una característica que va destacar el jurat d'aquest premi, que ressaltà «un domini de les tècniques literàries aclaparador i unes escenes captivadores». Tot açò es fa palpable en les descripcions que esguiten la narració. «A partir d'aleshores el Virgen de Guadalupe es va transformar en un centre de recepció i aprovisionament d'expedicionaris mexicans. En aquell país, havien proliferat els clubs de patriotes cubans que organitzaven expedicions per ajudar els insurrectes.»

Històries d'amor

En *Havanera* –«una història totalment diferent de les que havia escrit anteriorment», va explicar l'autor en la presentació del llibre

a finals de març—, ha construït un entramat d'històries en diferents escenaris, des de Cuba en els temps de la guerra de la Independència fins a la sabana africana, Nova Orleans o la Xina. «He tractat de fer una gran història d'amor, estructurada en xicotetes històries enllaçades entre si, en què ixen altres temes, com la mort o el pas del temps», va afirmar. Perquè l'amor i la sensualitat estan molt presents en la vida dels personatges, immersos en aquesta nació eclèctica i en plena construcció en el segle XIX. «En ben poc temps, les trobades entre Josep i la Rosita van perdre vehemència i van guanyar sensualitat. Feien l'amor sobre un matalàs de perfums i ritmes tropicals i després se sumien en la serenitat calmosa de l'esgotament», es descriu en un dels capítols inicials.

La història se centra en el període més intens de Cuba, un escenari on arriba Josep Martí carregat d'ambicions. Allà descobrirà un món que li és desconegut, on es barregen els costums ancestrals dels pobles indígenes, les creences i els ritus dels africans que serveixen d'esclaus en les plantacions de canya i tabac, les aspiracions dels criolls i la presència cobdiciosa dels ianquis. Amb tot i això, l'autor es va encarregar d'explicar que no es tracta d'una novel·la històrica. «No conta fets històrics, sinó que és una novel·la de passions; sobretot, d'amor en sentit simbòlic, com la part apassionada que té la vida enfront de la racionalitat que se li assigna.»

Un valor literari

Després de l'èxit de *L'infidel* (2000), Francesc Bodí s'aferma amb *Havanera* com un dels lletraferits més reeixits del panorama literari valencià. Un fet en què ha confiat des del principi l'editorial que li publica les obres, Bromera. «Tindrà lectors perquè és popular, té aquesta capacitat de connexió amb la gent, i la tirada de 3.500 exemplars demostra la confiança que tenim posada en ella», manifesta Joan Carles Girbés, director de publicacions de Bromera.

Una novel·la d'equilibristes

(*Levante, Postdata*, 7 d'abril 2006)

Lourdes Toledo

Si observeu els infants, veureu amb quina naturalitat s'instal·len entre la confusió dolça i agradable de la ficció i la realitat. Ells encara no han traçat límits ni han aixecat murs mentals entre aquestes dues esferes, i, per tant, és massa aviat per destriar la veritat del somni. Un dia, però, aquest estat d'ambigüitat comença a esclarir-se i el xiquet o la xiqueta ja no es deixa embolicar. Ha abandonat el món de la infantesa. L'abandó, però, no és absolut perquè tothom du un infant per sempre a dintre i perquè la literatura existeix, entre mil raons, i afortunadament, per continuar confont-nos.

Potser per això i perquè de ben jove es va deixar seduir per la literatura, ben molt concretament pel realisme màgic, Francesc Bodí (Agres, 1963) ha escrit una novel·la d'equilibrista, i per a lectors equilibristes. En llegir-la, hom té la sensació de trobar-se passejant sobre la corda fluixa que separa l'al·lucinació de la certesa, l'embriaguesa de la sobrietat, com si surara en una promiscuïtat de sentits. I aquesta sensació –que per mi està implícita en la bona literatura– és el plaer que he redescobert en *Havanera*.

Guanyadora del Premi València de Narrativa Alfons el Magnànim 2005, *Havanera* és una novel·la llarga que es fa curta. Com a

lectora, confesse que hauria volgut encara més històries, més nines russes. I dic això perquè Francesc Bodí inserta en la novel·la una història dins d'una altra, històries que igual que apareixen desapareixen per trobar-nos-les de nou. Relats que enllacen vides i veus de personatges distints a través d'uns fils que acaben enganxant-se a la mateixa teranyina.

L'atzar, el destí, la màgia, el pas del temps? Que cadascú en traga les seues conclusions. Siga com siga, els protagonistes-narradors d'aquestes intrigues acaben sempre topetant uns amb altres, moguts, en gran part, pel pas del temps i per la força del desig corporal. No debades els avantpassats africans dels cubans deien: «Si entropesses amb un lleó és millor que no tinga fam, però si aquest lleó famolenc ets tu mateix resulta millor que entropesses amb algú.»

El desig, la passió, però també l'ambició, l'odi, l'ansia de llibertat són, doncs, els grans motors que mouen els personatges d'*Havanera*, una saga familiar extremadament peculiar que va creixent, canviant i minvant al voltant d'un ingeni cubà –una d'aquelles propietats immenses destinades al conreu de la canya de sucre– i de les dones.

Entre temporada i temporada de pluges, el temps s'organitza segons els ritmes i els ritus del camp: des de les migdiades tranquil·les i lentes fins a les nits festives apegaloses i interminables d'una illa del Carib. Aquesta sensació de calma i xafagor, contrasta, però, amb els moviments urbans i el tràfec d'una *Havana* centre neuràlgic de l'illa i d'un país que en qüestió de mig segle canvià tres vegades de dalt a baix. El temps passa i agrana les vides. Atrapats, doncs, entre un «passat de fantasmes i un futur incert», els dos protagonistes de la novel·la, pare i filla, lluiten per tornar al món dels vius i no perdre els seus orígens: «Passes la vida pujant una escala, i un bon dia, cansat, quan decideixes tornar arrere, els grans han desaparegut i a sota s'obri un abisme insondable.» Tan insondable com la mort, una altra visitant assídua i fidel d'aquesta novel·la, i de la novel·la en general.

Ni l'autor ni el vertigen del temps podien, doncs, permetre's deixar viure eternament tots aquests personatges. Ara bé, en *Havanera* la mort, herència dels avantpassats africans, és una ida bella, unida a celebracions fastuoses que albiren el retrobament de l'absent a través de la presència del seu esperit. Una vivència que se situa molt lluny de la mort-tabú pròpia de la cultura occidental.

Àfrica –el «ventre gegant que havia parit generacions secretes d'esclaus»– està sempre present en aquell gresol de cultures que va ser i és Cuba i del qual es nodreix *Havanera*. En ella s'entrellacen vides de criolls, esclaus africans, mexicans, espanyols i ianquis amb tanta naturalitat que fins i tot les barreres socials i culturals acaben difuminant-se. Però no és aquest l'únic límit que quebranta la novel·la. La visió del sexe i de la família que ens donen els personatges –i en especial les dones– és, si més no, demoledora de tabús. Les dones són per a Francesc Bodí el pilar sobre el qual descansa la seua novel·la, i la vida mateixa. Potser per això, hi ha sabut acurtar les distàncies entre totes elles. Esclaves, criades, prostitutes, patrones i monges, es troben, més tard o més d'hora, unides pels desitjos, les renúncies, l'esperança, i sobretot, per una lluita incessant.

Sense pretendre ser una novel·la històrica, el relat i la cronologia dels fets travessen *Havanera* amb tanta subtileza, naturalitat i versemblança que ens trobem de sobte expectants davant d'uns esdeveniments històrics i polítics que marquen les vides d'aquesta saga i de tot un país.

Passió caribenya

(*Caràcters*, núm. 36, juny 2006)

Ximo Espinós

Ja fa temps que l'obra de Francesc Bodí (Agres, 1963) es dibuixava sobre el panorama narratiu valencià com una de les més reeixides i singulars, però amb aquesta darrera novel·la, reconeguda amb el premi de narrativa Alfons el Magnànim 2005, ha executat un espectacular salt qualitatiu que el situa, si més no, al capdavant dels narradors de la seua generació. Estem parlant d'una peça d'una extensió i d'un alè creatiu inusuals en el nostre context. *Havanera*, a més a més, culmina de manera coherent la trajectòria creadora de l'autor. Segurament, les novel·les amb què més s'hi relacione siguin *Volves i olives* (Bullent, 1995) i *Guerres perdudes* (Ed. 62, 1996). De la primera prendria la tirada imaginativa i l'afecció a explorar, amb total desimboltura, el món dels esperits; de la segona, la creativitat metafòrica, ben arrelada en les essències agrícoles de la seua terra. A *Havanera*, aquest notable bagatge literari és posat al servei d'una història ambientada a Cuba, en els anys que s'escolen entre les acaballes del segle XIX i la revolució castrista, amb fets rellevants com la dominació espanyola, l'esclavisme, la dominació nord-americana, la febre de l'or, la Primera Guerra Mundial, la Llei Seca i l'arribada de la màfia, la Segona Guerra Mundial o la

dictadura de Batista. No és Bodí el primer escriptor d'expressió catalana que resta seduït per la perla del Carib; sense rebuscar massa, ens vénen al cap tres mostres recents: *Cap al cel obert*, de Carme Riera, *L'herència de Cuba*, de Margarida Aritzeta, i una de molt recent, *Heretaràs la terra*, de Toni Cucarella.

En el cas que ens ocupa, el vincle entre la colònia i la metròpoli l'estableix el fill d'un industrial alcoià de nom ben significatiu: Josep Martí. A través d'aquest personatge, que emprén l'aventura americana fugint d'un drama familiar poc explícit, coneixerem una apassionant i acolorida galeria d'històries dominades, majoritàriament, per una passió amorosa desfermada i luxuriant. Aquest tret, junt amb la presència quotidiana del sobrenatural i el barroquisme estilístic, situa *Havanera* dins l'òrbita del realisme màgic, i, més en concret, de *Cien años de soledad*, de García Márquez. En aquest cas, la saga familiar viu al voltant de l'ingeni sucrer Virgen de Guadalupe, que contempla impertorbable l'ascensió i caiguda de les persones que l'habiten i les esporàdiques visites dels seus fantasmes. Amb aquests fils mig fantàstics mig reals Bodí teix la seua exuberant teranyina narrativa, i el lector hi resta delitosament captiu. Perquè a través de les seues 518 pàgines la inventiva i el ritme verbal no decauen en cap moment, tot transitant, sense cap tipus de complex, per una gran diversitat de subgèneres que, sobre la base melodramàtica, deriven cap a les novel·les de l'oest o les llegendes africanes. Precisament, la narració dels orígens africans de molts dels protagonistes confereix a la trama una poderosa embranzida mítica. També hi tenen cabuda les digressions metaliteràries, especialment cap al final, quan els personatges d'Aurora i el poeta esquelètic adquireixen protagonisme, «la ficció és una necessitat, un amulet que sempre funciona», dirà el poeta, que investit dels poders de Sherezade, mirarà de consolar la seua companya de soledats.

Especial importància tenen en la trama els personatges femenins, que a diferència dels mascles, tenen la capacitat de veure més enllà

de la realitat aparent, com ara Maria Hija o Maruixa, i d'aprofitar els seus poders per a gaudir més intensament de l'existència. Els homes, en canvi, estan majoritàriament dominats per l'ambició, cosa que els condueix, tot sovint, a la infelicitat. Aquest tombant femení relaciona *Havanera* amb *best-sellers* de qualitat com *La casa de los espíritus* d'Isabel Allende o *Como agua para chocolate* de Laura Esquivel. No dubtem que, si es traduiria com es mereix, la darrera obra de Francesc Bodí podria gaudir d'igual popularitat i reconeixement crític.

Els fils inesgotables dels somnis

(*El País, Quadern*, 6 de juliol 2006)

Francesc Calafat

No és fàcil enquadrar *Havanera*, la darrera novel·la de Francesc Bodí, i més si tenim en compte que les primeres novel·les, *Guerres perdudes* i *L'Infidel*, exploraven, respectivament, els efectes de la guerra en la llarga nit de la postguerra i la transició política dels anys setanta i vuitanta entre els valencians. No és fàcil etiquetar aquesta novel·la, perquè molts lectors, d'entrada, ens podem desconcertar pensant què pot dir un valencià sobre l'embolicada història del Carib o deduir que es vol aprofitar de la càrrega mítica que l'envolta per a fer més atractiu el llibre. Tot plegat, a què trau cap tot això? Què pot aportar als lectors d'ara i ací? Són preguntes, encertades o no, que m'he fet abans d'abocar-me a les aventures suades i agosrades de Josep Martí, el protagonista d'aquesta història singular.

En iniciar la lectura, hi apareixen inevitablement un clima exòtic, els rituals màgics i esclats de passió. I també els esclaus i els amos que els exploten, la vida d'una colònia dominada, etc. Però com més va la novel·la, més s'hi dilueixen els tòpics i esdevenen realment l'aire, el cel i la terra d'*Havanera*, que té com a primer eix l'arribada de Josep Martí a l'illa, amb l'objectiu de refer la seua vida,

i la seua faena de capatàs en un ingeni potent de l'interior del territori. A partir d'ací Francesc Bodí ens desplega una literatura d'aventures, de somnis, d'intrigues, de fracassos, marcada per la terra, la família, per la mort, per l'amor com a germen redemptor de la vida i pels límits sempre difusos i a voltes confusos entre la realitat i la ficció. *Havanera* és un llarg recorregut que abasta un grapat d'anys des d'abans de la independència de Cuba i fins a la victòria de la revolució cubana. I, en conseqüència, el protagonista és coral i a poc a poc hi fan acte de presència i s'hi barregen personatges i històries ben variats que teixeixen una madeixa complexa i sòlida, que va per damunt dels tòpics i dels referents històrics i que, a l'últim, imposa el seu pes, la seua realitat. Sovint algunes d'aquestes veus es perden pel camí, però al cap d'un temps hi retornen i aporten variables noves i noves perplexitats. Per regla general, els personatges actuen impulsats per un neguit, un secret, un somni, per una fugida o per tot plegat. Això es veu especialment en la brúixola que acompanya tota la vida i sovint confon Josep Martí, objecte que amaga moltes vivències, potser més intuïdes que no revelades. No obstant això, per al propietari, amb el pas dels anys, en lloc d'un signe de triomf, ha esdevingut el record del fracàs.

A causa del temps bèl·lic que condueix la història del llibre, és comprensible que cada personatge faça la seua guerra i en aquest periple personal és lògic que coincidisquen altres batalladors, sovint d'origens ben diferents i que són les tesselles que completen el mosaic vast d'*Havanera*. En aquesta obra de recerca, de llibertat, d'identitats, els personatges femenins tenen un paper clau en tots els àmbits.

Salvant les distàncies, que són abismals, l'obra de Francesc Bodí em recorda fins a un cert punt —no sé si molt encertadament— alguns títols de Paul Auster i de John Irvin. A banda de la diferència d'estils i de mons, els seus llibres són un al·livió d'històries, successos, atzars estranyíssims que la lògica de la seua sensibilitat fa que no

caiguen en la banalitat ni el grotesc. I això és el que passa, al meu entendre, en la novel·la de l'autor valencià, ja que els tòpics possibles i els referents històrics, a l'últim, juguen les regles del joc que marca l'autor. No sabria dir si *Havanera* és una novel·la redona. Pense que hi ha, de vegades, alguns esquematismes, algun excés i, tal volta també, alguns personatges podrien tenir una mica més de gruix. Amb tot, això no és massa cosa i no en desllueix el resultat. Una bona part dels encerts de la novel·la rau en la prosa àgil, flexible i sòlida, que imposa en fluir la narració un bon ritme. A més, se'n surt prou bé, de vegades molt bé, en les atmosferes màgiques i fantàstiques.

Al final del llibre, un poeta, per a consolar Aurora, ja amb 58 anys, filla de Josep Martí, que veu pròxima la desfeta de tot allò que ha heretat, es dedica a contar-li faules interminables d'aventurers que travessen l'univers darrere d'una obsessió i moren sense aconseguir-ho, però la seua convicció contamina noves aventures que reprenen una altra vegada l'aventura. Així infinitament. Allò que compta, ens diu aproximadament el narrador, allò que val més la pena és la passió, el mateix viatge i l'esforç que l'empeny. Un vell republicà sentencià en algun lloc del llibre que el que val més de les revolucions és preparar-les; no viure-les. Amb tot el que ja he dit, el gran mèrit d'*Havanera* és la passió i l'obstinació de convertir en convincent no només un projecte difícil en si mateix, sinó de fer-lo creïble amb vista als lectors.

PREMI DE LA CRÍTICA
DELS ESCRITORS VALENCIANS DE POESIA

Constants Vitals

(Ed. Bromera)

Manel Garcia Grau

El sagrat do de l'entusiasme

(*Levante, Postdata*, 19 de gener 2007)

Antoni Gómez

Si una de les missions de la literatura és despertar l'home que viatja cap al patíbul, com ha escrit Ernesto Sábato, l'obra poètica de Manel Garcia Grau (Benicarló 1962 - Castelló 2006), paraula en el temps, expressa com cap altra l'esperança en els mots, en la litúrgia dels mots, com un element demiúrgic capaç de crear vida i, per extensió, despertar el compromís ètic del poeta amb l'home i la humanitat. Aquesta reflexió humanística, existencialista, sobrevola el contingut dels dotze poemaris que va publicar des de *Quadern d'estances* (1988) fins a *Constants vitals* (2006). Qui sap si el major enemic estètic de Garcia Grau no fou ell mateix, la seua incontinent pulsio interna, aquell apassionament amb l'escriptura que sovint feia que el poeta es capbussara en un frenesí retòric de caràcter profètic i d'aspiracions corals o col·lectives que es repetia en cada llibre obsessivament.

Però, és clar, per al poeta de Benicarló la paraula era l'única possibilitat de redempció personal i col·lectiva, la seua demiúrgica era moralment activa, estava lligada a valors humanistes, a una alternativa ètica concreta. Per a Manel Garcia Grau escriure poesia era un acte de gran contingut moral, gairebé una obligació inelu-

dible de prendre partit per l'home, la paraula i el temps que li havia tocat viure. Així les coses, el problema per al lector que s'enfronta a la seua ingent obra és saber destriar entre els seus llibres per a arribar a copsar veritablement el contingut líric del seu misatge moral, copsar la seua honesta emotivitat estètica. No és que la seua obra sencera no fóra honesta, era excessivament honesta, segurament, la qüestió és trobar els matisos d'un poeta singular, entroncat amb la tradició de la poesia existencialista dels anys cinquanta, a qui la mort va sorprendre prematurament, a l'edat de 44 anys.

L'home, el destí, la soledat, l'esperança, el do (demiúrgic i moral) de la paraula, el poble, la memòria... des de *Quadern d'estances* el compromís amb l'ésser humà va ser l'eix central de la seua producció literària. El poder profètic i litúrgic dels mots estava lligat a la predisposició humanista del poeta. I la veritat és que els títols dels poemaris són ben explícits al respecte de les preocupacions estètiques i metafísiques: *La veu assedegada* (1989), *Encenalls de miratges* (1989), *Els noms insondables* (1990), *Els signes immutables* (1991), *Llibre de les figuracions* (1993), *Mots sota sospita* (1997), *La ciutat de la ira* (1998), *Anatema* (2991), *Al fons de les vies desertes* (2002), *La mordassa* (2003) i *Constants vitals* (2006). D'antuvi, cal dir que el to hermenèutic dels primers llibres es va anar transformant en una actitud cívica davant la realitat que fins i tot en obres com *La mordassa* es va convertir en denúncia militant, en un «no» rotund als cretins i a les cretineses del món.

Constants vitals és un recull de poemes que el poeta va acabar d'escriure poc abans de la seva malaurada mort; n'és, per tant, el seu últim testimoni poètic, la seua herència lírica. I no debades, és un cant asserenadament desesperat a la vida, a la memòria individual i col·lectiva, a la poesia, amb la cruesa d'aquell que, amb commovedora sinceritat, amb esglaiadora humilitat, es reconeix, al capdavant, un «home que neda, tot nu / enmig de les mareas». Escrit amb un descarnat to de confessió íntima, de les creences i dels dubtes,

de les decepcions i de les esperances, és una obra de plenitud amb versos carregats d'esqueixadora força emocional. És el cas, per exemple, del poema «La taula», una evocació familiar que paga la pena reproduir: «Prego als déus poder seguir celebrant tots els àpats / entre aquesta profunda i rogenca fronda de les herències / i que el brou i els mots, ben càlids i propers, / siguen el petit bocoi on les filles guarden les meues cendres / i malden per no oblidar-me mai / entre els dons i els vestigis de l'àgora.»

Recordant Claudio Rodríguez i el seu *Don de la ebriedad*, el poeta «dreça la vida entre el do ebri de les mans» i gràcies a aquest acte de reafirmació, d'esperança, que és el fet d'escriure, s'adona que «tot torna a tenir vida mentre ho escric». Preguntes i respostes, dubtes, angoixes, incerteses... la recerca està unida a la capacitat creadora de vida dels mots, als seus efectes com a conjur vital, malgrat tot, «com si els mots foren les petges que anem deixant / damunt de la flassada de neu que oculta el gel més advers / o més amarg», En el poema «El nom dels noms» el plantejament al respecte és ben diàfan: «Necesito nomenar-ho tot / donar sentit a cada espai respirat entre les lletres, / recollir els estralls silenciosos de cada verb, / rebentar a crits, com ens fou dit, totes les bombetes, / fondre a arraps i a besos tots els llençols.» Manel Garcia Grau fou un creient aferrissat d'aquella màxima bíblica que diu que al principi fou el verb. I com a conseqüència d'aquest indomable acte de fe en la paraula, ens ha deixat als seus lectors un noble exemple d'actitud cívica i ètica, i sobretot, un gran do que cal preservar, sens dubte, el sagrat do de l'entusiasme.

Viure és no desistir

(*Lletres Valencianes*, núm. 20, primavera 2007)

Alexandre Navarro

Poeta de pregona arrel existencialista, la prematura mort de Manel Garcia Grau, en plena maduresa humana i literària, compta amb el testimoniatge excepcional d'aquest darrer poemari publicat, *Constants vitals*, guardonat amb el Ciutat de València l'any 2005.

No és fàcil, ni pretén ser-ho, establir una definició de la poesia de Manel Garcia Grau. No és fàcil, ni vol ser-ho, no ha de ser-ho, perquè un escriptor que cessa sobtadament el cant en el punt àlgid de la seua creació, quan més plenament l'oracle infinit amb què els escriptors pretenem acostar-nos i interpretar el món parlava a través d'ell, crea un buit respectuós al seu voltant, un buit ple de respecte i de misteri. Sense presses ni afanys, sense voluntat de classificacions ni alfarrassades, podem acostar-nos a allò que el poeta de Benicarló ens ha permès com a testimoni excepcional i definitori de la seua maduresa: *Constants vitals*. No parlarem de la seua producció, dels seus guardons anteriors: la seua fama el precedeix i fóra sobrer, uns llores innecessaris davant la contundència, la força, l'admirable vitalitat dels seus versos ací presents.

Aquesta obra apareix dividida en dues parts: «Les gleves i les petjades» i «L'esguard i l'escorça», tots dos títols que entrelluquen

amb força el seu contingut. La primera part se'ns presenta a tall de confessió personal, com una barreja de testimoni i d'autoretrat de mirada penetrant, de mirada que arriba més que no pas a despullar el retratat, a despullar l'espectador. Sobta la cruesa i la netedat de les proposicions vitals i filosòfiques del poeta. Especialment, el primer poema, autèntic pòrtic del llibre, «Busqueu-me aquí», com també el titulat «Nuesa», cisellen més que no relaten la posició de l'autor davant la transcendència de la vida i l'escriptura. Al seu torn, «La taula» transmet tota l'emoció –i quina emoció no traspua cada vers, gairebé èpica, d'una epicitat primigènia– que sent Garcia i Grau davant la terra i tot el que la terra té de tradició, d'arrelament, d'identificació i de taula de salvació enmig d'un món com el nostre. Més enllà, àdhuc podem concebre aquest petri poema com un autèntic sistema existencial de relació de l'home amb el seu voltant, amb el seu medi vital. Altres poemes, com «L'escrivà assegut» o «La clau mestra», destil·len l'ofici i la sinceritat, despullada de tot artifici negligent o desnerit, alhora que palesen la força (amb regust de psalmista bíblic en la primera composició) amb què Garcia i Grau sabia empremtar la seua paraula.

En la segona part, destaquem «Freelance», un agut fresc del nostre temps a semblança de l'esgarriós «Hotel internacional Ram Al-ah». En «Les llars habitades» evoca el propi passat, les persones que han fet possible la seua existència; pot semblar anecdòtic, però esdevé un fenomen universalitzador, la recerca i la troballa de referents pròxims i allunyats alhora en la nostra família, com també ens en parla en «Terra d'Àloe».

Amb aquest llibre, Manel Garcia i Grau anuncia la seua voluntat de no desistir en la ferma voluntat de crear i creure en la paraula. I ho aconsegueix, tot i que en llegir el poeta, resulta inevitable evocar amb melangia la persona entranyable, el plàcid somriure, aquell homenot jovial, aquell «home que neda, tot nu, / enmig de les marees».

PREMI DE LA CRÍTICA
DELS ESCRITORS VALENCIANS D'ASSAIG

Cita a Sarajevo

(Editorial L'Eixam)

Francesc Bayarri

Buscant l'assassí

(*El País, Quadern*, 26 d'octubre 2006)

Francesc Pérez Moragón

L'«important no era la meta, sinó el camí». Des que vaig començar a llegir *Cita a Sarajevo* (Tavernes Blanques, 2006, L'Eixam), una magnífica narració periodística que acaba de publicar Francesc Bayarri, em va perseguir, rondant-me per la memòria, aquesta frase, o una de semblant, que no sabia a qui atribuir, potser perquè és un d'aquells *topoi* que han fet tanta fortuna en literatura, i també en determinades pràctiques de l'activitat política.

I és que, durant la lectura del llibre, obra d'un periodista ben avesat, es té la sensació permanent d'anar viatjant amb ell, resseguint una senda en què el goig, la inquietud i els dubtes que la recerca provoca ja formen combinats un motor bastant poderós per a no aturar-la, al marge del resultat a què puga portar.

Com en un viatge atzarós, aquest té un començament clar, però hi són previsibles diversos punts d'arribada, incloent-hi la desagradable possibilitat de perdre's pel camí i haver de tornar al lloc inicial. Malgrat això, Francesc Bayarri el va emprendre fa algun temps, sense saber que el periple duraria tres anys. D'entrada, la indagació havia de ser la base d'un documental que dirigiria Joan Dolç, realitzador conegut per la seua pel·lícula *La mort de ningú* (2004). Ara

com ara, l'esforç ha produït ja aquest llibre en què l'autor desvela una trama política d'arrel doble. D'una banda, es proposa aclarir un assassinat comés a Carcaixent el 1969, de què fou víctima un militar croat, implicat en crims contra la humanitat durant la Segona Guerra Mundial, quan Croàcia era un estat satèl·lit del Tercer Reich i els feixistes locals, catòlics –cosa que als més destacats els va facilitar la salvació en l'exili, després de la derrota–, van emprendre la seua particular campanya de neteja ètnica i política. D'una altra banda, la recerca arriba, desenes d'anys després, fins un dels territoris on es va originar, en una de les antigues repúbliques iugoslaves, quan són recents encara les ferides d'episodis igualment brutals.

Buscar l'assassí és l'empresa del periodista. D'acord amb les notícies existents, es tracta d'Ilija Stanic, el 1969 un jove, que havia estat ajudant del mort, el general Vjekoslav Luburic, antic cap d'un camp de concentració a Croàcia, en la impremta que, gràcies a la cobertura del franquisme, tenia a Carcaixent, des d'on es dedicava a publicar propaganda contra el règim de Belgrad comandat pel mariscal Tito.

El pretés assassí havia fugit, i tot i que havia estat buscat per la Interpol, mai no havia estat agafat, fins al punt que el delicte que se li atribuïa ja ha prescrit. Malgrat això, l'objectiu era trobar-lo, entrevistar-lo i aconseguir la seua declaració. Amb una prosa descriptiva i ajustada, rigorosa, Bayarri –autor de les novel·les *L'avió del migdia* (2002) i *Febrer* (2004)– ha reconstruït el procés que el va portar en presència de Stanic, a Sarajevo, i les perpècies posteriors. És un trajecte carregat d'intriga, fins i tot d'enigmes que potser mai no es podran aclarir, però el periodista en cap moment no deixa que això altere el seu propòsit. Tan important per a ell és la meta com el camí que ha d'obrir-se, pels seus mitjans propis, com en una selva espessa, fins arribar-hi.

Qui va assassinar el general Luburic?

(*Levante, Postdata*, 1 de desembre 2006)

Antoni Gómez

Sens dubte, aquest registre, el registre del periodista/escriptor de Francesc Bayarri (Almàssera 1961) és el més engrescador per als amants de la literatura. De la literatura que beu del periodisme, o del periodisme que beu de la literatura, del gènere documental, al cap i a la fi, i que es transsubstancia en obra de creació mercès a un nervi narratiu que arrossega l'interès del lector amb la tècnica de la intriga de ficció. I no debades l'autor, en el cim de la investigació, a causa de la impossibilitat de veure el rostre autèntic entre les diferents màscares que exhibeix el personatge protagonista, fa una oportuna reflexió sobre els límits entre la realitat i la ficció en el camí que ha de portar a l'esclariment dels fets.

La primera constatació després de la lectura de *Cita a Sarajevo* és l'exigent treball de recollida de dades que el periodista ha sabut valorar i l'escriptor trobar un eficaç sentit narratiu. Dades que ens porten a la reconstrucció de l'assassinat de l'exgeneral croat Vjekoslav Luburic –aliat dels nazis, ultranacionalista, catòlic i antisemita– a Carcaixent el dia 20 d'abril de l'any 1969. Un militar nascut a Herzegovina l'any 1913 que vivia plàcidament en aquesta ciutat de la Ribera Alta, protegit per les autoritats i respectat per tothom,

i que utilitzava el nom fals de Vicente Pérez García. Que va regentar una granja d'ànecs i posteriorment una impremta amb treballadors. Exiliat a l'Espanya de Franco, cau de criminals de guerra. Un personatge que fou el responsable dels camps d'extermini de la Croàcia aliada de les potències de l'eix de la Segona Guerra Mundial. Camps de concentració on moriren 50.000 persones entre jueus i no jueus, gitanos, musulmans, ortodoxos, enemics polítics, etcètera.

El 20 d'abril del 1969 Maks Luburic va ser presumptament assassinat pel seu assistent, Ilija Stanic, un jove ben considerat que portava dos anys treballant per al criminal de guerra, simpatitzant de la causa nacionalista croata en l'exili, que fins i tot tenia una companya sentimental a Carcaixent. Segons la premsa de l'època, en realitat el pacient Stanic era un agent de la Iugoslàvia de Tito amb la missió de carregar-se el general. Després d'assassinar-lo, va fugir d'Espanya i es va refugiar a la Iugoslàvia comunista. El jutge d'Alzira va dictar una ordre internacional de recerca, tanmateix, la Interpol mai no el va trobar. Bayarri, amb la finalitat d'esclarir els fets d'aquest assassinat trenta-quatre anys després, seguint l'instint del periodista que li diu que hi ha peces que no encaixen darrere de la versió oficial de l'època, viatja a Sarajevo l'agost del 2003 per a buscar Stanic. Si el troba o no ho haurà d'esbrinar aquell que es llance a la seua lectura; aquest gran reportatge d'investigació conté també exclusives per als lectors.

La trama es mou impecablement en dues direccions. D'una banda, les vivències del periodista en la seua investigació de tres anys de durada per recollir de primera mà el testimoni dels fets del presumpte assassí. Amb aquesta finalitat viatja a Sarajevo i relata les seues experiències vitals; és allò que podríem anomenar el diari de rodatge del documentalista, tot plegat, les circumstàncies que l'investigador viu en primera persona. D'altra, l'excel·lent documentació procedent de fonts i materials diversos amb la qual embolca la història dels fets. *Cita a Sarajevo* demostra també que és

possible escriure llibres que tenen un estimable interès dins dels canons del gènere des d'una editorial menuda (però acurada i exigent) com és el cas de *L'Eixam*, de Tavernes Blanques (València). I que una història que reconstrueix uns fets ocorreguts al País Valencià de finals dels anys seixanta del segle passat és capaç de posar en relleu –indirectament o directa– algunes de les atàviques i complexes claus socials, culturals, polítiques i religioses d'un conflicte bèl·lic, com és la guerra dels Balcans, que va fer sagnar Europa fa poc més d'una dècada.

Bayarri relata una història d'investigació periodística amb la tensió de l'escriptor i la perspicàcia (i la diligència) del periodista. És a dir, els fets, les dades històriques, la documentació (importantíssima) i les vivències del periodista estan ordenades i relacionades amb la sagacitat de l'investigador i la tècnica del narrador. I tot això per a finalitzar fent un acte de contrició al respecte de la dificultat d'arribar a la veritat a causa dels múltiples paranys que es troben entre la realitat i la ficció. ¿Qui fou veritablement Ilija Stanic, el jove que presumptament va assassinar el general Luburic un 20 d'abril del 1969 a Carcaixent? ¿Fou un espia, un croat, un nacionalista, un assassí, un cap de turc, un còmplice o un fugitiu? I si és que el va matar, per quines raons –vertaderes– el va matar? I qui és l'home que a hores d'ara relata aquells fets? Quina versió és la vertadera? O són totes vertaderes, o són totes falses, o hi ha una mica de tot? El resultat d'aquesta magnífica reflexió del periodista Francesc Bayarri roman reservat per als seus lectors.

Periodisme de veritat

(*Caràcters*, núm. 39, abril 2007)

Jordi Sebastià

No són bons temps per al periodisme. El control que exerceixen els mitjans de comunicació sobre els redactors i les misèrrimes condicions de treball que els imposen deixen molt poc espai per al treball ben fet. La majoria dels periodistes d'una redacció no disposen ni de temps ni d'independència per contrastar les informacions rebudes i, a més, pel salari que cobren tampoc no es troben gaire entusiasmats en la feina. És lògic, per tant, que el ciutadà estiga desencantat amb els *mass media* i que preferisca gastar-se els seus diners en altres coses que no en «informació»; si li arriba debades, per la tele, per la ràdio, o en un diari gratuït, vinga, però pagar?

Enmig de la crisi de la premsa, de qualitat i de lectors, cada vegada més periodistes han optat per dedicar-se al periodisme al marge dels mitjans, és a dir, a treballar fora de l'estructura rígida i poc estimulante d'una redacció. L'elecció té avantatges evidents: llibertat i temps, i inconvenients encara més obvis: inseguretats i precarietat. No obstant això, el producte d'aquests treballs sol destacar per la seua energia i professionalitat per damunt del mediocre panorama de cada dia. Com que no hi ha tampoc obligació

d'atendre's a unes dimensions limitades, el reportatge es pot convertir en un llibre, exhaustiu i ben redactat. Noms com el de Joan M. Oleaque amb el seu magnífic *Des de la tenebra* o Raúl R. Ribembauer amb el també excel·lent *El silenci de Georg* són bons exemples d'aquesta tendència al País Valencià. Ara se'ls suma el d'un professional ben conegut, Francesc Bayarri.

La idea central del llibre *Cita a Sarajevo* és ben senzilla: trobar la persona que va ser acusada –l'única– d'assassinar el general croata Luburic a Carcaixent l'any 1969. Luburic, que va formar part de l'exèrcit de la Croàcia aliada dels nazis, havia dirigit camps de concentració al seu país durant la Segona Guerra Mundial i es trobava a la localitat de la Ribera protegit pel règim franquista. El seu col·laborador més pròxim, Ilija Stanic, va ser acusat del crim. Segons la premsa de l'època, que no feia més que reflectir sense esquerdes la versió oficial, Stanic era un «espia enviat per la Iugoslàvia comunista de Tito». Després d'algun temps, la notícia va caure oblidada i durant aquests anys només reapareixia esporàdicament quan alguna colla de nostàlgics camarades de Luburic visitava la seua sumptuosa tomba en el cementeri de Carcaixent.

Bayarri, doncs, intentarà –i aconseguirà– trobar Stanic per esbrinar tot el possible sobre el cas, un cas que ara, després de la terrible guerra dels Balcans, cobrava nous sentits. *Cita a Sarajevo* es planteja com un relat àgil i ben escrit en primera persona en què el narrador ens convida a seguir-lo, no sols en el seu periple per l'actual capital de Bòsnia, sinó també per les seues indagacions intel·lectuals sobre el complex trencaclosques dels Balcans, aquella zona d'Europa tan inestable, escenari recent d'una guerra cruel acabada en un precari equilibri.

A Sarajevo, el periodista trobarà fàcilment Stanic, entre altres coses perquè l'atzar li somriu i perquè tenia certes informacions prèvies que no sabem com ha aconseguit –i aquest és l'únic punt feble del llibre: voldríem saber-ho. Una vegada localitzat el personatge clau de la trama, començarà una delicada negociació per

obtenir una llarga entrevista on aclaresca el que va passar a Carcaixent fa més de 30 anys. La versió de l'acusat és totalment diferent de l'oficial i suscita en Bayari uns dubtes que no amaga al lector, ans al contrari: el narrador conclou el llibre sense una certesa concloent. Decepció? Tot el contrari. La realitat és molt més complexa del que els mitjans de propaganda ens volen fer veure. L'excel·lent reportatge de Francesc Bayarri no sols redescobreix un assumpte tèrbol oblidat i ens transporta a una Europa convulsa i propera que molts voldrien amagar, també ens mostra que el periodisme ben fet no es dedica a tancar portes, sinó que més aviat prefereix obrir-les.

Un crim de trenta-set anys

(*Avui, Suplement Cultural*, 14 de juny 2007)

Vicent Usó

Aquest és un llibre difícil de classificar. És un reportatge extens, però travessa sovint els límits de la literatura de viatges i fins i tot dels dietaris. I és també un *thriller*. En tot cas, és un relat apassionant: per l'anècdota que l'origina, per la intensitat narrativa i pels personatges que retrata.

L'obra narra la recerca d'un home acusat d'haver assassinat, l'any 1969, el militar croat Vjekoslav Luburic, que vivia refugiat a Carcaixent, a prop de València. Allí regentava una impremta on s'elaborava material de propaganda contra el règim comunista del mariscal Tito. Durant la Segona Guerra Mundial, el general Luburic estigué al capdavant del camp de concentració de Jasenovac, on s'exterminaren més de mig milió de serbis, jueus i gitanos. Després, l'Espanya de Franco li oferí, com a tants altres, un recer segur. Però el matí del 20 d'abril de 1969 algú matà a cops el militar croat. Ilija Stanic era el seu assistent i home de confiança. També fou considerat per la policia com l'autor del crim. Però ni els agents espanyols ni tampoc la Interpol li poguerem seguir el rastre, que es perdia a Barcelona. L'expedient judicial acabà arxivat. Anys després, un rumor sobre una presumpta estada de Stanic a Austràlia

en revifà una mica l'interès. Però la pista es revelà falsa i el delictes acabà prescrivint.

Ara fa tres anys, Francesc Bayarri s'interessà pel tema i es proposà trobar Stanic a Sarajevo. El llibre alterna la informació sobre la recerca d'Stanic, la recreació dels dies anteriors al crim, els passatges sobre la situació actual dels Balcans i les hipòtesis sobre els impulsors de l'assassinat. Alfons Cervera diu que Bayarri és el millor periodista del País Valencià. Amb *Cita a Sarajevo* demostra que és també un dels seus escriptors més sòlids.

PREMI DE LA CRÍTICA
DELS ESCRITORS VALENCIANS DE TEATRE

Combat
(Arola Editors)

Manuel Molins

Molins inèdit

(*Pausa*, núm. 23, març 2006)

Francesc Foguet

[...] *Combat* (l'última cinta de Maria Callas) planteja la lluita dialèctica entre Maria i Callas, dues cares de la soprano d'origen grec Maria Callas, atès que, com apunta la citació inicial de Baudelaire, «*l'artiste n'est artiste qu'à la condition d'être double et de n'ignorer aucun phénomène de sa double nature*».¹ *Combat* explicita gràficament la crítica del jo bipolar, escindit o dividit que trobem a *Trilogia d'exilis* (1999) i que ha estat abordada tant pel *Mahabharata* com per escriptors tan diversos com ara Baudelaire, Nietzsche o Beckett. Tot radicalitzant aquesta crítica al jo bipolar, Molins aplica al monòleg inicial de Maria Callas, en un joc expressiu, la tècnica joyciana del flux del llenguatge o moviments de la paraula interior per donar entrada a la lluita íntima entre la identitat anònima (Maria) i la identitat artística (Callas). Un combat interior permanent que té una base biogràfica, tal com revela una carta que la diva va adreçar, el novembre de 1963, a la seva amiga cantant Giulietta Simionato: «No sóc tan forta; ben al contrari del que la gent diu de mi [...]. Encara sóc vulnerable psíquicament. No

¹ Baudelaire, C., «De l'essence du rire». Dins *Oeuvres complètes*. París: Robert Laffont. Bouquins, 1980, ps. 690-701.

puic emprendre cap lluita sense condicions. La perdria de bon començament.»²

L'acció se situa en un migdia del 16 de setembre de 1977, al pis de Maria Callas a l'avinguda Georges Mandel de París. Retuda i absent, amb tan sols 53 anys, la diva es troba en ple declivi, després de dotze anys de dir adéu a l'òpera. Al llindar de la mort, grava en cintes magnetofòniques la seva veu per a la posteritat. Ara bé, lluny de qualsevol recreació biogràfica, l'escenografia de *Combat* defuig de la concreció realista-naturalista: esdevé un «espai buit que flota a la deriva», ja que tot passa, en realitat, en la ment esqueixada de l'artista, en el caos del seu cap i del seu cor. És en aquest espai mental, que Callas reviu confusament, entre fragments de les òperes que ha cantat, els records del desamor d'Onassis, les pressions dels empresaris, l'assetjament de la premsa, l'oblit de la diva retirada dels grans escenaris operístics de tot el món. En aquest espai irreal, que s'enterboleix o s'il·lumina segons el cap de Callas, la diva solitària hi convoca, posant-se en el paper d'una nova Norma (Callas considerava que Bellini l'havia escrit per a ella) en escenes alternades, presències i fantasmes de la seva biografia íntima, dels temps convulsos que va viure (l'ocupació nazifeixista de Grècia, a catorze anys), de la seva passió per la música i el cant, el seu desfici d'amor per Onassis en la paradisiàca illa d'Skorpis, del seu plany per la mort de l'amant traïdor.

A partir de la tercera escena, Callas s'enfronta a Maria, que n'és la contramàscara: la dona que era abans de convertir-se en la diva admirada que ha passat a la posteritat. Maria contradiu la imatge de la diva perfecta, ocultada durant tants anys, però que, a les portes de la mort, resorgeix del fons de la memòria i de la solitud. Callas es nega a escoltar allò que s'obstina a oblidar i que li retreu Maria: l'altra realitat turbulenta que hi havia darrere de la seva glamorosa imatge pública, construïda des de la impostura, des dels

2 Lelait, D., *Maria Callas. «He viscut d'art, he viscut d'amor»*. Traducció de Montserrat Radigales i Babí. Barcelona: Pòrtic. Dones del xx, 2, 2002.

deliris de triomf, des del menyspreu. Callas ha lluitat, al llarg de la seva vida, contra ella mateixa, contra Maria, per tal com, a fi de convertir-se en una diva modèlica, de fer realitat la seva idea elevada de l'art, ha amputat una part d'ella mateixa: allò que la feia o l'hauria fet vulgarment humana. Callas resisteix els assalts de l'altra cara de la seva màscara, que li passa comptes dels records que ha volgut ofegar amb el temps, tot i que, com diu Maria, «el temps no pot morir perquè no és més que una ficció i les ficcions no moren. El temps és la més gran de totes les ficcions i la més poderosa de les òperes, la ficció permanent del desig; i sempre acaba devorant totes les altres fantasies amb què intentem matar-lo». Callas es defensa de Maria escudant-se en la seva condició d'artista que, com el foll de *La música de les esferes* (2005), cerca la llibertat i que, malgrat la persecució i l'explotació, s'immola per atènyer-la: «El veritable artista no coneix més regla que la llibertat. Busca i lluita per la llibertat. I això és el que el públic admira i enveja, la llibertat de l'artista, perquè és incapaç d'una tensió semblant; els falta el coratge de viure la llibertat i d'immolar-s'hi.» Veritat o mentida? Maria i Callas, Callas i Maria, la diva del nord i la dona del sud, l'orgull d'artista i la submissió envers Onassis, dues cares d'una mateixa màscara.

El combat entre Maria i Callas, gravat en la darrera cinta a què al·ludeix el subtítol de l'obra, deixa un relat de relats del que hauria estat Maria Callas: una dona escindida, en lluita contra ella mateixa, per a la qual res del que és humà no li era estrany, és a dir, una suma contradictòria i complementària de dona vulgar i artista adorada, de dona sotmesa i pedra d'escàndols. Maria Callas és aquesta simbiosi entre dona i mite, de fracassada en la vida i triomfadora en l'art, que transformava el seu combat interior, les seves angoixes personals, en música sublim. És aquesta dualitat allò que, de retop, de grat o per força, converteix la soprano en un personatge mitificable, en la cantant d'òpera més famosa del segle xx que, lliurada de cos i ànima, temia perdre la veu en mo-

ments de màxima tensió. Ara, com tots els fenòmens artístics, la dualitat de Maria i Callas denota, com en el cas de Dr. Jeekyll i Mr. Hyde, l'existència dins de la dona i l'artista «*d'une dualité permanente, la puissance d'être à la fois soi et un autre*».³ Una dualitat que, com reflecteix *Trilogia d'exilis*, cal que sigui superada perquè també ho han estat les tensions simbòliques del món actual que l'artista expressava. El món multipolar d'avui sol·licita un jo i un artista multipolars. Maria Callas és la «unió de contraris» –voluntària, conscient– com a condició necessària per superar les velles tensions i acarar les noves exigències que reclama el futur tant de l'artista com de la realitat que l'envolta. [...]

³ Baudelaire, C., *op.cit.*, p. 701.

Art i passió

(*El País, Quadern*, 1 de març 2007)

Francesc Foguet

La trajectòria de Manuel Molins és una de les més singulars i inclassificables de la dramaturgia catalana contemporània. La seua llibertat de moviments, aliena a les modes efimeres dels «corrents formularis», i el seu compromís explícit i dissident amb la contemporaneïtat, sense deixar-se atenallar pels cants de sirena del poder, han tingut un efecte benèfic en la seua escriptura dramàtica. Li han permès anar a la seua sense haver de claudicar, ni sotmetre's a renúncies estètiques o ideològiques. La diversitat formal i temàtica, l'arriscada heterogeneïtat de les seues propostes, la multiplicitat d'estètiques i influències cultes i populars, l'han situat en una mena d'excentricitat estimulant i indòmita que, per a segons quins cenacles, esdevé incòmoda, perquè no s'ajusta a paràmetres preconcebuts.

Afortunadament, la dramaturgia molinsiana ha començat a interessar els àmbits acadèmics i, via París, ha creuat les fronteres amb una acollida creixent en l'escena europea. Sense anar més lluny, l'any passat Molins participà, amb *La machine du Docteur Wittgenstein*, en el cicle «La scène espagnole d'aujourd'hui. Écritures pour questionner notre temps», en el marc de «Lire en Fête. La nuit de l'écrit» (París, 15-16 d'octubre), i el seu teatre fou l'objec-

te d'estudi exclusiu del I Simposi Internacional d'Arts Escèniques (Universitat d'Alacant, 9-11 de novembre), en el qual intervingueren divuit especialistes de diverses universitats catalanes i estrangeres. Aquest reconeixement va coincidir amb la inclusió d'*Els viatgers de l'absenta* dins del cicle «Dramatúrgia dels setanta», organitzat per la Coordinadora de Sales Alternatives de Catalunya, i la publicació, durant el 2006, de cinc (5!) peces inèdites de la seua prolífica obra: *La Divina Tramoia* (Tres i Quatre), *Combat* (*l'última cinta de Maria Callas*) (Arola), *Monopatins* (*Skaters*) (Bromera), *El ball dels llenguados / El baile de los lenguados / The dance of soles* i *Sabates de taló alt* (totes dues a RE&MA).

D'intencionalitats i gèneres diferents, tots cinc textos matisen i amplien el camp d'interessos del teatre de Molins i són l'expressió d'una recerca dramatúrgica permanent i incansable. D'extrem a extrem: des de la profunditat filosòfica fins a la comicitat més intrèpida i irreverent. En la línia de *Centaures* (1985) o *Ni tan alts, ni tan rics* (1989), *La Divina Tramoia*, significativament dedicada a Joan Fuster i escrita el 1981, aborda, en clau de farsa celestial, la delirant mascarada política de la primera transició/transacció democràtica. *Combat* confronta les dues cares de Maria Callas, la dona i la diva, per qüestionar el jo bipolar, la dualitat castradora, i proposar una visió complexa i multipolar. Amb una comicitat d'arrel filosòfica, la metrofarsa *El ball dels llenguados* deconstrueix la precarietat de les relacions humanes en la societat postmoderna. *Sabates de taló alt* entona un voluptuós cant homenatge al teatre com a suma de transcendència i vitalitat, disfressa i seducció, servitud i grandesa. *Monopatins* tracta, sense reduccionismes ni mistificacions, una qüestió tan candent com la violència escolar i la liquació dels valors.

Un dels temes *cèntrics* que Molins reprèn, sobretot a *Combat*, és la condició doble de l'artista contemporani que exposà a *Trilogia d'exilis* (1999) i, de manera més tangencial, a *Abú Magrib* (2000) i *Elisa* (2003). Aplicant el flux del llenguatge a la manera joiyana,

Molins aconsegueix que l'acció passi en la ment esqueixada de Callas. La contramàscara de la nòrdica Callas és Maria, la dona del sud que contradiu la imatge de diva perfecta, ocultada pel glamour. Maria Callas, per tant, és aquesta unió de contraris entre dona i mite, de fracassada en la vida i triomfadora en l'art, que transformava en música sublim el combat interior, les angoixes personals. La crítica del jo escindit es vehicula a *Combat* a través de la lluita íntima que, en ple declivi, manté la soprano grega entre la identitat anònima i l'artística. El cas de Callas, com el de Nietzsche, Verlaine o Rimbaud, són paradigmes d'aquesta modernitat perduda que la dramaturgia de Molins mira de superar sense caure en la fredor i la migradesa postmodernes. Amb art i passió.

Manuel Molins, testimoni crític del seu temps

(*Caràcters*, núm. 39, abril 2007)

Biel Sansano

De vegades, de la mà de visions massa reduccionistes derivades dels esquemes d'història literària o teatral acabem en un cul de sac, sense saber ben bé com hi hem arribat. Això passa, per exemple, quan s'insisteix a presentar un panorama de l'evolució de l'escena i dels dramaturgs contemporanis aplicant-hi, sobretot, una visió historicista dividida per generacions i excessivament simplista. Així, per exemple, se'ns explica el teatre independent com un moviment que, nascut a la dècada dels seixanta, es donà per acabat a final de la dels setanta, un moviment de renovació de l'escena del qual van sorgir algunes de les grans companyies actuals, etc., i del qual també van sorgir alguns dramaturgs com... A partir de la segona meitat dels vuitanta, amb l'obra dels autors més joves, etc.

Explicar així les coses és ignorar –o amagar– que una part substancial del teatre que s'ha escrit i representat en els darrers vint-i-cinc anys –és a dir, després de l'acabament oficial del teatre independent fins ara mateix– ha estat fet justament per aquells dramaturgs que es vol recloure a aquells anys del final de la dictadura i de la primera transició, És el teatre que, de la

mà d'una maduresa creativa i estètica, han fet Josep M. Benet i Jornet i Manuel Molins, Jordi Teixidor i Rodolf Sirera, Josep M. Muñoz i Josep Lluís Sirera, Ramon Gomis i Alexandre Ballester, etc. Exposat d'una altra manera: es tracta d'uns autors que han creat un corpus d'obres important, que no poden quedar reduïdes a una etiqueta que els condemna a un temps passat ja superat i a ser descrites en una dotzena de ratlles.

Un cas paradigmàtic de tots aquests autors és el de Manuel Molins, el qual sembla com si en els darrers deu o dotze anys s'haguera decidit a obrir el calaix on guardava les obres escrites al llarg de la seua trajectòria, o com si les editorials i els directors d'escena s'hagueren adonat de la vàlua i modernitat del teatre molinsià.

El creixement i expansió del seu teatre no ha estat fàcil, atés que no ha seguit modes, ni s'ha decantat pel teatre *bien faite* o per l'humor blanc, tan productiu econòmicament. El seu, com ha recordat recentment Ricard Salvat, és un teatre personal i de compromís, que assumeix conscientment els riscos que aquesta opció comporta. Així, les seues obres ens acaren amb cruïda amb alguns dels temes del nostre temps: la feblesa de les relacions humanes, els somnis i les frustracions que aquestes provoquen, l'artista i les seues misèries, l'eròtica i la brutalitat del poder en totes les seues formes, o la immigració i l'opressió de l'altre, entre altres temes.

Deixant de banda les lectures dramatitzades d'alguns dels textos, les obres posades en escena en els darrers tres anys, *Una altra Ofèlia* (Teatre Rialto, València, 2004), *El ball dels llenguados* (Off Teatre, València, 2005), *Els viatgers de l'absenta* (Teatre de Ponent, Granollers, 2006), *Metrosexual asesino* (El Musical, València, 2007), o els cinc títols publicats l'any passat, *El ball dels llenguados / El baile de los lenguados / The dance of soles* (Re&Ma, 2006), *La divina tramoia* (Tres i Quatre, 2006), *Combat (l'última cinta de Maria Callas)* (Arola, 2006), *Sabates*

de taló alt (Re&Ma, 2006) o *Monopatins (Skaters)* (Bromera, 2006), ens donen una idea de la diversitat de títols i de temes, del compromís personal, de la reflexió i de les exigències del llenguatge teatral de Molins, o simplement de les diverses editorials que s'han interessat per la seua obra. Per a enguany ja se'ns anuncien noves publicacions i nous muntatges.

Com he apuntat adés, l'obra dramàtica molinsiana no és un teatre fàcil perquè deliberadament s'aparta de l'escena innòcua, plàsticament dolça o de l'humor amable, i opta per un teatre políticament incorrecte, en el qual predomina la paraula, el ritme del discurs i del gest, que ens aboquen a una reflexió clarament provocativa o incitadora. una dramaturgia que, al capdavant, parteix sempre de la voluntat de recuperar el llenguatge i la memòria col·lectius, que posa l'accent en una crítica irònica o descarnada al sistema d'«antivalors» del món contemporani, que insisteix una i altra vegada en la denúncia dels mecanismes de poder i d'opressió, unes vegades dels forts sobre els febles i, les més, de les diverses estructures socials tradicionals contra determinats grups en particular: persones que tenen un color de pell distint, una altra religió o una opció sexual diferent. És en la denúncia d'aquesta hipocresia social, dels silencis interessats davant d'aquestes injustícies i en la tragèdia personal de les víctimes que Molins posa el seu dit acusador, i ens fa sentir incòmodes, ja siga com a lectors, ja siga com a espectadors.

L'any 2006 Manuel Molins féu seixanta anys, dels quals n'ha dedicat més de quaranta a l'escena. Aquesta celebració personal s'ha vist acompanyada de la publicació dels cinc títols esmentats, una traducció al francès i un congrés internacional monogràfic dedicat a la seua obra celebrat a la Universitat d'Alacant, a més de l'estrena d'un parell d'obres, etc. Dubte que en la dramaturgia contemporània abunden casos semblants. Tot això no ha de ser una excepció o quedar reduït a pura anècdota. Ans al contrari, hauria de quedar superat aviat per altres reconeixements,

estudis, simposis, etc., que tingueren per objectiu l'estudi de la diversitat i de la riquesa del teatre català contemporani. Quan l'obra és de la vàlua i té pluralitat d'interessos com la de Molins, no hem de tolerar que estudis semblants es retarden de tal manera que els realitzem quan aquests dramaturgs ja no siguen entre nosaltres. Els seus lectors, els seus espectadors, la societat en general no ho hauria de permetre.

PREMI DE LA CRÍTICA CATALANA DE NARRATIVA

La decisió de Brandes

(Ed. Empúries)

Eduard Márquez

Petjades damunt la neu

(*Avui, Suplement Cultura*, 7 de setembre 2006)

Joan Josep Isern

París, 1963. Georges Braque acaba de morir i per aquells mateixos dies Brandes, també pintor, espera reclòs en el seu estudi el desenllaç inevitable del càncer d'estómac que pateix. Està sol i, tot i la precarietat de la seva salut, manté íntegra la lucidesa. És, doncs, plenament conscient de la seva condició de testimoni terminal d'unes vivències que, sense descendència, desapareixeran de la memòria del món a partir del moment que els seus ulls es tanquin per sempre.

A Brandes només li queden els records. És a dir, els seus morts. I així, des del precari i adolorit present recorda la seva vida a partir de les dues guerres mundials que li ha tocat patir: la primera, la guerra de les trinxeres i dels gasos verinosos, com a combatent, i la segona, que l'atrapa en el París ocupat. Dues guerres en el passat i un combat en el present. Tres escaramusses de cap de les quals se'n surt amb la consciència d'haver-ne estat guanyador.

París, 1941. Walter Andreas Hoffer, assessor de Hermann Göring i responsable de la col·lecció d'art del jerarca nazi, requisarà a Brandes tota la seva obra amb promesa de devolució immediata tan bon punt accepti canviar-la per un quadre de Cranach que té

a l'estudi i que representa la fugida a Egipte de la Sagrada Família. «Tu tries», és, doncs, la frase que, posada en boca del sicari, obre la història de *La decisió de Brandes*, l'últim llibre d'Eduard Márquez (Barcelona, 1960) que va ser distingit a finals de l'any passat amb el premi Octavi Pellisa a projectes de creació literària que promou l'editorial Empúries.

Encara el sentirem dues vegades més, aquest inquietant «Tu tries», en el transcurs de l'evocació del pintor moribund. I en cada circumstància en un grau més elevat de coacció i de violència. Però la decisió de Brandes a propòsit de la cobejada tela de Cranach, que no coneixerem fins a la darrera pàgina (i que, lògicament, no desvelaré), serà el crit alliberador que tancarà el cercle amb un gest a favor de la dignitat.

Eduard Márquez no és pas un desconegut entre nosaltres. Avalen la seva trajectòria dos llibres de contes, diversos títols de narrativa infantil, poesia i un parell de novel·les. Molt especialment la darrera, *El silenci dels arbres* (Empúries, 2003), que plantejava una història en què també la guerra i l'art –la música, en aquest cas– es conjuntaven en una història sobre la supervivència i la dignitat. La mateixa línia, doncs, que retrobem a *La decisió de Brandes*, tot i que, al meu parer, aquesta darrera amb els recursos de l'ofici molt més temperats i amb una contenció narrativa de gran eficàcia expressiva.

I els records. Els dels pares, per començar. Ell, químic aficionat a explicar al seu fill els orígens dels pigments naturals usats pels pintors. La mare, morta poc després del naixement de Brandes i, tanmateix, una presència constant a través dels àlbums de fotografies. També el record d'Erika, la seva primera muller, amb una perillosa flaca pel nacionalsocialisme incipient, i de Konrad, el fill, morts tots dos en els bombardejos de Dresden. I la dolorosa absència de l'estimada Alma, actriu supervivent del camp d'extermini i morta en un absurd accident ferroviari.

Tot plegat en una història en què està molt clar qui hi ha en el costat dels bons i qui en el dels dolents. Una història, per tant, en

què el mal té rostres, noms i càrrecs: el professor Müller, el sergent Forkel, la guardiana Binz, el sicari Hoffer...

Eduard Márquez ha elaborat un convincent discurs sobre la pèrdua i sobre l'essència del que queda quan tot ho hem perdut o, pitjor, quan tot ens ho han pres. És una història que ens parla de la dignitat de la raó sobre la indignitat de la força, de la grandesa de resistir i tornar a començar com fa Brandes amb els seus quadres robats quan decideix reproduir-los de memòria amb aquarel·la.

No és gens trivial, per tant, la citació que encapçala el text. Una frase de Georges Braque –que en el París ocupat pels nazis va viure realment una situació similar a la de Brandes– que diu: «Només ens queda allò que no ens prenen, i és el millor de nosaltres mateixos.» Tampoc no és casual que Márquez orienti la seva obra cap a un plantejament gairebé pictòric en el qual els detalls –els colors, les ombres, els gestos, els sorolls...– són, com en els quadres de Cranach, tan importants com el tema central.

Una història plena d'imatges tan suggerents com, per exemple, unes petjades damunt la neu del pont Manes de Praga que desapareixen damunt de la barana de ferro. Un estremidor discurs sobre els absents i la seva pervivència en els nostres records, sobre els finals d'època, de nissaga. Una crua reflexió sobre el temps que passa i que ens deixa desemparats quan a l'hora de passar comptes ens adonem que, tot volent ser feliços, la vida ens ha passat pel costat sense haver-nos-hi acabat d'implicar. Un llibre breu, però intens. Gran, creguin-me.

Die Katakombe

(*La Vanguardia, Cultural/s*, 1 de novembre 2006)

Julià Guillamon

La editorial mallorquina Lleonard Muntaner acaba de publicar un interesantísimo volumen con cuatro breves dietarios de Nicolau Maria Rubió i Tudurí (1891-1981), mientras que yo, en un descanso, me he leído el *Jusep Torres Campalans* de Max Aub. Estos dos libros guardan una cierta relación con el tema de *La decisió de Brandes*, la última novela de Eduard Márquez (Barcelona, 1960). Rubió estaba en París durante la ocupación alemana. El 24 de diciembre de 1940 anotaba en su cuaderno: «*Dubto d'escriure. Avui és la vigília de Nadal i em demano: no és massa literari escriure certes reflexions sobre la mansarda d'una petita habitació a l'avenue Malakoff, en una nit com aquesta?*». En febrero de 1944 visitó a Picasso en la rue des Grands Agustins. «*Ell n'està content perquè, em diu, els pensaments militars l'obsedeixen fins al punt de treure-li el lleure de pensar en la pintura. Quan me'n vaig al llit, en lloc de meditar sobre els meus quadres, em poso a pensar en la manera de portar a terme les operacions! Per què, doncs, no pinta plans estratègics? Però no li dono la idea de por que ja l'hagi tinguda.*» *Jusep Torres Campalans* (1958) es un falso reportaje sobre un pintor de origen catalán amigo de Picasso que, asqueado por las efusiones patrióticas que acompañaron la Primera Guerra

Mundial, decide abandonar la pintura y extraviarse en la selva mexicana. A través de diversos documentos (entre ellos el *Cuaderno Verde* que el pintor escribió entre 1906 y 1914) Aub reconstruye la ascensión y caída del genio desconocido.

Como otras novelas sobre artistas *La decisió de Brandes* no aguanta la comparación con obras que abordan los mismos temas desde una perspectiva mucho más moderna. La clara consciencia de lo «demasiado literario» lleva a Rubió a resolver con gran prudencia desterradas escenas. Cuando visita a Picasso lo describe sin ningún tipo de afectación ni trascendentalismo. Aub, por el contrario, se recrea en el pastiche para poner en evidencia lo «demasiado literario». Adopta el estilo de los grandes artistas revolucionarios y transcribe sus proclamas en un tono que, cuando descubrimos la trampa, resulta totalmente desmitificador. Todo lo contrario de lo que sucede en *La decisió de Brandes*. Desde las primeras líneas entramos de lleno en el terreno de la literatura literaria: un pintor acosado por un agente de Göring para que cambie un cuadro de Cranach por sus propias obras requisadas por los nazis (;por qué no lo roban?), una chica que trabaja en un cabaret de Berlín y que acaba en el campo de concentración de Ravensbruck, la amiga de Brandes que se adhiere al nazismo y aplaude la exposición de arte degenerado. El pretexto de la trama arranca del libro de Héctor Feliciano *El museo desaparecido*. Márquez le añade la concatenación rocambolesca, un desenlace con falsificación y la primera persona susurrante. «*El meu pare parlava sovint de l'ànima dels colors*» (pág. 14), «*suposo que pinto per retrobar la meva infantesa*» (pág. 15), «*la mort. Com la llum que entra per la finestra i jo guineja amb la pols que flota en l'aire, el seu color canvia constantment*» (pág. 16), «*poso el disc i tanco els ulls. Durant una estona, la veu de l'Alma apaivaga el fred i la basarda, conjura les urpes de la solitud*» (pág. 17), etcétera.

En sus primeros libros Eduard Márquez reflejaba la condición contemporánea, a menudo gris, pero también enigmática o estra-

falaria. Com *El silenci dels arbres* inició la extraña deriva que le ha llevado a convertirse en un falso escritor centroeuropeo, inventar un artista melancólico (con despojos de Braque y del cubista Louis Marcoussis que también murió de cáncer en 1941), hacerle pintar por dos veces el *Nu ajagut sobre una catifa persa* y frecuentar el cabaret Die Katakombe. Con sus novelas rodeadas de un aura de literatura seria y traducidas al castellano, Márquez es uno de los autores que más ha hecho por sacar la literatura catalana de las catacumbas, aunque este libro no esté a la altura.

F de fredor

(*El Temps*, 28 de novembre 2006)

Xavier Pla

Amb l'extraordinària novel·la breu titulada *Cinc nits de febrer* (2000), una inquietant història d'amor posada al servei d'una prosa lírica, Eduard Márquez (Barcelona, 1960) va trasbalsar més d'un lector. La frase lacònica i entretallada, l'energia imaginativa d'una anècdota aparentment senzilla, i un escenari vagament abstracte però explícitament europeu servien a Márquez per reflexionar sobre l'amor, les formes de la memòria i la pervivència dels morts. Era un llibre ple de radicalitats, una mostra de rigor narratiu, de densitat lírica, de creació de formes d'angoixa i desassossec claustrofòbic amb ben pocs precedents en la literatura catalana. En aquell relat, era més important tot el que s'hi suggeria, afavorint una poetització de la història, que no pas el que s'hi feia explícit.

Tres anys després, amb *El silenci dels arbres*, Márquez va demostrar que tenia un univers propi molt ben travat, amb unes constants temàtiques i amb un prodigiós domini del ritme narratiu, rapidísim, i una frase curta i amb tensió interna. Aquesta vegada era la peripècia d'un violinista arribat a Sarajevo, una història que, en una recerca sobre la memòria personal i col·lectiva, es trenava amb altres històries, que reflexionaven sobre els horrors de la guerra i el

valor del llenguatge musical com a forma de salvació. També hi havia un important esforç de versemblança, en detriment de la condensació lírica, per fer creïble una ciutat aïllada, un escenari de museus buits i de carrers sense arbres i de gent desolada.

Ara Márquez ha publicat *La decisió de Brandes*, la seva tercera novel·la, que reprèn els temes de la identitat i la memòria com a eixos narratius. A partir d'un fet real, el de l'espoli o xantatge que els nazis van infligir al pintor cubista Georges Braque, Márquez fa explicar la seva vida a un home que es troba malalt de càncer i que ha viscut alguns dels grans esdeveniments del segle XX. La història dels episodis de la seva carrera com a pintor i dels seus amors s'intercala amb la rememoració de la vida dels seus pares, en un únic i llarg capítol narratiu el vèrtex del qual són les visites d'un oficial nazi que recorria París al servei de la col·lecció particular de Göring. El protagonista ha de prendre la decisió de cedir una obra de Lucas Cranach per poder recuperar els seus quadres. I és aquest el dilema que, expectant, el lector haurà d'esperar fins al final per poder-lo resoldre. Alhora, aquest s'haurà d'adonar que, més que la resolució, l'important serà el camí recorregut, els petits actes i detalls de resistència passiva del protagonista.

Aquí hi pot haver, però, una de les expectatives frustrades de la novel·la. L'autor ha procurat caracteritzar un personatge humil que, des de la seva modèstia, reflexiona en veu alta sobre pintura i història, sobre l'amor i la família, sobre la memòria. El resultat és un discurs biogràfic extremadament fred, una mica monòton, de cadència poc acollidora, que aviat perd vida. A còpia de fer explícits tots els pensaments del pintor, amb reflexions constants sobre els pigments i les matèries de la pintura, s'acaba ocultant l'evident destresa narrativa de Márquez. La successió d'imatges i de frases soltes del pensament protagonista resulten decebedores, per la seva obvietat: «Suposo que pinto per retrobar la meva infantesa», «Cap de les morts que he viscut no em serveix per afrontar la meva», «He après que una bona història és un remei perfecte contra la solitud

o la por», «Què arribem a saber de les persones que hem estimat?».

No hi ha cap dubte que Márquez és un narrador excel·lent i ple d'interès, que sap construir unes històries perfectament documentades i que les sap posar en solfa amb un llenguatge concís i transparent. Però, en aquest cas, potser l'ús de la tercera persona li hauria assegurat conservar aquella força de suggestió lírica, aquells detalls enigmàtics i inaprensibles de les seves primeres novel·les, que ara han desaparegut.

La llista de Hofer

(*Levante, Postdata*, 1 de desembre 2006)

Juli Capilla

De tots són conegudes les nefastes conseqüències del nazisme per a l'Europa de la primera meitat del segle XX. Hitler, un dels màxims exponents del feixisme europeu –juntament amb Franco i Mussolini– exercí tota mena de vexacions i de crims contra la humanitat en el període de l'Alemanya nazi i durant l'ocupació militar de bona part d'Europa. Entre els múltiples abusos i extorsions que els nazis van cometre contra la humanitat, hi ha l'execució de milions de persones –jueus, gitanos, presos polítics...– en camps de concentració disseminats per tot Alemanya, Polònia, Txèquia... Uns fets desgraciats i vergonyosos, que ens denigren com a espècie però que, precisament per això, convé recordar tantes vegades com calga per tal de recuperar la nostra dignitat, per tal de redimir-nos i de salvar-nos, per tal de recuperar la confiança d'una espècie que hauria de basar les relacions amb els seus semblants –i amb el medi natural en què s'insereix també– des de la raó, el sentit comú, la transacció democràtica, la tolerància i la solidaritat.

Val a dir que la barbàrie i el terror que el nazisme va prodigar pel Vell Continent impregnà absolutament totes les formes d'expressió de l'ésser humà, fins i tot les més excelses, com ara l'art.

Perquè, fins i tot sobre un camp tan intrínsecament «intocable» com hauria de ser el de les arts plàstiques, els nazis van estendre la seua mà sinistra, el seu esperit barroer i nefast. Potser aquest és un camp a explorar, per no ser prou conegut, que paga la pena glossar o ressenyar per tal de rastrejar i deixar al descobert, fins al darrer detall, la ignomínia perpetrada pel nazisme. Fet i fet, això és el que ha intentat Eduard Márquez a *La decisió de Brandes*.

El protagonista de la novel·la, Brandes, és un pintor alemany afectat, d'una banda, per una malaltia terminal que el té a les envistes de la mort, i, d'una altra, amenaçat pel xantatge de Walter Andreas Hofer, l'ajudant de l'històric Hermann Wilhelm Göring, un dels polítics més influents del Tercer Reich. Hofer li dóna la possibilitat de triar: «Si vols recuperar els teus quadres, només m'has de donar el Cranach.» L'anècdota es basa en un fet real: ens remet al xantatge que Hofer, el seuaç de Göring, li féu al pintor francès Georges Braque. El pintor cubista fou objecte de la pressió de Göring, el qual li va requisar totes les seues obres amb la intenció de forçar-lo a vendre-li un quadre de Lucas Cranach. Sembla que Göring estava absolutament obsedit per l'obra de Cranach, i que va arribar a acumular fins a setanta-set quadres d'aquest pintor alemany en la seua col·lecció particular, fornida sobre l'espoli i el xantatge, com succeí amb el cas del pintor Georges Braque.

A partir d'aquest xantatge, el protagonista de *La decisió de Brandes* descabdella la seua història personal. Perquè la decisió no és gens fàcil, ja que el quadre de Lucas Cranach té una càrrega simbòlica de gran transcendència per a la seua història familiar. És mirant un Cranach que els pares de Brandes es van conèixer. I és un Cranach el que el pare li va deixar abans de morir, com qui lliga una peça de gran valor simbòlic, insubstituïble. El protagonista és conscient de com n'és de difícil la decisió: «Els quadres de la llista o el Cranach. La meua història o la dels pares.» I, mentre es decideix, o mentre fa temps abans que vinga Hofer a esbrinar quina ha estat la decisió definitiva del seu presoner, Brandes ens

conta la seua història familiar, el seu pas per la Gran Guerra, les successives morts pròximes, familiars, que ha hagut de suportar, els crims perpetrats pel nazisme, les execucions massives. Condemnat a una mort segura i constrenyit per una amenaça matussera que mira d'anul·lar-lo com a persona, Brandes sap que la decisió no és gens fàcil perquè s'hi juga la seua dignitat i, fins i tot, el sentit de la seua existència i la dels seus familiars. Brandes sap que, en primera instància, es tracta de preservar l'essència del que han sigut ell i la seua família. Al capdavant, es tracta de protegir el que millor ens defineix, d'evitar que ens usurpen allò de més valuós que tenim de nosaltres mateixos, com s'expressa a la cita de Braque que encapçala la novel·la: «Només ens resta allò que no ens prenen, i és la millor part de nosaltres mateixos.» I aquesta part està condensada simbòlicament en el Cranach.

Despullat de qualsevol element narratiu balder o intranscendent en la trama que sustenta la novel·la, l'estil d'Eduard Márquez és auster, essencial, elegant. Aquest afany minimalista –unit a un discurs ininterromput formalment, escrit d'una tirada, on l'acció és expressada indirectament a partir dels records– minimitza, però, l'impacte psicològic en el lector; alenteix la força d'una història que pot resultar massa tranquil·la, temperada, mesurada, continguda, desproveïda o mancada d'una volta de rosca vitalista, trepidant, enèrgica, que hauria convertit aquesta novel·la en una peça sublim.

PREMI DE LA CRÍTICA CATALANA DE POESIA

Nura

(Ed. Quaderns Crema)

Ponç Pons

Dins la destrucció

(*Avui, Suplement Cultura*, 11 de gener 2007)

Andreu Gomila

Cal dir-ho d'entrada: l'últim poemari publicat de Ponç Pons (Menorca, 1956), *Nura*, és impressionant. I per moltes raons. Perquè mescla amb cura l'erudició i les coses del dia a dia, perquè manté la tensió a través dels seus 549 versos, perquè és èpic i és líric, perquè és arriscat i innovador, perquè és, en definitiva, un poema total, que parla de l'amor, del temps, de la seva terra i la de tots, del passat, del present i del futur, de la vida i de la mort. I és que Pons, d'entrada, es mostra força ambiciós, tot reproduint uns versos del nord-americà Robert Frost que defineixen què és un poema complet: on una emoció troba el seu pensament i el pensament troba les paraules. Això és el que precisament fa l'autor, com va fer, per exemple, Feliu Formosa en el seu *Cançoner*.

Nura està dividit en set parts, però que podrien formar un poema sol dividit en set llargues estrofes. Els versos són dodecassíl·labs, una forma no gaire comuna a hores d'ara. L'autor ens presenta el volum com un rèquiem i, de fet, és realment un rèquiem per Menorca, o un *Tractat d'enyor*, que ens diu tot just començar. Però no sols per l'illa que el va veure néixer i on viu reclòs com un eremita de les paraules, sinó per un món antic,

el de la seva infantesa, que ja pràcticament ha desaparegut, i un món d'avui que viu ja colgat de cendres. *Nura* és un llarg udol, una exhalació de paraules i imatges, un crit rítmic i sense contemplacions, semblant al que va construir Allen Ginsberg fa 50 anys: «He vist les millors intel·ligències de la meua generació destruïdes per la bogeria.»

Tant el llibre del poeta *beat* com l'últim del menorquí són alhora una crònica personal i una crònica del seu temps, com ho és l'*In memoriam* de Gabriel Ferrater. Pons, però, beu també d'altres fonts en el seu intent de desxifrar el món. La més clara, al meu entendre, és *The Waste Land*, d'Eliot i, sobretot, l'última part d'aquest, *What the Thunder Said*, tot i que l'autor menorquí cregui que «no hi ha cap terra eixorca».

Pons es mou en diferents àmbits, que són, resumint, tres: la literatura, el món real (insular i continental) i l'amor. Aquest últim és clau davant els altres dos i, sobretot, del segon, que el poeta veu podrit i gairebé sense remei. «L'amor és resurrecció», que va escriure Robert Lowell. I el nostre autor ho sap ben bé. Per ell és un refugi, el pal on aferrar-se quan se sent arrossegat per tanta misèria. La literatura, l'art, al seu torn, és l'eina que fa servir per interpretar tot allò que l'envolta i que acaba esdevenint la seva única pàtria. Menorquí amb una llengua que es mor, un paisatge que va desaparèixer —«no és gens fàcil escriure / quan et rompen a cops de vergonya el paisatge»—, membre d'una cultura caïnita i dins un planeta farcit d'odis i de desmemòria, el poeta no té cap més remei, diu, de «preservar el temps d'horrors / i dotar de sentit la bondat i l'absurd». Pons aconsegueix un dels projectes més nobles de l'home: revelar l'ànima del món. Tot i ser conscient que és una ànima envilida amb genocidis, Rwanda, Sarajevo, Auschwitz, enveges, misèria, supèrbia i l'intent d'amagar la realitat. «Del que no es pot parlar, ¿cal guardar silenci?», es demana a la segona part, «Teoria de l'absència». Unes pàgines més enllà, a *Insulària*, respon: «Del que no es pot parlar cal fer-ne poesia.»

Malgrat tot, Pons no perd l'esperança i, com Eliot, cerca «adjectius resplendents que l'ajudin a creure». L'amor és on s'agafa per tirar endavant. Ho diu als últims versos de la millor secció de *Nura*, «L'obscur errant»: «Voltat d'ombres t'escric [al seu amor] per saber que existesc / i vull creure estimant que la vida és vivible.» I ell, tot assumint la seva condició de llibertari –com al de tot poeta que així s'autoqualifiqui–, aixeca un cant contra la devastació.

Fins ara, Ponç Pons se'ns havia mostrat com un esteta de les lletres amb un món força personal, i més aviat decantat cap a un lirisme profund i conscient, capaç d'ordir metàfores precises i belles. *Nura* és una altra cosa i és el mateix, multiplicat per cent. És un autèntic do de pit majestuós. En uns moments de crisi com els d'avui, sobretot a les Balears, aquest poemari és el rèquiem per Menorca. El de Mallorca el va escriure Sebastià Alzamora a *Mula morta*. Pel d'Eivissa potser ja és massa tard.

Nura

(Serra d'Or, març 2007)

Josep Maria Ripoll

El menorquí Ponç Pons és considerat un dels millors poetes catalans del moment. Nascut el 1956, autor d'una dotzena bona de llibres en gèneres diversos, ha anat passant d'una poesia marcada pel culturalisme a una altra de més vitalista, si bé la tensió entre els dos pols apareix sovint a la seva obra i, de fet, esdevé un dels eixos centrals d'aquest últim llibre, que va guanyar un dels premis dels Jocs Florals de Barcelona l'any 2002. Un altre eix important és la consciència de la insularitat, anunciada des del títol: Nura és una de les denominacions mítiques de Menorca –sembla que significa «terra del foc»– i l'autor es refereix sovint al fet de ser menorquí i de viure a l'illa amb una barreja de consciència d'un destí inevitable, d'una banda, i d'orgull, per l'altra –una combinació ja anunciada al seu text *Terra a les ungles (Quadern de Sa Figuera Verda)* quan hi afirmava que «Ser menorquí no és una casualitat, sinó un destí, una opció. Sóc una illa.» Això el porta a lamentar la destrucció del paisatge nadiu i, en general, l'especulació en alguns dels fragments més directes del poema: «Aquesta illa no pot suportar més bandits / més pirates cruels que l'assalten i l'escorxen.» I és que no ens trobem, val a dir-ho, amb un recull, sinó amb un extens

poema unitari, dividit en set apartats, escrit per a «exorcitzar l'enyor» i que l'autor afirma haver volgut compondre «com si fos un oratori, un rèquiem».

Escrit tot en dodecasíl·labs blancs i sense signes de puntuació, a *Nura* s'hi combinen, doncs, el to elegíac i desencisat, la consciència metapoètica, el sentiment d'insularitat i un clam d'abast prou general contra l'especulació i, de manera més àmplia, contra tota mena d'injustícies i arbitrarietats. Com en llibres anteriors de Pons, el nombre de referències culturals és considerable, si bé en aquest cas cal destacar el pes específic de Dante i, en un pla més ideològic, les abundants al·lusions a l'anarquisme. En el debat constant entre vida i cultura, aquest poema, que defuig tant l'hermetisme com l'obvietat, ens dirà cap al final «He trobat entre els llibres essència i sentit», però s'acabarà amb dues afirmacions tan rotundes com «Cal fer versos que ens obrin als altres i al món / No es pot viure tancat dins l'espai d'un poema.» Una conclusió prou clara i expressiva: els llibres donen sentit a la vida però, alhora, cal que la literatura s'obri a aquesta mateixa vida. Això és el que fa Ponç Pons en una obra sòlida i serena on, tal com diu la citació inicial de Robert Frost, l'emoció troba el seu pensament, i el pensament, les paraules.

Escriviure

(*Caràcters*, núm. 39, abril 2007)

Pere Joan Martorell

Investit amb el poder de les paraules, la força ordenadora i explicativa del món, des d'un retir gairebé eremític, contemplatiu, diguem-ne filosòfic, se'ns revela l'essència del cant ideològic que és *Nura*, carfit d'ecos i ressons d'altres veus, que el poeta mateix defineix com un «tractat d'enyor». Aquell títol –nom amb què antigament s'anomenava l'illa de Menorca– esdevé el *locus amoenus* des d'on el poeta, «Emboscats en la nit de Macaret ocult / onde a terra termina e o mar começa», ens relata tot el que els seus sentits, atents i receptius, són capaços de percebre, tot allò que passa pel seu magí un punt nostàlgic i enyoradís, escrutador i reflexiu, compromès amb una terra i una forma de vida, enaltidor de les virtuts d'un poble però també lliurat a denunciar llurs tares, abusos i malvestats. A *Nura* hi ha dolçor i goig, però també acritud i patiment. Les albaides ran de mar porten nous raigs d'esperança, però l'ataronjat del crepuscle també ens retorna a la certesa burxant, al neguit incessant, de la devastació, de la ignomínia, de la misèria de tants i els privilegis de tan pocs: «Som hereus dels estranys que entronitzen hotels / que encimenten platjals que urbanitzen l'atzur / Hi ha tants Judes aquí! Hi ha tants rics fari-seus / que vendrien sa mare per treure'n profit!»

Cap al final de la primera part del llibre –un llarg poema construït sobre versos dodecasíl·labs que es divideix en set seccions cadascuna de les quals aborda amb major protagonisme una temàtica concreta: la vulnerabilitat enfront del pas del temps, el paradís perdut de la infantesa, la passió per l'art i l'alta cultura, les vel·leïtats de l'amor...–, dos versos ens expliciten, des del sentit definitori que atorguen al fet d'escriure poesia, la intenció primordial de Pons, que no és altra que viure a través i amb els versos. Des del seu petit regne existencial construït des de la serenitat i gràcies al bagatge acumulat de tants creadors sublims –Dante, Lluïll, Schelling, Heràclit, Rousseau, Rembrandt, Brel, Rilke, Lucreci, Pessoa, Novalis, Rossellini i un llarg etcètera–, podem afirmar que Ponç Pons és un illòman que *escriviu* –Sa Figuera Verda i Macaret com a llocs mítics, cabdals, el refugi de l'escriptent pagès– per salvar-se amb la metgja purificadora de les paraules, perquè els mots contenen el bàlsam, expiatori i benefactor, que anhela la solitud reflexiva, desitjada, reveladora, del poeta convertit en una mena de místic culte i lúcid, compromès amb el seu món i sincer amb els seus.

A la part titulada «Suor de calç» on comença rememorant aquells temps llunyans de la infantesa («Érem pobres de ver i habitàvem el fred / de les cambres de calç que suaven humides»), insisteix novament en el descrèdit que li mereix la classe política, exposa el caïnisme que domina la nostra cultura, denuncia el tracte denigrant i infame a què es veuen sotmesos els immigrants i acaba agraint a l'al·lot que va ser aquelles lectures mig clandestines.

Nura es converteix, a mesura que els versos avancen, en un repertori de noms i de llocs que han marcat l'itinerari vital del poeta menorquí, que amb aquest llibre ens ha volgut regalar un tros important del que ha estat aquesta existència en què escriure, descriure la vida viscuda, la vida somiada, la vida desitjada, ha esdevingut un *modus vivendi* amb marca d'autenticitat. Amb l'acrònim *escriviure*, aparegut anteriorment en altres llibres de Pons, el poeta ja féu tota una declaració de principis que es manté en aquests

versos que flueixen, àgils i rítmics, substanciosos i enriquidors, amb un art que té el gran mèrit de dignificar l'ofici d'escriure i despertar la passió per viure, com ens diu per cloure aquest magnífic cant a la vida: «Cal fer versos que ens obrin als altres i al món / No es pot viure tancat dins l'espai d'un poema.» L'art de la poesia no pot existir sense la quimera de viure. I *Nura* és l'ànima bella, immortal i eterna, d'un grandíssim poeta que viu i escriu per exorcitzar l'enyor i entendre els misteris del món.

Tractat d'enyor postmodern

(*Lletres del Grup del Llibre*, núm. 27, juny-juliol 2007)

Jordi Julià

Es preguntava el teòric italià Giovanni Vattimo, al volum *La societat transparent*, si caldria en aquest món postmodern, on les persones hem perdut bona part de les justificacions de la nostra vida, tal com l'havíem entesa fins ara, contraposar a aquest entorn en constant transformació la nostàlgia d'una altra realitat sòlida, unitària, estable i «autoritzada». El teòric italià advertia que aquest gest elegíac corria el perill de convertir-se en una actitud neuròtica consistent en l'esforç de reconstruir el món de la nostra infantesa, on l'autoritat familiar era alhora amenaçadora i asseguradora. No crec, però, que aquesta disfunció de l'ànim i del caràcter hagi estat experimentada per Ponç Pons a l'hora d'exposar aquesta experiència de crisi en veure com desapareixia, progressivament, davant dels seus ulls, el paisatge que havia conformat la seva imaginació des de la seva infantesa; i, si fos el cas, *Nura* constitueix un perfecte antídote per a aquest malestar contemporani que sent l'habitant d'aquest nou mil·lenni en sentir aquesta angoixa de ser l'hereu sense descendència possible, i sense llegat, moribund. El poeta menorquí ens mostra a *Nura* la inquietud pròpia de qui se sap l'últim d'una nissaga antiga –l'únic que pot dir un paisatge, una llengua, una

cultura, el desterrat—, però no pas adoptant una actitud apocalíptica i exagerada, sinó més aviat decebuda i desenganyada: «Els pilars que aguantaven el meu món són restes / D'un calvari de veus i enmig d'un mar de runes / Sent que em pugen pel cos àvids peixets de plata.» *Nura* és el nom que els fenicis van donar a l'illa de Menorca, i vol dir «Terra de foc», perquè des dels vaixells contemplaven les grans fogueres que els habitants de l'illa encenien per foragitar els forasters, ja que ells es consideraven els únics éssers vius. Per tant, fins i tot des del títol es percep aquesta voluntat per resituir tot un món desaparegut, gairebé mític, i aquesta intenció es carrega de significat simbòlicament. El títol original d'aquesta obra va ser *Tractat d'enyor*, i amb ella el seu autor va guanyar la viola d'argent als Jocs Florals de Barcelona de 2002, tot i que en aquest lapse de temps, que va des de la seva composició fins al moment de ser publicada, Pons ha portat a terme un profund treball de revisió i reescriptura de diferents parts, i de supressió de passatges (potser els més confessionals i religiosos), per tal de convertir el resultat final en un autèntic tractat de l'enyor postmodern d'una terra desapareguda.

Però la seva qualitat teòrica també es percep en la dinàmica de la lectura, perquè és un text que atrapa el lector i no el deixa mentre el va sorprendent constantment, i aquesta ha de ser una de les principals virtuts d'un bon poema llarg, com aquest. *Nura* està dividit en set seccions, o cants, i els més de sis-cents versos que el formen no constitueixen un poema narratiu, sinó un text líric i introspectiu, que comparteix amb aquest subgènere poètic la necessitat de reprendre i variar. Un poema de reflexió interior necessita avançar, no linealment, sinó en espiral: el seu contingut s'ha d'anar construint per recuperació i avenç. I en aquest sentit Ponç Pons executa a la perfecció les exigències d'aquesta forma. El poema que no recupera res, que camina en línia recta, està condemnat a desaparèixer en el moment d'abandonar la lectura, però el poema llarg que es descabdella en espiral queda arrapat a la memòria.

Funciona com un mar que sempre oneja cap a la costa, i que en la ressaca ens deixa per tornar-nos a inundar, i ho omple tot d'un ritme de respiració constant i tangible.

Potser un dels fets perquè aquest text sigui tan impactant, tan peremptori, ve donat per la seva estructura bàsica, i amb això no em refereixo a la seva divisió externa, sinó a la forma mètrica. Es diu al poema que «Dotze síl·labes blaves desxifren el món», i Pons pesca en la tradició un metre força estrany en català, com és el dodecasíl·lab amb accent ternari (és a dir, que trobarem els accents a les síl·labes 3-6-9-12), de manera que el dodecasíl·lab s'estructura rítmicament: no li importa a l'autor tant comptar síl·labes com tenir el ritme a favor, crear frases amb quatre anapestos (uu-), que és un ritme que va forjar per a la lírica moderna, per exemple, Cesare Pavese a *Treballar cansa* (1936), és clar que disposat en unes frases que solien ser més llargues. Crec que la tria d'aquesta base estructural no és sinó un encert, perquè gairebé tematitza un impuls intern, converteix un ritme prou comú en català com l'anapèstic en un metre ideal per al flux de la consciència, del pensament, i de la llengua. A més, aconsegueix ser absolutament innovador –tot i treballar dins de la mateixa tradició mètrica–, encara que aquesta no és una base mètrica estranya a la seva poètica, ja que la podem detectar en llibres anteriors com *El salobre* (1996), o bé a la primera secció, «Hom fora seny» d'*Estigma* (1995), on també el trobem vinculat al record i a la pèrdua: «On s'acaba el sender i comença l'enyor / cant, miratge esplendent, el paisatge de l'ànima / que han romput i ara evoc amb el cor ple de tinta.» I, precisament, per accentuar aquesta idea de flux interior de consciència, Pons suprimeix els signes de puntuació, per bé que marca amb majúscula la frase que neix després d'un punt per fer-ne comprensible el significat.

Nura és un poema dividit en cants, construït per una acusada i llarga meditació interior i exterior, alhora, sobre el món actual, i la influència dels canvis d'aquesta societat sobre el jo poètic. En aquest sentit, per la seva estructura, pel grau de meditació i per la quan-

titat de referències culturalistes –literàries, filosòfiques o morals–, les quals no cal que siguin considerades en tota la seva implicació (perquè no destorben la lectura del text i perquè el tema de *Nura* es va formant a part de la gran quantitat d'al·lusions socioculturals), és un text que recorda els grans poemes en cants de T. S. Eliot: *La terra gastada* i *Quatre quartets*. És interessant notar, però, que malgrat aquesta reflexió profunda sobre el jo dins d'aquesta agressiva societat postmoderna (que el condemna a construir-se una felicitat diferent de la que va aprendre, i l'aïlla de la natura perquè tendeix a destruir-la), aquest no és un poema tocaboires: fets socials i històrics, llocs i gent del passat, es barregen amb situacions més quotidianes que donen noció de versemblança, i no hi ha pas una fugida metafísica o intel·lectualista.

Per la seva forma i pel tema que tracta, altres són els textos que vénen a la memòria, i que ajudarien a incloure aquest llarg poema de Pons dins la tradició occidental des del romanticisme: *El poblet abandonat* d'Oliver Goldsmith, *El preludi*, de William Wordsworth, *Coral romput*, de Vicent Andrés Estellés, i *In memoriam*, de Gabriel Ferrater. Del romanticisme ençà, per tant, veiem com el jo s'ha vinculat a un paisatge, i moltes vegades la descripció de la seva identitat, la construcció de l'ésser, en moments de crisi personal, però especialment social, han procurat una recuperació del paisatge imaginari, que sol coincidir amb el paisatge infantil. Escriu Pons que «Territori i paisatge no són el mateix / Veim romàntics allò que estimam i duim dins.» Goldsmith i Wordsworth van tornar al seu poble d'infants en veure que el món canviava. Ferrater, en ple franquisme, va recuperar el seu Reus infantil, just en el moment que esclatava la Guerra Civil. I Estellés, arran de la mort de la seva filla, va voler tornar a ser fill al seu poble de Burjassot, i ens confessa que escriu «per aquesta nostàlgia que tinc d'un món verdíssim / De xiquets agafant les móres d'albarser, / I de xiquets que seien al rastell per les nits / D'estiu i li tiraven quatre pedres a un gos». La sort que té la poesia catalana és que aquests dos creadors, Este-

llés i Ferrater, a final dels anys 50 van fer aquests dos poemes llargs que ens van llegar una tradició contemporània. Pons l'ha seguida i ha instituit un llarg cant d'enyor en menorquí, potser per proveir un nou model a aquesta varietat lingüística del català, que anava mancada d'aquest gènere. En plena maduresa poètica, aquest poeta sap que per referir el paisatge que va desapareixent, o que ja només és dins la seva imaginació, necessita aquells mots nascuts de la necessitat de dir l'extern, d'habitar una illa. Fa un tractat elegíac amb els mots de l'illòman (que és com es defineix): «Vull salvar cada mot dels fragments enrunats / D'aquest món menorquí on comença la mar / I s'acaba una terra d'ullastres i pins.»

El jo poètic d'aquest magnífic llarg poema amb cants, o moviments, intenta amb els seus versos aixecar la crònica d'un temps desaparegut (conscient que és un dels últims que ho poden referir), i la seva actitud contrasta amb la dels altres que l'envolten, els veïns que aixequen una altra realitat que prescindeix del passat, on el jo és estrany. A part d'aquesta necessitat de recuperació del que ja ha desaparegut per afermar el jo, hi ha al darrere de l'esperit poètic una actitud de denúncia de la crueltat d'aquest món global, i de la transformació del paisatge. És aquest dolor intern del jo que fa que es replegui endins, que s'aïlli (encara més), i cregui menys en les persones i la societat. No obstant això, no pretén pas tancar-se en una torre d'ivori, ni opta per una actitud escapista: els seus versos, en el fons, són de protesta, de crítica social i cultural (tot i les múltiples al·lusions filosòfiques i literàries). Hi ha una clara voluntat elegíaca en aquest *Nura*, però el mateix exercici fa una proposta constructiva, que es reflecteix en l'estructura d'aquest poema llarg conformat al llarg de set cants (número màgic i mític per al món hebreu). Si ens fixem en els darrers versos de cada part del llibre, veurem que es produeixen unes reiteracions i unes variacions ben significatives. Als cants I-III, el jo poètic que apareix és presentat, eminentment, com a lector, és qui ha après a ser subjecte social i cultural a través dels llibres i s'hi ha refugiat, Hi ha una part inter-

mèdia, el cant IV (casualment titulat «Insulària», en la qual el subjecte descobreix que el món està xifrat en termes poètics, i que, per tant, no deixa de ser una construcció lingüística (a imatge del que expressava Baudelaire a «Correspondències»). Ja finalment, a les darreres seccions del poema, cants V-VII, pren progressiva consciència que una via de reformar el món i reformular-lo és a través de la poesia: pot ser que un camí de consol de l'enyor i de guariment sigui la salvació en l'escriptura, en l'«escriure» sobre el món del record, i sobre la realitat actual. Amb *Nura*, Ponç Pons arriba a una alta qualitat poètica que li ha permès compondre un dels millors llibres d'aquest gènere publicats l'any passat; i la seva és una voluntat lírica que funda, com la dels poetes romàntics, i es basa en la llibertat. *Nura* és un gran poema llarg, el llegat d'un món antic mediterrani que també és el nostre, en tant que catalans: l'herència d'un illòman que «escriu» en llibertat.

