

nista (ja a Nord-amèrica), culminant amb l'assassinat del pare. És en aquesta part on més clarament entren en joc les forces de la natura i les humanes, en lluita o concert, i on la derrota de l'home adopta la forma més absoluta (mort del pare). La segona part esdevé la narració, en un altre espai —la França benestant de la immediata postguerra—, de l'amor incestuos entre el narrador i la mare, on la derrota de l'home —que ha establert vincles simbòlics amb el pare odiat i compadit— es manifestarà en la pèrdua de l'objecte estimat —únic— davant l'atracció que exerceix sobre ell un amant més poderós: de nou la natura - saviesa - llibertat - la serp. La narració, d'ambient burgès i refinat, delinqüescent, jugant a fons, només en algunes pàgines, la carta de l'exotisme de la zoofília, es desfà del tot amb la mort de la mare (p. 116). Sembla que, desapareguda l'anècdota que donava el fil de continuïtat (el vincle dona-serp), l'obra perd la rosa dels vents en benefici del nombre de pàgines. Llavors el narrador, després d'una tirallonga de jeremiades digressives, ens passa les notes sobre els ofidis que l'autor havia recollit, amb l'excusa d'un diari patern, i acaba intentant culminar l'anècdota d'una manera brutal, que esfondra, per to i contingut, el frèvol edifici bastit al llarg de la narració. Amb la solució d'una narració autònoma (molt semblant a *P Machaon C.*, dins *Leodàmia*), en què la frustració de l'home-fill-ocell es redimeix en una metamorfosi apuntada cap a l'ofidi, que esdevé seductor.

Ferran CREMADES I ARLANDIS, *Línia trencada*. Barcelona, Ed. 62, 1991 («El Balanci», 237). 233 ps.

Amb aquest títol, i la recent modificació de les bases del certamen, Ferran Cremades ha estat el primer a afegir una xifra al mer qualificatiu de premi Sant Jordi. Una qüestió controvertida —si es vol—, però prou justificada, ateses les especials circumstàncies editorials —comercials (i és un dir)— de la nostra cultura. D'altra banda, acceptar que l'autor consolidat (?) no refusi sistemàticament beques o premis, i pugui accedir-hi sense vergonya les vegades que calgui, pot estalviar-nos també la del tribunal a l'hora d'haver de premiar obres que la prudència més elemental hauria aconsellat desestimar. Ferran Cremades ha trencat, doncs, la línia tancada del premi amb una obra que, essencialment, és tot el contrari del títol, i continua components que suraven ja de la resta de producció. Des de les relacions entre l'in-

Acabada la lectura hom ha reconegut tramoies, escenes, veus i llocs comuns literaris; però en funció de què? L'obra no arriba a parlar de res; en tot cas mostra, en allò que no diu o no pot dir, en el propi cos malapte del text, el nucli de què ha estat víctima (el buit de què hem parlat). Fins i tot la pista de l'epígraf de Sábato, arrel de la potencial animalitat mantinguda en l'home, sembla únicament un marxapeu eficaç per alçar la combinació de situacions i registres.

Un treball crític no ha d'existir per qualificar o desqualificar una obra. *Ofidi* mostra un narrador hàbil, amb ofici i moments molt interessants. Si ha estat comentada des d'un punt de vista molt determinat és perquè aquesta mancança de continguts personals i elaborats és exemplar d'una part considerable de l'obra en prosa catalana d'ara mateix. I *Ofidi* és una obra prou suggerent com per permetre un desenvolupament crític entorn d'ella. Pots ser el matis necessari, i atenen la intenció de simplicitat, fluïdesa i amabilitat formals d'*Ofidi* —la lectura de l'obra és certament amena—, el trobem en el comentari de Valéry que «cal ser lleuger com l'ocell i no com la ploma». Si la gràcia d'*Ofidi*, de certs fragments, símbols, idees, hagués respost a un vol voluntari i no a un vagareig interromput, capricis i manierista, podríem parlar-ne en termes del tot diferents.

JOSEP LL. BADAL

dividu i el poder, que ara ja remunten a l'any 77, amb *Coll de serps*; fins a l'estil, amplificat i reiteratiu; la idea de la mort, o aquest interès pels ancestres que ha donat lloc a allò que un estudiós, Mikel de Epalza, ha anomenat la «morifília literària» dels escriptors valencians.

La novella té els seus orígens en una anècdota personal de quan l'autor era a Tunísia per a l'elaboració d'*Hotel Africa*: un escriptor és interrogat per la policia. Sembla que tot plegat té relació amb Salah K., un intel·lectual de qui el creuen parent, i amb la por —així ho entén el protagonista— que estigui investigant les estranyes circumstàncies que envoltaren la seva mort. No era així, i l'acció policíaca, que volia ser conseqüència i final forçat d'un procés d'investigació, esdevé paradoxalment la causa que l'engega. En

endavant, la novel·la procura de transcendir aquests primers elements amb una recerca («com si en el descobriment de la veritat [...] bategués l'absolut [sic]», p. 54) que ressegueix el procés de construcció següent: «recorria a una anècdota, tot just suggerida, com a estructura de l'obra, lliurant-se a partir d'aquí a l'abstracció per fer vibrar els colors» (p. 127). El narrador ho diu a propòsit d'un quadre, però no cal dir que s'ajusta magníficament al seu treball. La mort de Salah K. l'obsessiona («m'atreia Salah K. perquè estava mort», p. 69), i com a historiador se sent motivat a desentranyar el que tothom fins aleshores ha considerat un accident, un atzar. L'enigma l'atrau perquè, com a home, i com a creador, «sentia, de vegades, una veritat biològica de recrear les vivències amb abstraccions», i la ment –com repetit de diverses maneres– «vol assimilar tota la realitat que penetra el seu interior» (p. 53). Investiga l'obra del mort, entrevista els que l'havien conegut, i inicia un procés que el condueix a un «atzucac», a un punt mort sense sortides possibles, que no pot comprendre, perquè «assajava de raonar tot allò, però l'única cosa que aconseguia era perdre la raó» (p. 25).

Aquest absurd o la sensació extrema d'estranyament que resumeix a la p. 38 («estranger en aquell paisatge [...], tornat un ésser estrany a mi mateix, [...] estrany en aquell país») recorden també la pèrdua i la impotència d'un personatge a què remet sens dubte el nom de Salah K.: ens referim a Joseph K., i a *El procés*, de Kafka. El text tampoc no ho amaga, si considerem que *casualment* «Salah K. parlava de Kafka en el centre cultural alemany d'El Magreb»; i que, d'altra banda, comparteixen un mateix laberint: aquell –com assenyala a la p. 103, amb el mateix nihilisme de l'autor txec– on som tots des que neixem. Tanmateix, no és l'únic referent cultural que, més enllà de l'anècdota, amaga aquest nom: així, per exemple, quan descriu Salah K. amb «un cos suposadament alt i robust com el d'Orson Welles», no pot recordar-ne l'adaptació cinematogràfica d'*El procés* –no hi feia pas el paper de Joseph K.–, sinó el mite, molt més conegut, de *Citizen Kane*. Aquí sí que era Welles qui va interpretar el paper de «ciudadà K.» També hi coincideix el procés argumental: l'enigma implícit en la mort, l'intent de reconstrucció a partir de la recuperació de l'entorn, i el fracàs final (amb la diferència que a la novel·la no abandonarem mai –altrament que a la pel·lícula– el pla subjectiu que limita les nostres percepcions). Però les coincidències no són només circumstancials: en un altre nivell, *Ciudadà Kane*

també es relacionava amb Kafka, tal com al mateix any de l'estrena (1941), ara fa cinquanta anys, ho va dir Borges, afegint-hi: «*El tema (a la vez metafísico y policial, a la vez psicológico y alegórico) es la investigación del alma secreta de un hombre, a través de las obras que ha construido, de las palabras que ha pronunciado, de los muchos destinos que ha roto*». És, doncs, la línia trencada de l'assumpció d'ordre –pretès, i no assolit–; la de les vies que separen la ficció de la realitat i que li permeten parlar-nos de la novel·la i el seu procés creatiu; la de les vides possibles, o la de l'individu i les seves arrels i els seus avenços, o la d'un temps que –segons l'asserció amb què acaba la novel·la– no és «més que un cadàver» (p. 233), perquè, recordant unes paraules força conegudes d'Einstein que se situen en les mateixes coordenades de suspensió de la credulitat, «la distinció entre passat i futur és tan sols una il·lusió, encara que persistent».

Pel que fa a l'estil, cal reconèixer que s'ha superat una certa simplificació maniquea en la distribució de funcions dels personatges d'*Hotel Africa*; i que el caràcter principal –que és tant el del narrador com el de Salah K.– ha guanyat consistència i complexitat. Tot i així, la novel·la continua basant-se en un procés que –ja ho ha assenyalat Àlex Broch arran d'altres novel·les– és molt més redundant que progressiu. Reiteradament, el discurs s'amplifica a partir d'estructures paral·leles que alenteixen una acció ja de per si prou minsa: com quan es multiplica al llarg de processos metafòrics (molts cops metamorfosajat en animal, tot potenciant-ne la percepció d'estranyament) i metonímics («la presència del carter m'evocà la figura del comissari, no perquè s'assemblassen [...] sinó perquè correus es troba al costat de la policia», ps. 36-37), i es crea un estil morós que accentua la importància de les formes per sobre dels significats que vehiculen. D'altra banda, les expectatives creades no sempre es compleixen, es creen llavors unes poques *línies truncades* a causa sobretot de l'excés de material, i si no arriba a derivar en malson, com a estones tem el (cronista-historiador-novellista-detectiu) protagonista, és perquè simplement es redueix a produir sense matisacions una certa, i no gens lleugera, son. La de la morositat narrativa, la de l'anullació dels sentits i la d'endormiscament de la raó que pensat i debatut potser la novel·la pretenia i justifica. Perquè, en aquest indefugible joc de reflexos entre l'ahir i l'avui, l'instint i la raó, l'individu i la col·lectivitat, l'home i el poder (com «continues dents de serra» d'«anada/tornada, Orient/Occident, aculturació/decul-

turació, A/B», ps. 226-227), en tot aquest cúmulo de dualitats, doncs, hi ha un punt de ruptura: la línia trencada inaprehensible que no permet al narrador –i, per extensió, al seu lector– d'establir ordre en el caos («la història de Salah K. no era més que un caos que calia ordenar», p. 69); i concloure per això mateix amb aquest gest d'impotència que l'home és primer de tot «passió primitiva», i que

«malgrat l'evolució de les diferents civilitzacions que han representat el caràcter de la història sobre l'espai de la terra, l'home sempre es troba amb el seu esperit negatiu, sent natura» (p. 199). Aquest punt en concret hauria agradat a Gabriel Ferrater. Ara: la resta no ho sabem. S'assembla ben poc a una carta comercial.

JOAQUIM NOGUERO I RIBES

Jaume CABRÉ, *Senyoria*. Barcelona, Edicions Proa, 1991 («A tot Vent», núm. 294). 350 ps.

L'any 1984, Jaume Cabré va publicar *Fra Junoy o l'agonia dels sons* i *La teranyina*. *Fra Junoy* va guanyar el premi Prudenci Bertrana 1983, el premi Crítica Serra d'Or 1985 i el premi Nacional de la Crítica 1985. *La teranyina* va guanyar el premi Sant Jordi 1983 i va gaudir d'una operació promocional envejable. Tant per part de la crítica com per part de les nostres autoritats culturals, que el van fer encapçalat la llista d'un paquet de llibres que, traduïts al francès, havien de servir per demostrar a la república veïna que la cultura (i la societat) catalana gaudia, un cop passats els tràngols, de bona salut. Finalment, la seva adaptació al cinema li va acabar d'atorgar la categoria de «clàssic modern» amb què, amb fotos del film a la portada, encara el podem trobar avui dia a les nostres llibreries. Després d'aquest esclat, l'any 1985 Cabré va publicar un *Llibre de preludis* que, tot i formar amb els altres dos precedents el que l'autor mateix ha anomenat «Cicle de Feixes», va passar una mica més inadvertit. Ara, després d'un parèntesi de sis anys en el qual Cabré ha assolit un èxit remarcable com a guionista de televisió, apareix el seu darrer llibre: *Senyoria*. Encara que alguns crítics n'han parlat força bé (Ramon Pla ha destacat el seu «aire clàssic» de «gran novel·la del XIX actualitzada» i Xulio Ricardo Trigo l'ha declarada «novella de l'any»), no sembla pas que *Senyoria* pugui substituir l'èxit de *La teranyina* –una mica oblidada, d'altra banda, per l'aparició en els últims anys de novel·les com ara *Camí de sirga*.

Com la major part de l'obra de Cabré, *Senyoria* està destinada a ser incorporada a les discussions sobre les característiques i la viabilitat de la novel·la històrica a la Catalunya actual. En aquest cas, Cabré ens trasllada a la Barcelona de les acaballes del 1799. Enmig de la corrupta aristocràcia borbònica, don Rafel Massó, regent

civil de l'Audiència de Barcelona, lluita per evitar la seva caiguda. La víctima principal d'aquesta lluita serà el jove poeta Andreu Perramon: don Rafel Massó, convençut que el poeta coneix el secret més perillós del seu passat, el farà empresonar i executar. *Senyoria*, doncs, pren de la història les referències generals i s'inventa la resta: els personatges (llevat d'algun cas, com Ferran Sors o el baró de Maldà), la trama i, fins i tot, una gran part de l'ambient cultural (els joves romàntics escriuen, amb tota naturalitat, un català postfabrià impecable). Si aquests factors ja farien trontollar força l'adjectiu de «novella històrica», les intencions globals del novel·lista aconsellen de prendre sense escrúpols el de «novella d'ambientació històrica». Perquè, en el fons, Cabré el que vol és (com ell mateix ha declarat) reflexionar, per mitjà del retrat d'una societat corrupta, sobre el poder i els seus mecanismes. Encara més, aspira a fer el retrat psicològic d'un home que s'enfonsa irremissiblement amb l'entrada del nou segle. I, potser la intenció més original de totes, s'atreveix a canviar els nostres esquemes sobre l'evolució de la història per tal de demostrar les seves tesis. A *Senyoria*, efectivament, la visió del món que triomfa no és pas la dels joves romàntics que citen Goethe i que somien en la llibertat, sinó la dels aristòcrates borbònics. La realitat és un món corrupte dominat per l'ànsia de poder, i la resta són somnis de joventut. O literatura, com el mateix autor assenyala irònicament quan fa que Andreu i el seu amic Nando planegin una òpera romàntica que ha d'acabar amb el crit: «*Abbiamo ucciso il lupo*». Cabré es permet, però, creure en un somni: el del malfat que, com un leitmotiv, persegueix els personatges de *Senyoria*.

Aquesta dualitat somni/vida, però, també arriba fins al protagonista de la novel·la