

NOTES DE LECTURA

MERCÈ RODOREDA: *ISABEL I MARIA*,
Ed. 3 i 4, València 1991

L'obra que ara comentem ha estat i és polèmica no tan sols pel fet de tractar-se d'una obra pòstuma no editada per la seua autora, sinó perquè aquesta no va arribar a reunir els apunts o papers que ara donen nom a l'obra. Això no obstant, Carme Arnau, crítica i estudiosa de Mercè Rodoreda, qui n'ha fet la tria dels apunts, ens explica al pròleg el criteri que ha tingut en compte a l'hora de reunir i traure a la llum pública aquestes notes, que ja s'entreveïen com a novel·la.

Segons l'estudiosa, l'obra fou escrita a la postguerra. I, per aixó mateix, esdevé més important, ja que hi conté, en essència, bona part de tota l'obra de Mercè Rodoreda: de la més immediata en el temps i de la més tardana o darrera; així doncs, la considera com el rent o llavor de tota l'obra posterior.

Algunes constants de tota la producció de la nostra autora i que trobem ja a *Isabel i Maria* són: el triangle amorós, trama

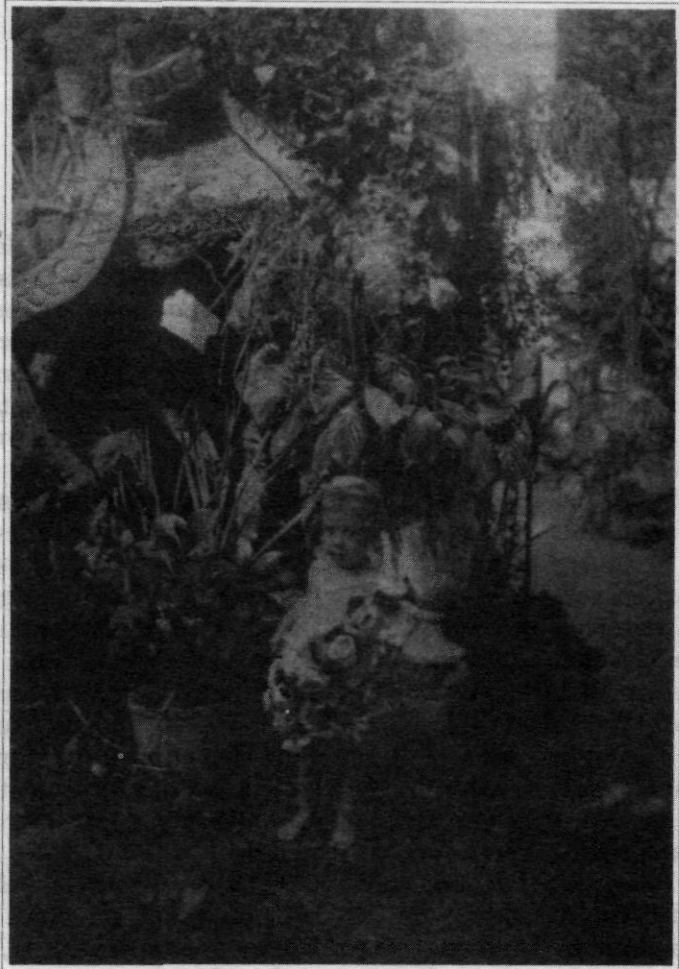
de bona part d'aquesta novel·la i de totes les altres, i la infantesa, enfrontada a l'edat adulta. Antagonisme aquest món infant-món adult, que provocarà la mort en vida o demència d'una de les protagonistes.

També hi són presents bona part dels símbols: la casa (recer o aixopluc de les protagonistes en ser menudes i presó en fer-se adultes), el jardí (espai sagrat, baló d'oxigen), les flors... Fins i tot apareixen alguns dels símbols que trobem a l'última novel·la, *Mirall trencat*, com són l'aigua i les joies.

Els motius de l'orfanat, la soledat, el desarrelament, la incommunicació..., tots són hi presents.

Ara bé, l'obra *Isabel i Maria* presenta l'estructura oberta. L'obra podria continuar, podria tindre, fins i tot, un final feliç, si així ho decidia la persona lectora. A diferència de la darrera obra, *Mirall trencat*, que la presenta tancada. Potser això descobreix l'edat de l'obra

Mercè Rodoreda
Isabel i Maria



BIBLIOTECA MERCÈ RODOREDÀ

34
edicions

i de l'autora.

Aquesta joventut, per tant, és la que barreja l'amor possessiu i destructor, la maternitat frustrada, l'avortament, amb les ànsies de volar, d'alliberar-se, amb un toc trist, si voleu, al final.

La narradora desapareix darrere les veus, monòlegs, dels personatges: Isabel, Lluís, Joaquim, Crisantema i Maria. Són ells qui ens fan arribar el seu mosaic de percepcions i sensacions perquè, en recomposar-les, ordenem la història i prenem-hi partit. Un partit difícil de prendre davant certes declaracions dels personatges, com la d'Isabel quan diu: "Tota la meva joventut fou aquesta por de tots dos i l'amor de tots dos... Fins que Lluís va anar-

se'n. I aleshores vaig enyorar la por i aquella sensació constant de desastre..." Però que mostren la d'aquests complexitat.

L'obra, hui encara, la podem trobar punyent i atrevida, en tractar temes no resoltos, molestos per a la societat: la llibertat real de la dona i les relacions humanes home-dona, mare-filla. Temes que Mercè Rodoreda abordà d'una manera més o menys harmoniosa, més o menys depressiva, però plaent per als qui s'adeliten amb els petits i significatius detalls de la vida quotidiana i per als qui gaudeixen amb la poesia que amera la prosa de la nostra autora.

LLUÏSA PARRA I VERGER

Si la lluna és plena. TUACTE, Quadern de poesia núm. 3

El projecte editorial de *Tuacte*, des dels seus inicis i amb la seua avançada constant i engrescadora, ens està donant la clau per a obrir el feixuc forrellat que ha estat barrant, en els darrers anys, el pas a les noves propostes fetes en català al P.V.

Els dessignis astrals, tan humans, de vegades, han volgut conjurar-nos per a tornar a

beure d'una deu poètica que començà a foradar la uniformitat estètica que regnava fins ben entrats els anys setanta: parlem de la poesia de Francesc Viadel, bastarda i ben emparentada alhora. És bastarda en un panorama poètic, en línies generals, dessert i autocomplaent, com ha estat la producció poètica dels anys vuitanta. Però tanmateix rep l'heretatge

de dos poetes "psicodèlics" del anys setanta: Joan Navarro i Salvador Jàfer; ambdós perduts en l'estrany laberint que condueix cap a l'oblit (in)conscient.

Si l'ús de l'animalogia —amb aquella intenció fàgico-eròtica de què ens parlava V. Escrivà— era sobreabundant pels anys setanta, amb Francesc Viadel retornem a l'"illa salvatge", i a més acudim a tot un nou procés d'"animalització" còsmica. De la suggerent metamorfosi del cos de la dona, "distant emperadriu de blava crinera cavalcada", a la visió trista i amenaçadora d'un "horitzó, una proposta esbaltida pel no res que /ens ha deixat l'urpa daurada de l'avenir". Uns mots obsesius que basteixen esl dotze poemes de "Si la lluna és plena": "cos", "lluna", "nu". La dolça crinera de l'egua i l'urpa vigilant del llop, i també escorpins i gavines, dracs i cavalls, guineus i balenes, tot constituint un joc antitètic d'endolcit amor i violència desbordant, amb matissos expressionistes.

"Els cavalls del capvespre masteguen les urpes dels llops", tot suggerint que és possible vèncer la fatalitat del destí, però un to pessimista i gravós ens envaeix amb "amples tronades", "pits estavellats", "ventres oberts", i "pèrfides ombres".

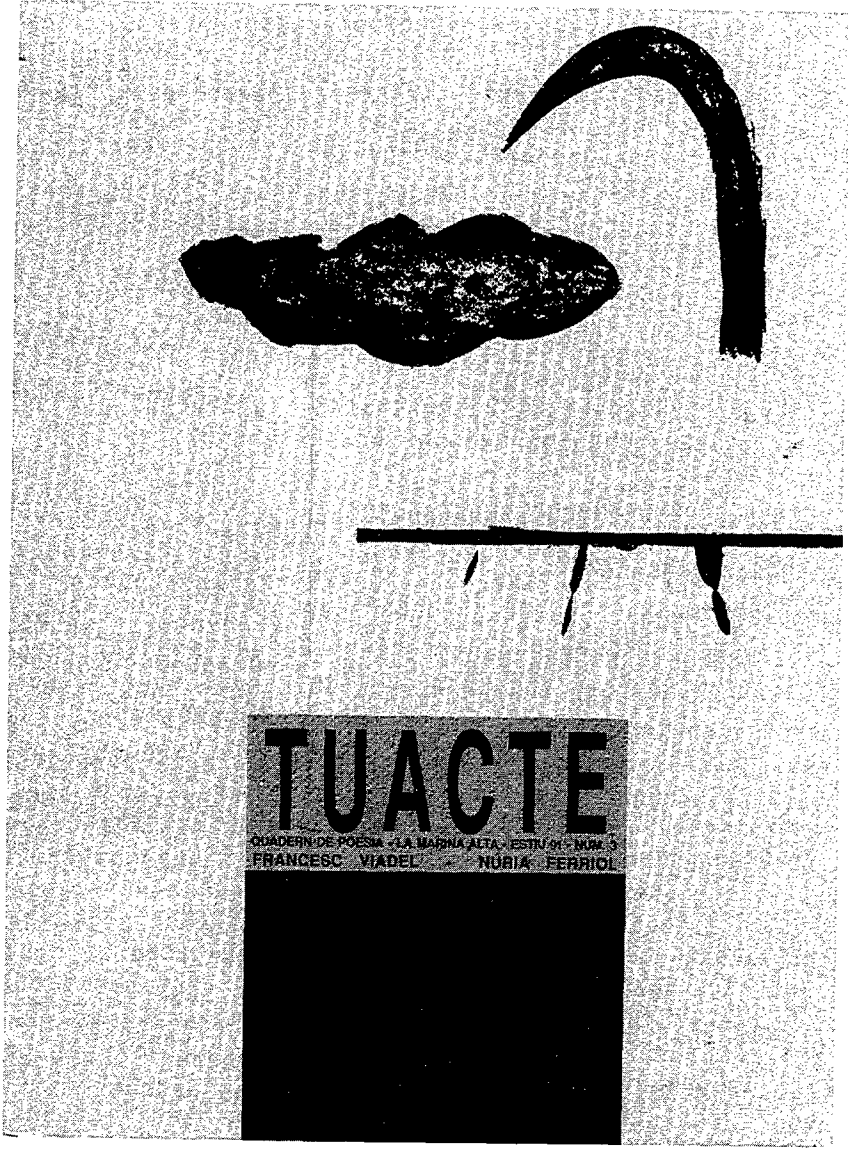
Amb la poesia de F. Viadel ens submergim en una dimensió surrealista del temps que s'alenteix i desfigura la matèria

dalinians; de nou ens podem acostar amb la imaginació a les paradoxes que ens suggeria el "místic" Einstein amb els fantàstics viatges a la velocitat de la llum: "un gegantesc segle de dibuixar llavis estrets/ aquell crit de mil·lenis d'espant/ amb lentitud d'oratge"

El constant recurs hiperbòlic, la sorpresa semàntica, l'adjectivació atrevida, l'abundància de versos llargs i consistents, les referències fílmiques esvaïdes entre el col·luloide estropejat, i també les al·lusions literàries, donen cos a una poesia amb llum pròpia, suggerent i suggestiva, eròtica, erotitzant i mística alhora.

Pere Bessó, afirmava fa uns quants anys en un full de presentació de la poesia de Viadel: "Però no hi som al capdavant davant un jove que transgredís l'avantguarda". No és el moment ni l'ocasió de discutir el concepte d'avantguarda però sí en tot cas el d'afirmar la validades i contemporaneïtat dels versos viadelians, alhora que cal recordar que la responsabilitat (a)moral de tot bon creador el condueix a transgredir —i Viadel sí ho fa—, tot reprenent el bon camí d'aquells que transgrediren en el seu moment la uniformitat del panorama estètic català.

Transgressió i art "mascle", un torrent de versos que ens "penetrà", una poesia que no hem d'anar a buscar entre intertextualitats pretencioses, ni



construccions mètriques encotillades, que tant s'han posat de moda en els darrers anys.

Art fort i revulsiu, seguint la proposta niestcheana que tan a bona hora ens recorda Jacques Derrida, un camí més, obert cap a l'absència de moral: "l'amor i el vers única geome-

tria".

De tot açò se segueix una reafirmació més de la recerca individual i personalitzada del coneixement: l'anhel de tot bon místic, poeta i "ben amador"; a la fi, la poesia de Francesc Viadel. Llegiu-la, doncs.

JOSEP MANUEL ESTEVE

JOAN NAVARRO: *DRUMCONDRA*
València, Narratives 3i4, 1991

Segons les paraules d'un crític sobre García Márquez, els mites sempre es refereixen als orígens. Però en les seues fabuloses escapades cap als suburbis i els parcs d'allò més remot i dissimulat, escorcollant les secretes fonts del fil narratiu, suspenen el temps lineal i dissolen l'espai pla en què es viu el present, convocant així un destí que sol ser simètric amb els orígens. De tal manera que la gènesi de la narració és alhora la condició de la seua pròpia postremitat.

Ja el primer enunciat de *Drumcondra* és prometedor en aquest sentit, el "No era la primera vegada" quadra perfectament amb aquells "vasts introïts fabuladors de la humanitat", com ara: "Fa molt de temps", "Molts anys després".

Una invocació a *l'illud tempus* —on ja qualsevol cosa pot ésser possible, fins i tot la intemporalitat o la simultaneïtat— que aconseguix convocar alhora en la nostra ment un pretèrit evocador, un present immediat, i un futur inexorable. L'efecte iteratiu subsegüent és obligat. Malgrat que el narrador ens presenta un moment particular ("i ara era Dublín qui m'obria les portes"), estem vivint una sèrie de moments anàlegs encadenats en la seua memòria, tant retrospectius ("aquest sentiment ja l'havia tingut en tornar en alguna altra ciutat"), com prredictius ("aviat tornaria a sentir les seues olors"). El futur, per la seua banda, de la mateixa manera que el present i el pretèrit, s'entrellacen en una parcel·la del passat: serà

el vincle entre la iteració ("arribava una altra vegada en aquella ciutat") i l'especulació —la nostra, és clar—, perquè un bon grapat d'emprentes escampades pel text ens condueixen aviat a la conclusió que l'inexorable final de l'arribada del personatge a Dublín només pot ser la seua marxa: per exemple, es defineix com un "viatger impenitent", com un "caminant desnordat", i admet que "tot allò que comença, prompte o tard, s'acaba. La línia es trenca. Una esllavissada de rocs ens barrarà, a la curta o a la llarga, el camí". Així, doncs, des del primer enunciat de la novel·la veiem que queden abolides d'un cop les fronteres temporals. "Altra vegada" és el territori primordial, en estat pur, on porten el passat, el present i el futur la condemna de la seua repetició; però no senzillament, sinó a través de successives porcions idèntiques i d'idèntica estructura a la porció més gran que les integra. Una espiral angoixant. El buit sense coartada. El narrador que es mossega la cua narrativa.

I l'aspecte espacial tampoc ofereix cap dubte: funciona amb els mateixos mecanismes autoanul·ladors que l'eix de coordenades temporals ja analitzat. "Tornar a casa" és paradoxalment indefinit. Les fronteres de totes les cases, carrers, barris, ciutats, es mostren relatives perquè se superposen i fins i tot també se superposen a la

seua representació en els plànols, formant un espai integrador tan vast, interrelacionat, evocador i anticipador, que no es queda darrere com a representació d'un segon eix de coordenades, l'espacial, on també qualsevol cosa pot ser possible, fins i tot la manca d'espai o la simultaneïtat. Es tracta d'un nou territori primordial, en estat pur, incontaminat, perquè és alhora un espai concret i tots els espais anàlegs. Aquesta és per mi la definició de *Drumcondra*: un barri concret de Dublín, un dels més embriagants, però també una metàfora de la superposició de Berlín i el seu plànol, sobre la mateixa Dublín (com el brillant fragment de la pilota, sobretot atinent a la proximitat d'una recreació de Gulliver, símbol per excel·lència de la relativitat de les dimensions, pp. 107-109).

El punt d'intersecció entre aquests dos eixos donarà sàviament l'entrada en la narració a l'element irreal o intertextual, la màxima representació del qual serà la il·lusió dels dos personatges centrals de *Drumcondra* com a àngels de *El cel sobre Berlín* (Cassiel i Damiel), o també el seu veïnatge amb els personatges de James Joyce, que tenen vida pròpia i poden aparèixer en qualsevol racó (esplèndida recreació de *The Dead* de Joyce, pp. 187-188). És a dir, que els "habitants vius" amb autèntica passió, busquen i es mesclen amb 171

els personatges habitants d'altres novel·les i del cinema, i amb els seus autors —tot mites culturalistes, com les mateixes ciutats, de la nostra època—, convivint amb ells en un espai-temps ideal per la seua condició de neutral. I el text narratiu tampoc resta sense aquest avantatge, ja que se'ns mostra ple d'interpolacions d'altres textos, intertextualitat pura i dura pel fet de ser ben explícita (p. ex, pp. 90 o 100): sobretot fragments de *l'Ulysses*, *El cel sobre Berlín*, poetes irlandesos i també escriptors (Richard Murphy, W.B. Yeats, Barry Lynch, Lawrence Ferlinghetti, Jonathan Swift), autors alemanys (Peter Handke, Robert Musil, Hermann Hesse), grups musicals i solistes (Housemartins, Dave Hemingway, Pet Shop Boys, Van Morrison), anuncis i cartells informatius, Dante ("Nel mezzo del cammin di nostra vita / mi ritrovai per una selva oscura..."), periòdics, tonades populars; material de referència ben heterogeni que veiem traduït o en el seu idioma original. Aquesta circumstància purament lingüística de l'ús d'altres idiomes, unida a l'aflluència de topònims i antropònims en els mateixos idiomes, a banda de ser gairebé obligada pel fet de desenvolupar-se la novel·la en un escenari forà, contribuirà retòricament a reforçar l'atmosfera culturalista i cosmopolita del text, d'ampli abast.

municació oxigenant no s'acaba en la intertextualitat, més aïnes al contrari: el mode i l'estil narratius estan ben marcats per la influència de Joyce, tant que la novel·la sembla transformar-se en una plataforma d'experimentació, un *tour de force* del narrador amb la capacitat i el joc de tècnica-per-contar que el mode suposa. Efectivament el narrador cedeix: la paraula, en primera persona, a un personatge focal (es tracta de la focalització dominant —n'experimenta d'altres— que cedeix el mateix narrador, amb un discurs transportat, pp. 197-203), un personatge que mai és descrit i que dóna el seu punt de vista a la narració dels esdeveniments i a les descripcions, al mateix temps que s'analitza, internament, els pensaments, impressions i percepcions. Era inevitable, doncs, el recurs al monòleg interior en les nombroses introspeccions del protagonista, com també ho era l'ús de la tècnica —força vinculada a Joyce— que atribueix al desordre, el desequilibri i les connexions estranyes la propietat de fer més mimètic un text que vulga ser el pur reflex de la ment humana. El ressó d'aquesta teoria reix en *Drumcondra* comptant amb l'ampli coneixement que l'autor té del nivell màxim d'elaboració del llenguatge, dels recursos més complexos de la poesia: els segments de monòleg interior són tensos, amb abundants juxtaposicions

d'imatges, cites, metàfores, recurrències, tot sense relació aparent, expressat amb curts sintagmes, com pinzellades impressionistes, amb ritme variable i un llenguatge molt poètic (p. ex., pp. 40-42). El mateix passa de vegades amb fragments més amplis, traslladant aquest esquema a una dimensió major (pp. 225-243, 245-253): el joc de les caixes xineses. I obeeix al fet que l'element dominant és la impressió, en la seua doble vessant semàntica: com a percepció (rebuada dels impulsos) i com a resposta intel·lectual.

En tot cas, no hi ha cap dubte del lirisme que impregna tot el text, és el vincle més important amb l'anterior porucció de l'autor (amb imatges, p. ex, animalògiques, com : "mentre allà dalt els bous arrossegaven l'enorme escut daurat cap al fons de la cova", "serps de llum ratllaven, fugisseres, la pell d'aquella suau tenebra que ens envoltava"). Aquesta característica, unida a l'anàlisi que he fet de la peculiar dimensió espacio-temporal de *Drumcondra* —un microcosmos edificant—, té la virtut de facilitar-li al text un distanciament molt beneficiós perquè l'experiència de l'autor ens arribe més precisa, més acostada a la seua realitat nua, i, per tant, més susceptible a la nostra vivència o a la reflexió. Em sembla redundant considerar si el relat és autobiogràfic o no.

Arribats en aquest punt, només ens cal parlar del tema que ho articula tot. El viatge que representa el nucli argumental de la novel·la —un viatge del narrador a la ciutat irlandesa de Dublín, i un contacte directe amb la seua realitat social, cultural i fisonòmica, i amb els seus habitants quotidians i passatgers— es constitueix en l'expressió externa d'un altre viatge totalment intern: el viatge pendent al seu interior, als racons més íntims de la seua coneixença. El tema del viatge està plagat de connotacions mitològiques i culturals, començant per l'*Odissea*. Tradicionalment és una metàfora de la vida i ensem del seu camí i de la seua fi (recordem el fragment del principi: "Una esllavissada de rocs ens barrarà, a la curta o a la llarga, el camí"). El viatge serà una obsessió del narrador, i al seu costat la idea del retorn i de l'exili. L'evasió de la realitat més pròxima, el seu exili, es convertirà en la porta per a la interiorització. En la coneixença i la relació amb altres llocs i amb les seues persones buscarà el coneixement d'ell mateix i de les preguntes més transcendents. És, en realitat, la idea d'un viatge de l'ànima —molt relacionada amb la interpretació del somni profund d'Ulisses quan retorna a Ítaca—, una ànima angoixada i obsessionada per les visions de la por i la mort, del temps implacable, de 173

la solitud, de la buida certesa que la postremitat sempre significa la marxa: una cremor que li abrassa el tou del cos. I a la fi, la confluència de totes les realitats del text, tant formals com significants; en la figura d'una gran espiral sempre expectant. Els personatges que primer han anat, a poc a poc, entrant en la vida del protagonista, a Dublín, després també van, a poc a poc, desapareixent, cadascú seguint el seu propi viatge. Abans de retornar a València, gairebé se'ns mostra ja tan sol com quan havia arribat a Irlanda, i aleshores l'última paraula és com el principi, un nou "Ara" (recorrem l'eix temporal).

Després d'aquestes conclusions, voldria mig finalitzar amb dues postilles, una en forma de suggeriment, l'altra d'instància; comence amb la suggerència, ja que podríem afirmar que a Joan Navarro el motiven i li atrauen les mateixes coses d'Irlanda que, en el seu temps, a Carles Riba. En virtut d'aquesta línia de contacte, l'esquema de simbologies de la seua novel·la s'eixamplaria considerablement. Riba, a l'*Elegia VII*, parla del seu viatge com a poeta a la queu era considerada pels antics com la darrera illa, el *finis terrae*, és a dir, el símbol de l'ignot i la mort; a més, anava pre-interes-

sat per la gran quantitat de bons poetes i escriptors en general que ha tingut sempre, i confessava la influència que havient exercit en ell; i finalment, usava la verdor i la humitat del paisatge nòrdic com a imatges de l'exili, el distanciamment, la capacitat d'anàlisi, la interiorització. No cal que diga res més.

La instància serà més curta, i es refereix al fet que no es pot trobar actualment en cap llibreria una edició a la venda de cap dels poemaris de Joan Navarro. La seua contribució a la literatura en general, i a la poesia dels setanta en particular, amb títols com *Grills esmolen ganivets a trenc de por*, *L'ou de la gallina fosca*, *Vaixell de folls*, *Bardissa de foc*, no es mereixen aquesta indiferència.

El final l'he reservat per tal d'incidir mínimament en un punt d'una recent crítica sobre *Drumcondra* que m'ha colpit moltíssim; voldria polemitzar només amb unes senzilles i mínimes deu paraules: Com es pot dir que és un llibre de viatges?

Us recomane que "viatgeu" per les seues pàgines, crec que us he donat un bon grapat de raons, i fins i tot un petit motiu de polèmica. S'ho val.

XAVIER LLUNA FERRER

LLUÍS MESEGUER: *LA CRÍTICA REFERENCIAL*

Universitat Jaume I. Col·lecció Millars-Filologia, núm. 9.

Castelló, 1991.

Lluís B. Meseguer (Herbés, 1956), professor de Filologia Catalana a la recent creada Universitat Jaume I i promotor-difusor-agitador de nombroses activitats culturals a les comarques de Castelló, s'afegeix ara al conjunt dels autors que al País Valencià han teoritzat al voltant de l'anàlisi del discurs des de diversos camps d'investigació: a tall d'exemple, V. Salvador, M.P. Saldanya, F. Carbó i M.J. Conca.

Aquest llibre és, inicialment, el primer capítol de la seua tesi doctoral sobre el poeta castellonenc Bernat Artola (1904-1959). En ell Meseguer mira d'intentar superar —i de fet ho aconsegueix— "els problemes teòrics i metodològics de qualsevol persona interessada a escriure sobre poesia catalana sense caure (o ascendir) al tòpic i la inèrcia." I ha resseguit aquest trajecte teòric i metodològic perquè "és la crítica literària un dels escenaris més vàlids per a integrar-hi discursos i diversitats, per a negar-se a la sensació general d'absència d'idees i mètodes compartits, per a respondre a les noves formes i els nous llenguatges." El llibre arrenca a partir del marc de revisió que M. Horkheimer i l'anomenada Escola de

Frankfurt estaven desenvolupant damunt la concepció social de la ciència i la cultura, amb reflexions sobre la condició social de l'art, fins arribar a les posteriors reflexions d'Habermas, Kuhn, Lakatos, Greimas, Popper, Schaff, Mukarovski, Lotman, Van Dijik, Genette, Segre, Eco i d'altres teòrics. I tracta de legitimar, amb una aproximació dialèctica exuberant i rigorosa, la funció o les legitimacions de la crítica "partint del fet que la crítica és un discurs dependent, és a dir, un metadiscurs." I des d'aquesta aproximació suscita qüestions gens fàcils de respondre com: "¿fóra possible d'acceptar la relació crítica-obra com un element de transformació de la literatura i d'influència damunt la transformació de la realitat, de la societat, del món?". Qüestions que eren —i són, ai las— necessàries dins del camp de l'anàlisi del text literari: la literatura com a diàleg literari, el concepte de "diglòssia literària" referit a les relacions entre les literatures espanyola i catalana, i el procés que la crítica ha recorregut des del Formalisme fins a la Semiòtica. L'obra finalitza amb la fonamentació metodològica i teòrico-pràctica del concepte de "crítica referencial",

partint del model de Frege, Kallmeyer, Lyons, Wunderlich... (model que "pretén de subratllar en l'activitat crítica la seua capacitat per a la interpretació a partir de l'estudi de les relacions text-context i, per tant, aquesta crítica ha de basar-se en la consideració de la cultura com a sistema de sistemes interconnectats, tal com planteja U. Eco."), encara que, tal com ens diu el professor Meseguer, i ací és, efectivament, on radica la línia d'originalitat de tot el present estudi, "la crítica referencial fa una anàlisi profunda a partir de diverses relacions entre els components del text: a) un component és substantiu i un(s) altre(s) secundari(s); b)

un component és amplificació o reducció d'un(s) altre(s); c) un component és inducció deducció d'un(s) altre(s); i d) un component és causa, condició o conseqüència d'un(s) altre(s). Lluís Meseguer conclou afirmant que "la combinació dels quatre components referencials permet la interpretació del text tendencialment més oberta, productiva i creativa."

Això creu, conscientment i amb un discurs teòric molt ben aleborat i estructurat, l'autor, el qual haurà de ser, a partir d'ara i dins de l'àmbit de la Pragmàtica i l'anàlisi textual, un punt de referència obligat, per a estudis posteriors dins la literatura catalana.

MANEL GARCIA GRAU

COM LA FLOR BLANCA

Com la flor blanca és un recull de cinquanta relats breus, continuació de *Les nit perfumades* (Premi Sant Joan 1988), on el narrador-protagonista, amb una veu més reflexiva i irònica deixa ja enrere aquella primera infantesa nodrida d'ingenuïtat.

Paral·lelament al discurs de la seua biografia, Arinyó va bastint la intrahistòria del seu poble, Cullera, cronista atent al perfil dels personatges més pintorescos. Trobem picaresca, sempre acompanyada d'eixe vi-

talisme sorneguer *-limo terrae-* de la Ribera, que tira la pedra i amaga la mà, protagonitzada per "Senyor(s) de les Teulades", que usdefruïten l'absència de marits que deixen al llit les seues *melibeas* per imperatius laborals; les picardies -a ús i costum de les dones en les bodes, que s'enduen les tortades a casa ("per alguna cosa s'han inventat les bosses de mà de les dones") després d'autoconvindicar-se; els calvaris de l'estament de clerecia ("Don Gaetà quen marxà del poble es confir-

mà que era un capellà a l'antiga usança, és a dir, amb dona i fills", que pretenia corregir a cop de lletania les bules estiuenques ("quan esclatà una florida de biquinis estrangers a les platges del poble"), i ex-legionaris com Paco Sansón, representants de la més radical i cafre brofegueria.

A més a més d'aquestes estampes exemplars, gran part de la narració està dedicada als episodis escolar, alguns dels quals semblen tan inversemblants que Arinyó s'ha manifestat en aquestos termes: "En l'edició que ve adjuntaré un certificat d'autenticitat firmat per tots els meus companys". L'educació *magister dixit* amb el rerafons del franquisme tardà retrata dos exemplars de la fauna profesoral: D. Calvo -"primer pegava, per si de cas; i després preguntava"- i D. Pancho, amb el llançament del seu "regle volador" entre els olímpics de al pedagogia, cantors fidels d'un únic paisatge que s'estenia des del "Cara al Sol, fins las Montañas Nevadas", que tant a les nou del matí com a les sis de la ves-

prada entonaven. L'alumnat també fruïa d'activitats interdisciplinàries -caça de mosqueus, manualitats (avionets, ninots itifàlics...)- i en les hores de repàs, el literal descobriment del sexe - concursos de "cacaues"- , que esdevé litúrgia permanent, o rapsòdia lírica de carrer: "Amolla la xiqueta/ calent,/que és molt xicoteta,/calent!"

Tampoc no falten personatges clarobscurs que conviuen entre les pors i temors del món de la infantesa: des de "L'home de la Capa" als "tísics" o "blavets" que rapten els xiquets o els xuclen la sang. Un món descobert a la universitat domèstica del taller de modistes de sa mare -"les xarrades picants de les cosidores"-; al carrer; al billar de son pare, on venia puros i tabac de contraban; a l'escola...

Finalment, a manera de contrapunt, l'últim capítol tanca dramàticament i simbòlica el jardí de la infantesa, la darrera essència d'aquelles nit perfumades "com la flor blanca" que desperta a la vida.

ENRIC GINER SANCHIS