

*teresa la memoria como posibilidad de plenitud del presente*» (A. Muñoz Molina), «Escriure és sempre un acte d'esperança» (Leonardo Sciascia), i «La intel·ligència és memòria» (James Joyce), ja que fóra poc clarificador prendre-les com a elements essencials per al comentari de l'obra, sinó una insinuació de la relació complexa entre el temps, la memòria del temps i l'ús present de tots dos conceptes («¿Et sorprèn que el retorn tingui aquest gust / agredolç que sovint torna a la boca / i et compromet, i que a estones quequegis?», p. 33). La vida intel·ligent que ens portarà a la saviesa passa, doncs, per una certa revisió, per un reconeixement del que hem estat, ja que el previsible final deixarà un pòsit més essencial («Et queda, doncs, allò que ja tenies; has posat anys però no ets pas més savi; o potser sí, perquè aquest tu que et reptà / i et sobrevis té menys necessitats / i tanmateix encara et representa», p. 41).

Els darrers tres poemes, «El viatge», «Paròdia», «Quasi homenatge», i com succeïa amb la terna inicial, serveixen, a la manera dels deltes fluvials, per a dispersar la força del discurs i copsar la continuïtat ineludible que suporta tota l'obra del poeta.

*L'hivern plàcid* és, doncs, una excursió íntima en les raons líriques per a un present només possible en el pensament del poeta, a pesar del caràcter especulatiu que conviu amb la intimitat de moltes d'elles; i també una incursió en les històries personal i poètica. L'escriptura d'aquestes experiències, com suggeria a l'inici, respon a una informal estructura en cercle (algú ha parlat d'espiralitat). El centre de creació de la circumferència poètica és l'home que pensa, i en definitiva, l'home que escriu i es fa públic gràcies a la seva concreció poètica.

FRANCESC REINA GONZÁLEZ

Raimon ÀVILA, *Home perplex*. Lluïsa CUNILLÉ, *Berna*. Francesc PEREIRA, *Patates*. Josep Pere PEYRÓ, *La trobada*. Barcelona, Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 1994 («Biblioteca Teatral», núm. 83). 209 ps.

La iniciativa de reunir en un volum quatre de les obres que van obtenir l'accésit en alguna de les darreres convocatòries del Premi Ignasi Iglésias, portada a terme per la «Biblioteca Teatral», només es pot acollir amb elogis, encara que siguin elogis entebionats pel retard amb què ens han estat servits els textos finalistes i que no pot menys que suscitar una escèptica reflexió sobre l'eficàcia i la prestesa de les editorials catalanes a l'hora de divulgar nous autors. La miscel·lània es presenta, així, a ulls del lector suspicacç com una solució de compromís que aigualeix el propòsit renovador del certamen literari o com el calaix de sastre on s'han encofurnat indistintament les joves promeses oficials. Cal admetre que Josep M. Benet —bregat en padrinatge escènic de la més diversa espècie— fa mans i mànigues en el pròleg per defugir l'encapsulament generacional i concedir una respectuosíssima atenció a les qualitats particulars de cada nou membre del gremi. Reaci a exercir de mestretites inflant l'especulació teòrica, Benet parla des de la seva condició d'home de l'ofici sensible als canvis. És un gest de cortesia ben legítim —em sembla—; no obstant això, ell és el primer a assenyalar el pòsit de coincidències que la contemporaneïtat compartida ha fornint als autors.

Les coincidències existeixen, en efecte, i potser valdria la pena que algú —ampliant

la valuosa aportació feta per Carles Batlle en un article aparegut a la «Revista de Catalunya»— s'entretingués a apamar-les i a treure'n conclusions que ens ajudessin a saber per on navega part de l'escriptura dramàtica catalana d'aquests darrers anys. No em refereixo únicament a trets ostensibles com ara el folre d'una modernor identificada amb una visió més o menys cínica de la realitat, a l'esvaïment de la dimensió col·lectiva dels conflictes o a l'activació d'un sentit de l'humor estellós. Em refereixo, sobretot, a l'afinitat que presideix les actituds creatives d'aquests autors, basades en la utilització reflexiva i conscient dels materials dramàtics i en l'obertura del text a estratègies comunicatives d'altres dominis (el cinema, el video-clip, la dansa, etc.). És clar que la tendència antiexclusivista i experimental pot complicar el diagnòstic sobre el grau de maduresa de les seves dramaturgies. És probable que cap d'ells no hagi ensopegat encara amb una alternativa del tot genuïna i personal i és evident que cap d'ells no ha aconseguit encara un reconeixement públic folgat; dubto, tanmateix, que la idea de presentar-los com l'esperança blanca de la literatura dramàtica catalana, agrupats en un paquet, sigui a aquestes alçades gaire afortunada. Rodolf Sirera ha passat molts anys dolent-se del descoratjament que produeix fer-se gran eternitzat com a jove promesa i advertint-

nos de la dislocació del sistema cultural que aquest tipus de fenomen evidencia. Es dona el cas, a més a més, que Àvila, Cunillé, Pereira i Peyró han eixamplat la seva producció i fins han estrenat nous textos d'ençà de la concessió de les respectives distincions. El volum neix envellit, poc o molt, i trobo que tot plegat fa un magre servei als qui ens volen convèncer de l'actual efervescència de la literatura dramàtica a casa nostra.

Quant als textos en concret, el recull s'enceta amb *Home perplex* —accésit del 1989. La *road play* de Raimon Àvila es desplega com un exercici de variacions sobre l'espai: el físic, el psicològic, l'emocional... Dues anècdotes paral·leles cobreixen les variables de la investigació i la seva alterança es fa porosa a una metàfora que ens parla del desgavell i l'estupefacció essencials que acompanyen l'ésser humà en les intrincades i imprevisibles vinculacions que estableix amb els altres, amb la resta de les coses i amb el seu propi jo. El tòpic literari del viatge com a experiència de coneixement —l'accidentat recorregut de tres amics per un Mèxic bast i desconcertant— serveix per a bastir el tentacle més reeixit de la comèdia; el menys compacte mostra les volubles relacions que es teixeixen i es desteixeixen entre una parella, situada en un àmbit domèstic. Suposo que part de les febleses d'aquest segon tentacle són imputables a la irrecuperable evaporació expressiva de l'element coreogràfic apuntat a les acotacions. Resten, però, desequilibris atribuïbles a un aprofitament desigual de recursos, de les endèmiques discussions sobre la piscina de Hans, en particular. En realitat, sembla que la majoria dels problemes de l'obra derivin d'un excés d'ambició: ambició per la modernitat, per l'originalitat, pel tanteig formal, per l'exposició de temes que són cars a l'autor (les dèries místiques, el cosmopolitisme de pa sucat amb oli, el neguit de possessió de l'altre, etc.) i que reapareixen en produccions posteriors com *L'ombra de Sandip* (1990) o *El mètode* (1993). La sobrecàrrega acaba desembocant en la dispersió i/o en la superficialitat. Àvila bé deu sospitar-ho quan es decideix a agafar de la maneta el lector per aplanar-li el camí i dirigir la seva comprensió, sigui de manera indirecta amb les citacions (*citacions* i no *cites*, com es repeteix tota l'estona) que ens il·luminen sobre el sentit que té, per exemple, la perplexitat dins l'obra (ps. 70-71) o sigui de manera directa amb l'esbudellament previ de les coordenades que vertebren el joc dramàtic i que esmussen la lectura fins a convertir-la en una corroboració dels ingredients de la recepta proposada. Malgrat tot, Àvila és hàbil per a confegir diàlegs i per a conduir situacions,

bé ho demostren les peripècies del trio masculí, potser només cal relaxar estructures, descongessionar continguts, cedir una mica en els partits presos i confiar que els lectors, contra el que suposa Benet que suposa Àvila, no som beneïts del tot.

Rere el treball d'Àvila s'encabeix la proposta escènica de Lluïsa Cunillé, recompençada amb l'accésit de 1991. *Berna* —bastant propra al tipus d'estructura atòmica que s'aplica a *Jòquer* (1994), publicada i estrenada recentment— s'organitza com un enfilall de situacions (més que no pas d'accions) la cohesió entre les quals a penes ens és suggerida per alguna al·lusió puntual. Encara que mantingui l'auster esportament de materials sobrans en treballs de més llargada com *Rodeo* (1991) o *Molt novembre* (1993), mòduls dramàtics d'aquesta mena són —tal i com jo ho veig— la cristallització més encertada dels plantejaments dramaturgics de Cunillé i de la seva inquietant visió del món. De fet, l'univers dramàtic de Cunillé, deutor de la modernitat minimalista i postbeckettiana, circula sempre —i aquest és un risc que pot acabar estandarditzant-li la inventiva— pels mateixos paràmetres: atmosferes d'estranyament, éssers que semblen llescats del quotidià i sobre els quals gravita l'ombra d'un canvi imprecís i amenaçant, encontres atzarosos entre personatges estantissos que es fan garlaires amb la por o amb la sospita de la por, però el seu diàleg sols és una cortina de fum, el camuflatge precari d'una vulnerabilitat insalvable que l'escriptor té la traça de depurar en els tons melodramàtics inculcant un humor distanciat i cerebral. La impassibilitat de Cunillé és, en aquest sentit, pròxima a la de Harold Pinter: no hi ha cap motiu per justificar els personatges o per adjudicar una resposta, una veritat que tanqui el cercle i alleugi el lector; el que sura és el convenciment que mai no hi ha grans raons per a res i que la veritat i la mentida són miratges.

La peça més veterana del recull, distingida amb l'accésit de 1988, és la de Francesc Rodríguez Pereira, un autor al qual, segons tinc entès, també li ha vagat de fer incursions en altres gèneres literaris. *Patates* ens explica la història del brutal canibalisme que poden ocultar unes respectables relacions familiars. Un dring de cosa sabuda recorre tot l'escrit: la reminiscència de l'afecte naturalista pel cas patològic, el ressò d'Ibsen, de Strindberg, la memòria d'aquelles germanes Hudson de *What ever happened to baby Jane?*... Idèntics moviments d'atracció i repulsió. No ho retrec com a defecte perquè Pereira dosifica força bé la tensió, descabdella el lloc comú amb destresa i el clapeja de bones intuïcions —els fantasieigs de Laura, la invocació

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

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

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

NÚRIA SANTAMARIA ROIG

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

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

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