CAPLLETRA 10

REVISTA INTERNACIONAL DE FILOLOGIA

Primavera 1991

Redacció:
Institut Universitari de Filologia Valenciana
Av. Blasco Ibáñez, 28
46010 València
Telèfon 386 42 55
Edita:
Publicacions de l'Abadia de Montserrat
Subscripcions i correspondència:
Ausiàs Marc, 92-98 - 08013 Barcelona
Disseny:
Manuel Granell
Joan Josep Tornero
Il·lustracions:
De Negro

I.S.S.N.:
0214 - 8188
Dipòsit Legal:
B - 25.992 - 1990
Fotocomposició:
Servei de Publicacions
Universitat de València
Imprès per:
Novagràfik, S.A. - Barcelona

Aquesta revista ha rebut un dels *Ajuts a Revistes d'Investigació* concedits per la Universitat de València l'any 1991.

CAPLLETRA 10
REVISTA INTERNACIONAL DE FILOLOGIA

Volum monogràfic sobre

Literatura de postguerra al País Valencià

Coordinat per

Ferran Carbó

Primavera, 1991

Director:
Antoni Ferrando

Consell de Redacció:
Consell de l'Institut Universitari de Filologia Valenciana

Comitè Científic:
E. Casanova, A. Ferrando, A. G. Hauf, M. Pérez Saldaña,
V. Salvador, V. Simbor

Consell Assessor:

Antoni Badia i Margarit
Jordi Castellanos
Germà Colon
Joan Fuster
Joseph Gulsoy
Joan Solà
Giuseppe Sansone
Arthur Terry
Joan Veny
Curt Wittlin
M. Claire Zimmermann

NORMES D'EDICIÓ DE LA REVISTA *CAPLLETRA*

Els articles originals, els exemplars de recensió, les comandes de subscripció i la correspondència en general s'han de trametre a la redacció de la revista (Institut Universitari de Filologia Valenciana, Av. Blasco Ibáñez, 28, 46010, València).

Els articles originals s'enviaran mecanoscrits a dos espais, preferentment en format DINA4. Si és possible, a més de la versió mecanoscrita s'inclourà el text informatitzat, preferiblement en els formats d'ordinadors Macintosh o en WordPerfect 5.0.

Els articles es presentaran preferentment en català i els autors n'inclouran un resum de 8/10 ratlles en català o anglés.

Les notes crítiques apareixeran a peu de pàgina i es reservaran a explicacions o aclariments complementaris. Les referències bibliogràfiques s'inclouran dins del cos de l'article i seguiran el sistema AUTOR-ANY-PÀGINA. L'any i les pàgines de la citació o referència apareixeran sempre entre parèntesis, separats per dos punts. Només quan la referència abaste tota una obra s'hi ometrà explicitar les pàgines a què es remet. Entre l'últim cognom de l'autor citat i l'any de publicació del llibre o article a què es fa referència no s'intercalarà cap signe :

... com ja s'ha observat (Sanchis Guarner 1980: 144)
... com observa Sanchis Guarner (1980: 144)
... "Dels documents del Principat desaparegué plenament l'article *es* ja en el segle XIV" (Sanchis Guarner 1980: 144)
... Aquesta era la idea recurrent del llibre (Sanchis Guarner 1980)

Totes les referències que apareixen en el text es repetiran al final del treball dins d'un apèndix de REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES. Hi aniran ordenades alfabèticament i s'ajustaran a les convencions de la bibliografia científica internacional :

- articles (títol entre cometes i nom de la revista en cursiva, numeració completa, lloc i any d'edició, pàgines):
  PICALLO, C. (1990) "Elements anafòrics i localitat", *Caplletra* 8, València, IUFV, pp. 41-53.
- llibres (títol en cursiva, lloc d'edició i casa editorial):
  SANCHIS GUARNER, M. (1980) *Aproximació a la història de la llengua catalana,* Barcelona, Salvat.
- capítol o parts de llibres col·lectius o miscel·lanis (autor, títol, dins, primer autor, nom de l'editor o editors de l'aplec, ed. o eds., títol del recull, any, pàgines):
  ANDERLE, A. (1991) "La crisi dels col·lectivismes" dins San Martín, A. ed., *Públic / Privat: un debat obert,* València, Universitat de València/Ajuntament de Gandia.

Els noms dels autors hi figuraran en versaletes, primer el cognom o cognoms; separat per una coma, el nom de fonts abreviat amb la lletra inicial.

Les contribucions acceptades i compostes es retornaran als autors per a la correcció de proves d'impremta. Les esmenes s'efectuaran seguint els signes convencionals del codi habitual de correctors.

PRESENTACIÓ 11

NOTES SOBRE POESIA DE POSTGUERRA. UNA RELECTURA DE XAVIER CASP.
Ferran Carbó 13

LA NIT: NOTES SOBRE ALGUNES CONSTANTS DE VICENT ANDRÉS ESTELLÉS.
Josep Ballester 29

PREMSA LITERÀRIA DE POSTGUERRA: EL CAS DE L'*ALMANAQUE DE LAS PROVINCIAS*. (1940-1951). Santi Cortés 41

LA NOVEL·LA DE POSTGUERRA AL PAÍS VALENCIÀ (1939-1972):
ENTRE LA PROBLEMÀTICA LLENGUA LITERÀRIA I EL DESFASAMENT ESTÈTIC.
Vicent Simbor 51

LINA MORELL, UN CAS APASSIONANT (1942-1965) DE JORDI VALOR. UNA MOSTRA DE LA LITERATURA DE CONSOLACIÓ DURANT LA POSTGUERRA.
Enric Balaguer 83

RECULL DE CONTES VALENCIANS: UNA APROXIMACIÓ AL CONTE DE POSTGUERRA. Carme Gregori 95

"L'ANGOIXA VITAL" I LA NARRATIVA VALENCIANA DE POSTGUERRRA.
Assumpció Bernal 107

NOTES PER A LA LECTURA DE L'OBRA DE JOAN FUSTER. Antoni Riera 119

A PROPÒSIT DE *POETES UNIVERSITARIS VALENCIANS*. Ferran Carbó 125

LA PRIMERA POESIA DE DOMÈNEC CANET. Dominic Keown 139

ABSTRACTS 151

A Joan Fuster

PRESENTACIÓ

Els treballs recollits en aquest número de la revista *Caplletra* presenten una clara homogeneïtat temàtica, geogràfica i cronològica: són estudis sobre algun aspecte de la literatura catalana produïda al País Valencià entre l'acabament de la guerra d'Espanya i la producció actual. Es tracta, doncs, d'un període recent i poc estudiat en l'àmbit de la literatura catalana contemporània, del qual pretenem oferir un conjunt –sempre divers– de referències sobre moments, autors i obres concrets, que han tingut una significació al llarg de la nostra història. Cal entendre el volum com un aplec de treballs de la postguerra literària, i no com un seguiment de la història de la literatura d'aquest període. Això comporta forçosament que hi ha diversos aspectes i punts significatius que no hi figuren, fet que ve motivat a partir dels diversos treballs independents, que tenen com a coincidències un àmbit geogràfic i un període determinat.

Els estudis que presentem poden agrupar-se en tres aplecs. El primer abraça els tres primers articles, els quals se centren sobretot en els primers anys després de la guerra. Així mentre el primer article presenta una panoràmica de la poesia de postguerra i analitza específicament l'obra de Xavier Casp, el segon estudia la producció primerenca de Vicent Andrés Estellés. El tercer article, en canvi, revisa la premsa del moment, concretament l'*Almanaque de Las Provincias* i les col·laboracions literàries que s'hi publicaren.

El segon conjunt d'articles aplega treballs centrats en la prosa dels anys seixanta. Hi tenim un estudi que planteja la panoràmica general del conjunt de la novel·la de postguerra, un treball específic sobre una obra determinada i dos articles sobre la narrativa i els contes, elaborats a partir del recull de contes que Joan Fuster publicà el 1958. L'estudi següent revisa la prosa de Joan Fuster, personatge genial en l'assaig, així com també mestre i guia en l'actitud històrica, cívica i nacional de tots els valencians. A ell, pel seu mestratge i pel seu ensenyament (li devem moltes coses tots els que col·laborem en aquesta revista) volem dedicar aquestes pàgines.

Al darrer aplec hi ha dos articles sobre poesia, que cal situar en els anys seixanta. El primer revisa l'antologia que Sanchis Guarner prologà el 1962, i el darrer –el treball més desplaçat cronològicament– estudia els dos primers poemaris de Domènec Canet, com una mostra de la creació que presidí els darrers anys de la dècada seixantina i que anuncià parcialment els anys setanta.

Esperem i desitgem que els estudis aplegats en aquest número de *Caplletra* constituiran una aportació significativa al creixent interès que mereix la literatura catalana produïda al nostre país durant el període.

Ferran Carbó
Universitat de València, març de 1991

FERRAN CARBÓ

NOTES SOBRE POESIA DE POSTGUERRA. UNA RELECTURA DE XAVIER CASP

La guerra havia acabat l'1 d'abril de 1939. Una crònica de la situació per què passaren la societat i la cultura catalana durant els primers anys del franquisme comporta obligadament l'esment de la persecució de la llengua i de la censura, i, per tant, de la resistència i de la clandestinitat de les primeres publicacions que es feren, fins que s'aconseguí la creació d'una mínima infrastructura. A més a més, obliga a fixar-se en els primers esforços de la postguerra que havien de tenir com a acció prioritària, almenys inicialment, la recuperació lingüística abans que no l'elaboració d'unes propostes estètiques determinades.

En els primers moments de la postguerra només havia quedat, de les entitats valencianistes, Lo Rat Penat, que a la fi de 1939 rebia autorització oficial per continuar la seua existència, això sí, dirigida per autoritats dretanes caracteritzades per la seua incondicionalitat al nou règim. Tres mesos després d'acabada la guerra, el 3 de juliol de 1939, l'entitat convocava els "LVI Juegos Florales de Valencia". Josep Monmeneu fou el guanyador amb un cant al conqueridor Franco, cosa que palesa el lligam que hi hagué entre ratpenatisme i franquisme durant aquests anys en què es consentiren aquestes manifestacions folklòriques i servils. Els guanyadors en els anys següents, entre 1940 i 1949, foren Calatayud Bayà, Pasqual Asins, Prudencio Mateu, Ricardo Valero, Enric Duran, Salvador Cerveró, Ramon Cabrelles, una altra vegada Enric Duran, Salvador Roda i Bernat Artola. El 12 de desembre de 1948 s'incorporà a l'entitat Carles Salvador, l'impulsor de l'idioma, a partir de l'oferiment

Caplletra 10 (Primavera 1991), pp. 13-28.

de Manuel Gonzàlez Martí, com a president de la secció de Literatura i Filologia, al voltant del qual s'aproparen joves gramàtics i filòlegs valencians com Enric Valor, Josep Giner, Francesc Ferrer Pastor... (Simbor 1989). Si Lo Rat Penat havia adoptat una actitud ultraconservadora i defensava una literatura folklòrica i populista, tanmateix, progressivament s'hi incorporaren alguns dels qui no renunciaven a treballar pel país, cosa que comportà la divergència entre ambdues tendències. Aquesta fou la finalitat que resseguí Carles Salvador, que consultà el seu ingrés a Adolf Pizcueta.

Amb uns plantejaments diferents, hi aparegué un grup de joves dirigits per Xavier Xasp i Miquel Adlert –aquests dos veien en Carles Salvador el seu rival–, els quals, procedents de tendències dretanes, buscaven culturalment el restabliment d'unes primeres manifestacions literàries i de la seua connexió amb Catalunya i les Illes. Aquest doble objectiu comportava un desig normalitzador, el qual havia estat tallat des de la generació de 1930.

Va ser en aquests grups on aparegueren una consciència i una voluntat ben definida sobre la necessitat de la normalitat de l'idioma i del seu conreu literari. Tots heretaven l'acceptació de la normativa lingüística de 1932 que ni el tall de la guerra ni la desfeta havien interromput. El 1951 es fundaren els cursos de Lo Rat Penat, sota la tutela de Carles Salvador, Enric Soler, Enric Valor i Josep Giner.

L'any 1943 s'havia iniciat un nou itinerari editorial amb la publicació de *Volar...*, poemari de Xavier Casp, que fou la gènesi de la creació de Torre, una editorial essencial en el panorama literari i cultural de la postguerra valenciana. En ella s'intentà publicar la col·lecció "L'Espiga" el 1944 –primerament dissenyada sota la denominació "La Gavina"–, cosa que la censura no permeté fins al 1949. Aquesta col·lecció es pretenia "imprescindible para el buen conocimiento de la Literatura Catalana Contemporánea". L'empenta de Miquel Adlert i Xavier Casp i la participació de tota la colla d'escriptors significatius de les dues primeres dècades de la postguerra (Valls Jordà, Fuster, Estellés, Valor, Sanchis Guarner, Iborra...) propiciaren la llarga durada d'aquesta editorial, fins al 1966. A més a més, la tasca serví d'exemple i d'iniciativa per a altres intents posteriors com el de Lletres Valencianes, que dos anys més tard encetà també la seua trajectòria –on es publicà la gramàtica de Carles Salvador, que tingué el seu paral·lel de Torre amb la de Sanchis. L'any 1954 hi aparegué Sicània creada per Nicolau Primitiu, la qual arrodoní el panorama editorial d'aleshores,[1] que es completà posteriorment amb la represa de L'Estel (1962) i, ja a la fi dels seixanta, amb noms com Garbí (1967), Senent (1967) i Tres i Quatre (1968).

El panorama es completava amb les publicacions periòdiques, entre les quals cal esmentar la reaparició de *Pensat i fet* (1940), la represa de l'almanac de *Las Provincias* (1940), els butlletins ratpenatistes *Lo rat penat* (1942) –un número–, *Necrològic* (1942) i *Fallero* (1943), la revista de procedència universitària *Mediterráneo* (1943); a les comarques del nord i del sud del país, la represa, respectivament, del *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura* (1943) –que posteriorment publicà el suple-

(1) Entre els propòsits de Sicània hi ha l'intent de ser l'instrument del poble valencià per al reviscolament de la cultura, i el de la "consecució d'una llengua bàleo-càtalo-valenciana acceptable i equitativa que els pobles nostrats puguen acceptar sens sentir-se humiliats". El primer volum que edità fou *Els somnis de Jordiet* de L. Martínez Vidal, i en ella publicaren Joan Valls, Carles Salvador, Beatriu Civera, F. Almela i Vives, Jordi Valor, Josep Mascarell Gosp, Xavier Casp, Maria Ibars i Nicolau Primitiu, entre altres.

ment literari *Mijares*– i *Verbo* (1946-1956) –que tot i ser en castellà presentà diverses col.laboracions de Fuster, codirector amb Josep Albí, sobre el món literari català i la publicació d'alguns poemes de Joan Valls–; la segona etapa de *El vers valencià* (1947) –dos números–, *Esclat*[2] (1948) –tres números–, *Sicània* (1958-1959) –divuit números–, la *Revista Valenciana de Filologia* (a partir de 1951)...

A més a més, cal afegir que el 13 d'octubre de 1947 s'estrenà al Teatre Apol·lo *Malaenes* de Martí Domínguez, una de les poques obres renovadores del moment, el 1950 es crearen els premis de Literatura de la Diputació, en els tres gèneres –que guanyaren en les dues primeres convocatòries de poesia Almela i Vives i Carles Salvador–, el 1951 se celebra la "IV Taula de Poesia" i la presentació del *Diccionari Català–Valencià–Balear* a València, i el 1952 s'estrenà *Tornar a voler* de Francesc de P. Burguera i Rafael Duyos. Progressivament, doncs, es confegí una producció en un panorama que superava el període inicial de resistència i que possibilitava una infrastructura cultural. Aquesta, però, quant al nombre de lectors no assolí la normalitat fins a la dècada seixantina, amb premis com l'Ausiàs Marc de Gandia convocat per primera vegada el 1959, en el cinquè centenari de la mort del poeta, any en què guanyà *Vacances pagades* de Pere Quart; intents com el de "Teatre Estudi" de Lo Rat Penat dirigit per Rafael Llorens, que el 1960 representà la primera obra de Baltasar Porcel, *Els condemnats* (1958); revistes com *Diàleg* (1960) i *Concret* (1963), vinculades al sector valencianista del SEU, i d'altres com *La caña gris* (1960-1962) que, tot i ser l'organ d'expressió de la generació literària de creació castellana sorgida al país, incorporà participacions com les de Joan Fuster, Josep Iborra, Miquel Dolç i Lluís V. Aracil. Tanmateix, fins a *Gorg* (1969-1972) no s'arribà a una projecció més ambiciosa. No podem estar-nos d'indicar alguna revista de l'exili, com *Pont Blau* (1952), a Mèxic, que allunyada de la censura arribà al número 126 en octubre de 1963, la qual pretenia ser un "enllaç entre valencians, catalans i balears, nacionals que són a terra i els emigrants" (Faulí 1981: 55).

Quant a les antologies, cal esmentar la publicació l'any 1956 de *Antologia de la poesia valenciana 1900-1950* feta per Joan Fuster, que incorporà les primeres fornades d'escriptors valencians de la postguerra a la nòmina dels autors anteriors; i, posteriorment, el 1962, *Poetes universitaris valencians,* prologada per Sanchis Guarner, la qual afegí els nous poetes vinculats als anys seixanta, com és el cas de Lluís Alpera i Emili Rodríguez-Bernabeu –vinculat al realisme el primer i desmarcat el segon. Aquesta antologia, però, encara no mostra la incorporació de la doctrina realista a la poesia valenciana, la qual doctrina sí que trobem en *Antologia de la poesia realista valenciana* elaborada per Lluís Alpera a *Identity Magazine* el 1966, any en què, per cert, cloïa el seu itinerari Torre.

Abans d'aquest tombant de la dècada seixantina, foren determinants els anys quaranta i cinquanta per a la configuració d'una infrastructura sobretot poètica –cal considerar que la producció literària d'aquests anys fou quasi exclusivament de

(2) *Esclat* fou un butlletí bimensual que publicà l'any 1948 Torre de manera il·legal. Els seus col·laboradors foren Xavier Casp, Miquel Adlert, Lluís Margarit, Joan Fuster i F.Navarro, entre altres (CORTÉS 1990).

poesia.[3] Hem d'apuntar com a data essencial el 1943, any, com hem dit, en què aparegué *Volar...* i s'encetà el projecte editorial del duo Adlert-Casp. També fou un any essencial per a la resta del domini lingüístic català: a les Illes es publicà el primer volum d'un autor inèdit en la postguerra, *El somni encetat* de Miquel Dolç, número 23 de la Biblioteca Les Illes d'Or (ja s'havien publicat edicions d'escriptors anteriors com *L'hostal de la Bolla* de Miquel dels Sants Oliver, el 1941, i els *Poemes bíblics* de Joan Alcover, el 1942); a Catalunya s'editià –aquest mateix any– *L'aprenent de poeta,* primer volum de Josep Palau i Fabre, a les edicions clandestines de La Sirena, i l'edició d'*Obra Completa* de Verdaguer (Broch 1985).

Durant aquests anys –i centrant-nos novament al país– s'inicià la tertúlia literària que periòdicament se celebrà a casa d'Adlert i que, malgrat la procedència estètica diversa dels assistents, palesà una clara voluntat de continuar l'activitat cultural.[4] Encetada en els anys quaranta, continuà durant bona cosa de temps malgrat les vicissituds per les quals passà. Hi assistiren Enric Valor, Rafael Villar, Vicent Andrés Estellés, Joan Fuster, Maria Beneyto, Jaume Bru i Vidal..., és a dir, els escriptors joves més representatius del moment. Carles Salvador, Enric Soler i Francesc Almela i Vives, els anteriors, però, s'escindiren en defensa d'una literatura més popular i de major senzillesa per al poble. Val a dir que si les propostes d'Adlert i Casp eren minoritàries, també ho eren les més accessibles de Carles Salvador, les quals mai no arribaren molt més enllà i la seua projecció no depassà "la colla de la tertúlia de l'obrador de Sanmartín" (Simbor 1983:212). Hi havia, inicialment, un conflicte entre generacions i estètiques: d'una banda, hi era la generació "vella" dels escriptors d'abans de la guerra, acusats d'acostar-se a un populisme lingüístic i literari; i d'altra banda, la nova promoció sorgida en la postguerra. Tanmateix, el rerefons era un enfrontament personal entre Adlert –sempre seguit per Casp– respecte a Salvador. Casp fou dur al seu article "Sobre València, els valencians i llurs coses", publicat al primer número del butlletí *Esclat,* on caracteritzà l'estètica de la tendència anterior, entre altres manifestacions, com a improvisada, negligent, superficial, populista..., i de suposar un pas enrere per al desenvolupament i la modernització literària. Encara ho fou més Adlert a "La literatura valenciana com a excepció i com a normalitat", publicat a *Ariel* el gener de 1951 (Dolç/Bernal 1989).

La tertúlia d'Adlert i Casp conegué una segona època amb la presència de Miquel Tarradell, Miquel Dolç, Lluís Aracil i Manuel Sanchis Guarner, qui acabava d'arribar de les Illes. Val a dir, però, que sorgiren noves discrepàncies en el grup. De fet, Adlert i Casp –com sempre– no volien deixar de ser els protagonistes i els *guies* de la literatura d'aleshores, cosa que provocà una mirada inquietant sobretot respecte a Fuster. L'assumpte d'Ombuena –recolzat per Casp– respecte al volum monogràfic sobre el País Valencià que elaborà Fuster i la dialèctica d'Adlert a les pàgines de *Serra d'Or* respecte a la denominació dels territoris de parla catalana (Països Catalans *versus* Comunitat Catalànica), foren només els pretextos que aguditzaren l'enfronta-

(3) Al País Valencià s'editen 260 obres de poesia entre 1939 i 1973, mentre que sols en trobem 52 de narrativa (PÉREZ MORAGON 1974).

(4) Xavier i Vicent Casp havien participat respectivament en lectures poètiques celebrades al passeig Permanyer i a casa Massot, cosa que facilità l'organització d'aquestes al nostre país. El primer, en la seua estada a Madrid, havia assistit també a alguna de les tertúlies del Cafè Gijón. El butlletí *Esclat,* durant la seua curta durada informà puntualment sobre les sessions literàries organitzades per Torre (CORTÉS 1990)

ment i les enveges que ja existien a causa del protagonisme i la rellevància que Fuster havia adquirit (Burguera 1991). El dirigisme perdut d'Adlert i Casp –cada cop més secundaris– fou causa directa, entre altres, de la davallada a l'assumpció del secessionisme lingüístic valencià, canvi iniciat anys després que la tertúlia (1965) i l'editorial Torre (1966) s'extingiren definitivament.

La poesia catalana escrita al País Valencià durant la postguerra presenta una sèrie de moments que permeten l'agrupació dels escriptors en promocions. Cal indicar que habitualment s'ha distingit entre els poetes dels anys quaranta, nascuts abans de 1920, i els dels cinquanta, nascuts entre 1920 i 1930. La dècada dels quaranta significa la represa i l'inici de la producció en català de tres poetes interessants en el nostre esdevenir literari: Xavier Casp (1915), Joan Valls Jordà (1917) i Joan Fuster (1922). No obstant això, per l'estètica i per l'ètica que palesen els seus versos, cal separar els dos primers del darrer, que pertany per l'actitud i per la poetització a la lírica dels anys cinquanta, dècada en què s'inicià Estellés (1924).[5] Tots quatre són els noms essencials del nostre panorama poètic anterior a la dècada seixantina i als nous supòsits que aquesta comportà, panorama on cal afegir altres poetes més secundaris (que configuraren dues promocions no homogènies que serviren de pont per a la lírica posterior) però significatius en el nostre àmbit com foren Matilde Llòria (1912), Jaume Bru i Vidal (1922), Maria Beneyto (1925), Francesc de P. Burguera (1928), Rafael Villar (1931), i, per l'edat, Josep Mascarell Gosp (1909), Emili Roca Salvador (1909), i, a les comarques del nord, Miquel Peris Segarra (1917) o Alfred Giner Sorolla (1919), tot i que la producció de tots dos fou posterior. Carmelina Sánchez-Cutillas (1927), per la data de naixement associada a la promoció del cinquanta, cal vincular-la, tanmateix, al realisme de la dècada seixantina en la qual publicà. Encara que molts d'aquests poetes mai no assoliren una producció important i un ressò més enllà de l'àmbit de les tertúlies i de l'espai valencià, hi havia un moviment favorable, una conjuntura vàlida que prometia, malgrat les circumstàncies polítiques i socials, un desenrotllament literari important. No obstant això, la nostra creació literària fou estancada. Endarrerida respecte a la dels autors del Principat, la producció presentà un tímid intent d'aproximació a la normalitat i de projecció que sols –i en dècades posteriors– Fuster i Estellés aconseguiren plenament.

Considerem Casp i Valls com a precedents d'una etapa literària en la poesia valenciana: foren els dos primers autors de postguerra que publicaren poemaris en català al nostre país –Casp l'any 1943 i 1945, i Valls el 1947–, tenen una producció poètica gruixuda, important i dilatada al llarg de molts anys de treball –menys intensa però més extensa, rica i constant en el cas del segon–, i palesen, malgrat l'inici pròxim de tots dos, una evolució diferent, la qual ha comportat que el dirigisme que exercí el primer anàs progressivament cap a l'oblit i el silenci, i l'anonimat del segon arribàs a significar una de les veus més singulars i reeixides de la nostra poesia.

(5) Sanchis Guarner (1968) considera els dos primers com a intimistes mentre que inclou el darrer com a angoixat, en el mateix grup que Estellés.

Ambdós escriptors s'havien iniciat en la pre-guerra. Xavier Casp havia publicat entre els anys 1934 i 1936 a *El vers valencià*, vinculat a Josep Maria Bayarri, on també col·laboraren Maria Ibars, Martí Dominguez o, entre altres, el seu germà Vicent Casp; en canvi Joan Valls s'havia iniciat en l'escriptura en català amb el sainet *Quatre de la terra* de l'any 1934, primera obra de creació que escriví, i en la poesia en castellà amb el poemari *Sol y nervio* de 1936. Si revisem la producció lírica de tots dos durant els anys quaranta i cinquanta, trobem que l'any 1943 publicà Xavier Casp *Volar...*, dos anys més tard *La inquietud en calma,* i durant aquesta dècada, *Jo sense tu* (1948), *On vaig, Senyor?* (1949) i *Aires de cançó* (1950), i en la següent, *Goig* (1953), *Esparses* (1953), *Braçat* (1955), *Poema dramàticament esperançat* (1956) i *Home* (1957), i escriví *Jo cap de casa* i *D'amar-te, amor* (publicats respectivament el 1962 i el 1963). Veiem, doncs, que Casp elaborà en aquests anys gairebé tota la seua producció lírica. Pel que fa a Joan Valls, encetà la seua creació poètica en català amb *La cançó de Mariola* (1947), seguit del volum *Grumet a soles,* el qual romangué inèdit fins a 1958. En els anys cinquanta publicà els volums *L'home pot ésser àngel* (1953), *Presoner de l'ombra* (1955), *L'íntim miratge* (1959), *Tast d'eternitat* (1960) i *Toia d'ofrena* (1960). La seua producció posterior, molt més nombrosa i madura que no la de Casp, l'ha convertit en una de les veus principals de la nostra literatura.

En la dècada dels quaranta es publicaren obres d'altres escriptors de postguerra com *Sobre Narcís* (1948) i *Ales i mans* (1949) de Fuster, *Ara que sóc ací* (1949) de Francesc de P. Burguera, *Vers i blau* (1949) de Josep Mascarell Gosp, *Cendra* (1949) de Rafael Villar, *Ala encesa* (1950) de Jaume Bru i Vidal; i en els cinquanta trobem *Terra en la boca* (1953) i *Escrit per al silenci* (1954) de Fuster, *Altra veu* (1952) i *Ratlles a l'aire* (1956) de Maria Beneyto, *L'alba als ulls* (1951) i *Entre la set i els llavis* (1958) de Rafael Villar, *Retrobament* (1960) de Jaume Bru i Vidal, i els primers reculls apareguts de Vicent Andrés Estellés, *Ciutat a cau d'orella* (1953), *La nit* (1956) i *Donzell amarg* (1958). A més a més, durant aquests anys aparegué part de l'obra d'autors de pre-guerra, com és el cas de Bernat Artola, Francesc Almela, Enric Soler i Godes, Carles Salvador, Lluís Guarner, Vicent Casp, Salvador Verdeguer, Pasqual Asins, Enric Duran o Angelí Castanyer, uns vinculats a la generació valenciana de 1930 i els altres al "paisatgisme sentimental" (Fuster 1956). També cal esmentar que es produí una poesia franquista (Cortés/Catalunya 1988 i 1990) amb poemes de Pasqual Asins, Josep Monmeneu, Ricard Valero Muñoz, Josep Calatayud, Francesc Caballero, i, entre altres, Josep M. Bayarri; i una poesia devota, com la que aplegaren els reculls *Glòria vicentina* (1944), *Corona poètica que els poetes valencians ofrenen al pare Vicent Ferrer amb motiu del V centenari de sa canonització i per a record* (1955), els tres volums *Eucaristia* (1949, 1952, 1960) i *Calvari líric* (1949).

Parlar de poesia valenciana de postguerra comporta per motius històrics i literaris una referència obligada a Xavier Casp. Qualsevol que siga la valoració que es faça de

la seua obra, no podem estar-nos de reconèixer el paper que jugà en un panorama difícil, poc encoratjador i advers, en què calia una bona dosi de voluntat i de conviccions. La seua producció suposà un primer intent de fer una literatura en català, amb l'assumpció, inicialment, de la responsabilitat cultural que comportà la superació de la poesia dels anys trenta.

Nascut a Carlet el 7 d'octubre de 1915, des de la infantesa la seua gran vocació fou la música, cosa que palesen bona part dels versos que escriví; tanmateix, a poc a poc, la poesia esdevingué la segona gran passió. Integrat en la seua joventut en la Derecha Regional Valenciana (1930-1934), alternativa liberal a la dreta espanyola, que incorporà el conservadorisme valencià arran de la II República i defensà la confessionalitat catòlica i un tímid regionalisme econòmic, fou secretari d'Acció Nacionalista Valenciana, on conegué Miquel Adlert, i del setmanari *Acció,* on publicà algun text primerenc. La dedicació a la literatura, la inicià possiblement a partir de la influència del seu germà major, Vicent Casp, i de la seua relació amb Josep Maria Bayarri, que li publicà poemes d'adolescència a *El vers valencià* (revista de la qual Casp fou secretari) com "Que per què?" (1-IX-1934), "Trist record" (15-X-1934), "Sonet" (15-XI-1934), "A Josefina Salvador" (15-XII-1934), "Sonet a en Lluís Cebrián Mezquita" (1-II-1935), "Dius que ho saps" (15-II-1935), "I que un bes" (1-IV-1935). Després de la guerra acudí a Acció Valenciana –dissolta al poc de temps definitivament– i a Lo Rat Penat. Casp tornà de Madrid l'any 1942 i fundà amb Miquel Adlert l'editorial Torre. Ja des dels inicis palesa el que són algunes de les directrius de la seua lírica: el catolicisme i la fe, la passió per la música, la presència feliç de l'amor i de la seua dona (es casà l'any 1946), la família i el sentiment valencianista. Tot i que obtingué diversos premis (guanyà una Flor Natural a Benimaclet el 1934, obtingué un premi als Jocs Florals de Sants el 1947, va guanyar la Flor Natural als Jocs Florals en llengua catalana de Perpinyà el 1950, fou premiat a Castelló de la Plana, a la Ciutat de Mallorca i a Nova York el 1951, l'any següent obtingué un premi de llengua catalana a Tolosa del Llenguadoc i el premi Concepció Rabell, i, més endavant, el 1969, el premi València de Literatura) i publicà fora del País Valencià, a Mallorca i a Barcelona, la seua projecció, igual que la resta de la literatura valenciana d'aleshores, tret de comptades excepcions, sols depassà tímidament els límits del país. Entre la seua producció cal remarcar la poesia, concentrada sobretot en els primers anys, les dècades dels quaranta i cinquanta, el llibre de narracions, *Proses en carn* (1952), i el llibret de l'òpera *Vinatea* (1975), musicada per Matilde Salvador.

Volar... (1943), el seu primer poemari, es titulà prèviament *Nuesa* i *Voladissa*, però, per motius de censura hagué d'incorporar un títol castellà o, si més no, bilingüe. Conté 34 poemes, sense cap tipus d'estructuració ni agrupació, majoritàriament de temàtica amorosa, tímidament religiosa, combinada amb la visió plàcida del paisatge. Hi ha, doncs, alguns dels trets dominants al llarg de la seua producció. Poemes com

"Paisatge viu" palesen aquesta placidesa amorosidament acceptada i contemplada. D'altres com "T'he besat la mà", "L'amor malmesa", "Il·lògic amor", de temàtica amorosa, connecten amb textos com "Tristor", "Enyorança", "Conhort", "Ànsia" o "Clareta d'amor", que taspuen el caire nostàlgic i enyoradís que domina en part d'aquesta temàtica. Altres tracten el transcórrer -paisatgístic- del dia, com "Pel d'un dia", "En vesprejar" o "Pel vesprejar, a la nit". Fixem-nos en la primera estrofa d'aquest darrer:

En fugir el sol de l'hora
li eixampla un adéu daurat
i l'hora esdevé propícia
a trobar la soledat.
Què bé vaig, silenciós,
del meu cor al cor del cant!.

El fragment palesa el moment del vesprejar com a escaient per al cant a causa del paisatge contemplat com a meravellós, evocador i suggeridor. El cant sorgeix com a enigna que posseeix el jo davant la nit que l'absorbeix ("Què greu vaig, silenciós,/ amb la nit contra el meu cant"). El poema "En vesprejar" apunta una idea coincident, tanmateix, el jo apareix desdoblat en un tu interlocutor protagonista. Presenta figuradament la vida com a viatge mariner a l'hora del capvespre, cap a la nit absoluta, la cloenda del dia que convida simbòlicament a la reflexió final:

Remador, bru d'ombra i nevat de lluna,
seu tu també
al fons fred de la barca.
Deixa que s'eixample amatent
la serenor del cel caigut a l'aigua.
...Tantost, calleu,
i sentiràs com al seu si,
àtoms de l'instant ens eternitzem...

En l'obra predomina la versificació d'art menor, amb agrupacions de quartetes. Així ho veiem en poemes com "Vas per aigua", en els octosíl·labs de "Tres temps d'una vida" o en els heptasíl·labs de les quatre estrofes de "Corranda en ai! crescendo". També hi trobem diversos textos breus d'estrofa única com "Ànsia", "Arena" o "Amor".

La inquietud en calma (1945), dedicat a la memòria de son pare, consta de trentanou poemes organitzats en tres parts: "La memòria, encara", "La suite, ara. Sonates" i "I l'amor sempre". Els tres poemes de la primera secció són una invocació al pare, recordat des del vocatiu amb què apareix al·ludit. La segona part, essencial en el volum, presenta sis sonates construïdes, com les musicals, a partir de quatre moviments que són quatre poemes. Empra un paral·lelisme entre música i poesia, amb

estructura i denominacions musicals. S'enceta amb la "Sonata de l'Eucaristia", de caire religiós, amb els títols dels quatre moviments, amb les directrius musicals i temàtiques: I-"Andante del pa i el vi", II-"Rondó transsubstancial", III-"Adàgio del cos i la sang" i IV-"Marxa de la fe". Les altres sonates són la del goig diari, del nu, en profund, de la mort, i del xiprer. Cal esmentar que els textos palesen una alternança formal d'acord amb el tipus de moviment que presenten: així quan es tracta de *minuet* o *al·legro* hi apareixen versos curts d'art menor, mentre que els *rondó, largheto, andante* o *adàgio* comporten versos llargs d'art major. Aquestes sonates traspuen clarament el caire religiós que hi ha com a rerefons d'aquesta lírica. La tercera secció del llibre recupera la temàtica amorosa del poemari anterior i alterna textos breus d'estrofa única de quatre versos, com els tres epitafis ("Epitafi sobre una flor del camí", "Epitafi sobre una flor llançada", "Epitafi sobre una fulla entre pàgines"), amb altres llargs de diverses estrofes. La reflexió poètica recolza sobre el llenguatge figurat al poema "Perseguir o esperar?", on apareix un altre cop el motiu del món mariner, de la mar i del vaixell, com a rerefons de la tensió en què viu el jo poètic ("Jo volia trobar el port de l'alba,/ i em vaig fer caminant contra la nit").

Aquest mateix any, el 1945, Casp participà en l'homenatge que *Mediterráneo* dedicà a Jacint Verdaguer, i, dos anys més tard, en el que la mateixa revista féu a Miquel Costa i Llobera. Si l'any 1944 havia col.laborat en el volum col·lectiu titulat *Glòria vicentina,* amb altres escriptors com Enric Soler, Maria Ibars, Carles Salvador, Francesc Almela..., el 1949 ho féu a *Eucaristia.*

Jo sense tu (1948), estructurat en sis seccions, mostra el desenvolupament de la temàtica amorosa habitualment presentada a partir de la reflexió que el jo poètic estableix des de l'enyor de l'absència. De fet, el poemari té com a subtítol "Poemes de l'absència present", el qual palesa clarament les directrius del volum, sempre presentades des del vessant religiós i catòlic. El record amorós s'imposa reiteradament sobre la dimensió solitària del present ("Sota els cabells del pi, tu i jo/ érem paraules d'un sol vers"). El recull té com a elements principals, els de la natura: així el cel i la mar són els dos motius recurrents que dominen la sèrie "Sonata (amb ecos) en blau verge", en la línia musical que caracteritzava el llibre anterior. Sols algun text com "Baticor" és ambiciós literàriament, amb la personificació del temps, a partir de la imatge del llenyataire:

> "El temps, llenyataire
> pel bosc dels records,
> m'ha portat branques i soques
> a la llar del cor,
> on ja saps que la nostàlgia
> em va encendre el foc.

Un dia hauré de sentir-li
ociosa la destral,
perquè arrels a flor de terra
i sens tu ésser-hi ja...
pobra història del bosc,
erma i sense replantar!

Aquesta invocació al temps domina sobretot la darrera sèrie, "Imatge i adéu", en la qual es presenta el triomf de l'oblit sobre el record i la victòria del pas del temps. L'estructuració estròfica dels poemes mostra un predomini d'agrupacions de quatre versos d'art menor, tot i que hi ha nombrosos casos d'alternances i d'irregularitats, i la presència dels tres sonets de la sèrie "Tres sonets d'un sol bes".

On vaig, Senyor? (1949) significa, com diu el subtítol, unes "sensacions de la passió". Recrea passatges bíblics mitjançant una poesia més difícil i complexa que no la dels poemaris anteriors. Les cinc seccions que estructuren els vint-i-nou poemes desenvolupen la temàtica religiosa sobre passatges de la passió de Crist. Fixem-nos, si més no, en textos com "Instigació a Malcus?", "Recerca del gall" o "Als peus de Judas"... El llibre consagra definitivament l'autor com a poeta catòlic i l'apropa a J. M. López Picó i a la tradició de Costa i Llobera; és, però, en el primer, en qui el poeta valencià "endevina una afinitat final, de transfons ideològic" (Fuster 1950). Formalment introdueix nombroses repeticions i encavallaments com a estratègies que preludien els versos de *Poema dramàticament esperançat*.

Aquest mateix any 1949 es publicà a Torre un homenatge a Xavier Casp on col·laboraren, entre altres, Joan Fuster, Francesc de Borja Moll, Manuel Sanchis Guarner, Rafael Villar i Miquel Adlert. L'any 1950 s'edità el poema "Tríptic del somni", guanyador dels Jocs Florals en llengua catalana a Perpinyà, el qual s'incorporà tres anys més tard al recull *Goig*. Aquest mateix any es publicà a Torre l'edició solta de la "Sonata de nu" i la de la "Sonata del xiprer", totes dues pertanyents a *La inquietud en calma,* i el volum *Aires de cançó* –escrit el 1946. Els poemes del nou llibre, estructurat en tres seccions precedides d'un poema introductori, tenen un caire més popular, anecdòtic, circumstancial, i formalment responen a una organització breu amb versos d'art menor i rimes fàcils que recolzen el caire esmentat, de vegades aconseguit a partir de variacions sobre cançons populars. El 1951 li premiaren *Gran sonata de la pàtria* amb una englantina d'or als Jocs Florals en llengua catalana celebrats a Nova York.

L'any 1952 publicà el volum de prosa *Proses en carn,* i el 1953 dos reculls de poesies, *Goig* i *Esparses*. Els cinquanta-set poemes de *Goig* s'estructuren en tres seccions i recuperen la temàtica amorosa, cosa que apunta clarament el paratext del títol del llibre i dels intertítols de les tres parts: "El goig sobtat", "El goig acariciat" i "El goig acostumat", en sintonia amb la dedicatòria a la seua muller. Presenta el goig amorós com a plenitud física i espiritual. La primera secció desenvolupa el goig

sobtat en trenta poemes breus sense títol que progressivament mostren elements de felicitat i d'arrelament a partir del sentiment amorós que s'assoleix amb la dona i els fills. Aquest plantejament de goig i de felicitat, aquesta idealització, mostra la desconnexió amb l'entorn més immediat, una mena d'evasió feliç sobre una realitat difícil i crua. La seua visió plàcida, fins i tot idíl·lica, sovint ens recorda un tipus de lírica desentesa de qualsevol conflicte immediat, de qualsevol incertesa, de la postguerra viscuda a l'estat espanyol; una lírica estancada que progressivament començava a esdevenir reiterativa i insistent. L'amor conjugal, la fe, la família, alguna tímida referència al silenci –sempre com a pas previ al cant– i al poble conformen un conjunt que defuig qualsevol tipus de compromís. Fixem-nos en el segon poema:

> ¿La vida?
> Pel bosc, les conseqüències ho canten:
>
> un cap de dona sobre el nostre muscle
> i un bes d'infant sobre les nostres galtes.

La segona secció tracta l'ànsia amorosa i basa bona part dels textos en el desenvolupament d'imatges vinculades al món de la natura (fixem-nos en el vers "El goig ens asserena: tu camp, jo sembrador" del poema "Ritornello de les mans", o en "el record m'esfulla per sobre la carn/ la passionera dels meus pensaments" del poema "Esperant-te"). La tercera secció introdueix referències religioses que completen la visió feliç del conjunt.

Esparses aplega diversos poemes escrits entre 1941 i 1952. Estructurat en dues seccions, la primera presenta tota una sèrie de temes locals i de paisatgisme sentimental mitjançant una poesia més circumstancial i anecdòtica, superficial, que no l'anterior (fixem-nos en poemes com "Llaurador valencià", "A la gaiata de Castelló"...) que connecta amb la tradició costumista i localista de la poesia valenciana. També hi trobem poemes amorosos com "He plorat" o "A l'endemà del ball", els quals no alteren, però, aquesta visió anecdòtica que caracteritza la resta d'aquesta part del volum. En canvi, la segona part introdueix alguns poemes religiosos a partir de la invocació d'alguns sants ("Sensació de Sant Francesc d'Assís", "Sant Miquel", "Sant Vicent Ferrer, predicador"...) i de passatges bíblics com el de "Variacions sobre un tema d'Isaïes".

Braçat (1955) és una recopilació de poemes circumstancials datats entre 1936 i 1953, en la línia d'una literatura superficial i anacrònica. De les dues parts que l'estructuren, la primera, "D'impressions", conté alguns dels poemes més antics, de l'any 1936, com "Quan, amor?" o "Flaire al·lodial", i presenta diverses sensacions sobre l'amor, la vida, la natura, la fe.... La segona part, "D'afectes", revisa alguns dels personatges literaris que més l'han impressionat: hi trobem "Elegia a Joan Alcover", "En el XXIV aniversari de la mort de Miquel Costa Llobera", "Monòleg amb Blai Bonet", "A mossén Jacint Verdaguer", "A Josep M. López-Picó", entre

altres, amb referències a escriptors pels quals sent admiració i afinitats. (Així per exemple es considera admirador i deutor de Joan Alcover amb versos com "si vas cremar la teua llenya,/ nosaltres som flams del teu foc".) El poemari es clou amb el poema invocació "Llengua", com a cloenda a les referències esmentades i a la fe pròpia en l'idioma. Les formes mètriques dominants són agrupacions tradicionals de quartetes, de quartets, i alguns sonets.

El 1956 apareix un recull singular en la producció de l'autor i del moment, *Poema dramàticament esperançat,* que suposa una tímida innovació en el seu corpus, un acostament al realisme. L'obra esdevé, amb altres d'Estellés i Maria Beneyto, un antecedent de la poesia seixantina. Aquest acostament innovador l'intentarà repetir empobrit a *Jo cap de casa* (1962). En una lírica conservadora en què l'amor a Déu i a la dona havien estat els pols temàtics dominants, el nou poemari significava un tombant ja que se centrava en la descripció de la vida quotidiana des de la queixa i els dubtes, des de la introducció de la mort, l'angoixa de viure, tot i que no oblida la referència a Déu com a rerefons al sentit de la vida. El volum es caracteritza per la irregularitat estròfica i mètrica. Fixem-nos en el primer poema:

no vindrà pas de fora
sinó de dins de mi
com revelació
o revolució
o redemptora fibra neurastènica
que estronque la salut de l'ésser vulgar;
sí, és que sé, de sobte,
la penible virtud de viure bé
enganxat al posat de l'escalafó,
sense temptar l'eufòria del salt
ni el perill del prodigi
ni l'exultació de la vagància
ni la voluptuositat
de l'heroisme.

De vegades tracta la monotonia quotidiana del treball o bé reflexiona sobre la identitat valenciana ("Facilitari,/ comodó i adaptable poble meu/ quins pecats d'epidèrmic!"). El triomf de la realitat angoixant domina les últimes pàgines, amb crits desesperats que contrasten amb l'esperança i felicitat dels poemaris anteriors.

Home (1957) suposa un retorn a plantejaments anteriors. Estructurat en un pròleg, tres parts i un epíleg, tot es troba escrit en sonets. Els de la primera sèrie presenten l'estructura de dos tercets i després dos quartets; els de la segona tenen un quartet inicial, dos tercets centrals i un quartet final; i els de la tercera, primer els dos quartets i després els dos tercets. Val a dir que totes tres configuracions havien estat respectivament expressades en els tres sonets del pròleg del volum. A més a més, cal

ressenyar que el primer poema estableix tres directius temàtiques ("Home: intente dir-te, dir-te tot,/ sencer com ets, extens, intens, immens") que són desenvolupades en les tres parts: "L'home extens", "L'home intens" i "L'home immens". Respectivament, es presenta en primer lloc un desenvolupament de la dimensió física de l'home, en segon lloc un desenrotllament de la faceta intel·lectual i del coneixement humà, i en tercer lloc el desig d'infinit i l'anhel espiritual de religiositat de l'home. De fet, l'epíleg del llibre insisteix en aquesta relació espiritual del jo poètic amb el Tu invocat des de la creença i la fe ("he volgut parar la taula/ on compartir la set entre Tu i jo").

Jo, cap de casa, publicat l'any 1962, fou escrit, però, tres anys abans, i significa el segon parèntesi de factura realista en la producció caspiana. Les divuit composicions del llibre ofereixen una descripció quotidiana de la seua vida. Ara, tanmateix, presenta novament la seua fe religiosa des de la defensa familiar ("Tinc dona i fills, Senyor"). El descriptivisme dels poemes des de l'acceptació i la felicitat contrasta amb la visió que palesava *Poema dramàticament esperançat.* Fixem-nos en la següent enumeració descriptiva i la dicció en què es basa:

> Car a ma casa hi ha dona,
> hi ha xiquets
> (ja ho he dit),
> hi ha piano,
> hi ha criada (quan n'hi ha),
> hi ha ràdio, és clar,
> hi ha llibres (molts llibres!, molts!,
> és un vici com un altre),

La societat hi apareix referida amb un to trivial, amb un lleuger caire crític, cosa que veiem al poema onzè, quan es fa referència al desig de riquesa que té la gent ("Certament, res d'açò/ no em fa guanyar diners/ i si no en guanyem molts/ mai no podem pertànyer/ a això que es diu nova aristocràcia"). Hi trobem un llenguatge prosaic, descriptiu, unes reflexions sobre el treball, l'amistat, les anècdotes urbanes, és a dir, una crònica costumista vista per un home de classe mitjana urbana, que connecta més amb un descriptivisme de la realitat que no amb la dimensió social del realisme. De fet, la visió dretana del món ben fet i en ordre, al cap i a la fi conformista, palesa l'estancament i la manca d'ambició d'uns versos que difícilment podien evolucionar, i entrebanca qualsevol possibilitat de modernització (versos com "Ens cal tenir Déu, Pàtria,/família, amistat,..." ho confirmen).

L'any 1963 hi apareixen, emmarcats per dos poemes més, els quaranta-tres sonets de *D'amar-te, amor,* que reprenen la lírica anterior en recuperar la musicalitat, la imatgeria i la rigorositat mètrica i estròfica. El volum, però, havia estat escrit l'any 1959, gairebé successiu a *Home,* l'altre poemari escrit íntegrament en sonets, amb la qual cosa confirma, d'una banda, que la major part de la producció cal centrar-la en

els anys quaranta i cinquanta encara que es publique posteriorment, i d'altra banda la doble correlació que existeix entre aquest volum i *Home,* i entre els altres dos llibres esmentats que incorporaven alguns elements de la realitat. L'obra desenvolupa la temàtica amorosa des de la reflexió i l'enraonament. Fixem-nos en poemes com el catorzè, on s'organitza el text a partir de la recurrència anafòrica que encapçala cada estrofa i la presentació de l'amor com a interlocutor:

> ¿No saps, amor, que porte la ferida
> del secret que em fereix d'amor a part;
> que em travessa els sentits part a part
> una vida que no em cap en la vida?
> (...)
>
> ¿No saps, amor, que estic cercant la pinya
> que el teu silenci em posa al darrer cim
> i que m'esgarre el ser entre el boscatge?

L'amor hi apareix sovint com a causa del gaudi i del dolor, com a motiu de reflexió, com a enraonament, com allò bàsic en la vida, en un dels reculls més elaborats de la seua producció. També hi trobem, com a motiu secundari, el silenci, anunci del poemari següent.

L'última producció digna de Casp fou *Silenci,* escrit el 1966 i publicat el 1969, any en què que obtingué el premi València de Literatura. Fou la darrera creació remarcable abans del *silenci* literari que comportà l'assumpció dels supòsits secessionistes i *blaveros,* del descrèdit més absolut –i vergonyós– de qui en un altre moment havia estat capdavanter en la represa del català com a llengua literària durant la postguerra valenciana. Els cinquanta poemes que l'integren desenvolupen una tonalitat d'arrelament a partir del silenci que ha constituït la seua peripècia personal ("no toqueu el meu silenci: vinc d'ell"). De fet, el silenci tot ho contagia: la natura, la fe, l'home, la vida..., i fins i tot la paraula. Amb referències personals, Casp ens indica que el silenci és la gènesi i el correlat de les paraules ja que aquestes provenen d'aquell. Així ho veiem al poema desè:

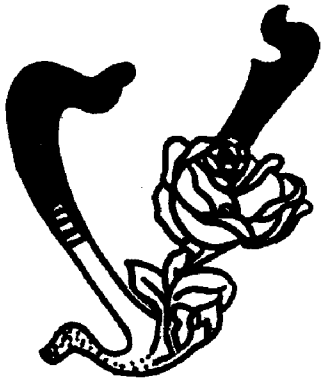
> (Una cançó
> mai no trenca el silenci;
> simplement el sosté,
> el fa molt més callat;
> simplement, l'harmonitza.)

Progressivament, el silenci es relaciona amb la fe i les creences. El llibre mostra una diversitat mètrica en què predominen els poemes breus i les estrofes de quatre versos irregulars, tot i que hi ha diversos casos de decasíl·labs i d'hexasíl·labs.

L'any 1976 es publicà *Jo també tinc set,* de 24 textos organitzats en set parts, que significa la constatació de la deserció lingüística i en alguns moments intenta ser una

mala i lamentable pseudojustificació de la infidelitat i deslleialtat lingüística i literària respecte a la seua trajectòria anterior, fins i tot amb certes invocacions com la dels escriptors valencians del Segle d'Or del poema "Parèntesis sense manya" o paradoxalment amb sospitoses referències com "Jo vaig triar/ el camí recte,/ llarguíssim...". En els anys vuitanta ha reeditat alguns poemaris canviant l'ortografia. I és que amb la metamorfosi el seu company de peripècies grotesques i d'operacions esperpèntiques Miquel Adlert i Noguerol esdevenia Miquèl Adlèrt i Nogueròl, i Xavier Casp es convertia en Xaviér Casp. Començava la dansa dels accents.

Sanchis Guarner (1968) agrupà Xavier Casp dins la colla de poetes intimistes de la postguerra valenciana, amb Joan Valls. Certament, Casp representa clarament aquesta tendència, la primera que observem en la poesia valenciana del període. Ell desenvolupà una lírica –amorosa i religiosa, val a dir catòlica– al voltant de l'home –no oblidem que aquest és el títol d'un dels seus poemaris–, des de dues vessants: d'una banda la interior, amb un predomini absolut de motius com l'amor conjugal, la dona i la família, el silenci, la fe i la religiositat, sempre tractats des d'un angle catòlic; i d'altra banda l'exterior –només en dos poemaris–, en què l'home apareix immergit en un món col·lectiu i en una xarxa de relacions socials com el treball, l'amistat, les relacions familiars, la justícia, que molt de tant en tant apunten angoixa. A més a més, en la seua producció trobem un grapat considerable de textos circumstancials i anecdòtics, superficials i fòssils. Formalment les vessants establertes comporten l'oscil·lació entre una escriptura rigorosa, conceptual, sovint preciosista, amb un lèxic acurat, i una preferència sistemàtica per formes mètriques i artifici; i una altra, més esporàdica, basada en l'ús insistent de repeticions, un lèxic més quotidià i unes formes més lliures.



Casp fou el poeta d'un moment determinat que inicià una producció i després no sabé –o no volgué– encetar la seua pròpia evolució: tal vegada perquè ideològicament començava a trobar-se massa a gust amb el conservadorisme del règim. Es refugià en una lírica poc ambiciosa i mantingué una visió plàcida, feliç, idealitzada, desconnectada de l'entorn i conformista, oferta de manera poc agosarada i progressivament repetitiva i anacrònica. Cada vegada més secundari, no aconseguí bastir un projecte poètic global. Ací rau una diferència substancial respecte a Joan Valls. La producció del de Carlet fou primerenca, intensa i puntual: els reculls es multiplicaren durant les dues primeres dècades de la postguerra. Molts d'ells s'escriviren simultàniament i podrien ser parts d'un mateix llibre. Ho digué tot aviat i acomplí un paper en uns anys decisius. Això no obstant, després, abans de l'hora de la mentida, s'aboca al silenci literari, com havia titulat l'últim poemari digne que escriví.

FERRAN CARBÓ
Universitat de València

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

ALPERA, Ll. (1989) "La poesia de l'alcoià Joan Valls", *Serra d'Or,* novembre, pp. 47-49.

BROCH, A. (1985) *Poesia catalana. Antologia 1939-1968,* Barcelona, Ed.62.

BURGUERA, F. de P. (1991) *És més senzill encara: digue-li Espanya,* València, Tres i Quatre.

CORTÉS, S. (1990) "L'aportació valenciana a les revistes literàries clandestines de postguerra: *Esclat",* dins *Miscel·lània Joan Bastardas* III, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1990, pp. 189-201.

CORTÉS, S./CATALUNYA, A. (1988) "La poesia franquista valenciana (1939-1943), *Caplletra* 5, pp. 109-123.

— (1990) "Antologia mínima de poemes franquistes valencians (1939-1943)", *Els Marges* 41, pp. 111-127.

DOLÇ, M./ BERNAL, A. (1989) "El moviment poètic de la postguerra valenciana", *Els Marges* 40, pp. 110-120.

ESCRIVÀ, V. (1979) "Del brau d'Ausiàs Marc a l'animalogia poètica valenciana actual", *Cairell* 1, pp. 38-42.

FAULÍ, J. (1981) *L'interludi tràgic 1939-1975,* Barcelona, Ed. 62.

FERRER, E. (1981) *Literatura i societat. País Valencià segle xx,* València, Tres i Quatre.

FUSTER, J. (1950) "Xavier Casp", *La Nostra Revista,* 59-60, Mèxic, pp. 298-300.

— (1956) *Antologia de la poesia valenciana 1900-1950,* Barcelona, Selecta; 2a edició, València, Tres i Quatre,1980.

PÉREZ MORAGON, F. (1974) *Publicacions valencianes 1939-1973,* València,Caixa d'Estalvis i Mont de Pietat de València.

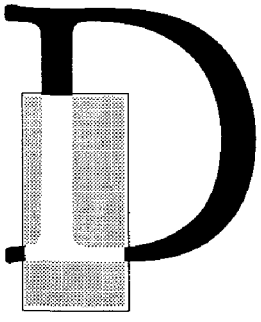
SANCHIS GUARNER, M. (1968) *Renaixença al País valencià,* València, Tres i Quatre, 2a. edició 1982.

SIMBOR, V. (1983) *Carles Salvador. Una obra decisiva,* València, Diputació Provincial.

— (1989) "La llengua catalana al País Valencià durant el segle xx", dins *Segon Congrés Internacional de la Llengua Catalana,* vol. VIII, València, pp. 93-110.

JOSEP BALLESTER

LA NIT: SOBRE ALGUNES CONSTANTS DE VICENT ANDRÉS ESTELLÉS



es del 1953 fins ara, els títols editats dels reculls poètics de Vicent Andrés Estellés superen la seixantena, la qual cosa, afegida al desordre cronològic amb què s'han publicat, fa gairebé impossible una visió detallada de l'evolució de la seua poesia. Al principi dels anys setanta es va produir el *boom* literari i social al voltant de la figura d'Estellés. Recordem, l'any 1971 publica quatre llibres, i l'any següent, *RT*,[1] primer volum de la seua obra completa, iniciava el procés de normalització editorial de la producció estellesiana. Tota aquesta confusió, determinada per les circumstàncies en les quals es trobava la literatura catalana en la postguerra, va començar ja amb els seus primers llibres. De la gran quantitat de poemaris que escriu Estellés en la dècada dels cinquanta, tan sols tres foren publicats: *CCO* (1953), *LN* (1956) i *DA* (1958). Aquest darrer, fou el primer pel que fa a la data d'escriptura. "De fet, el primer llibre publicat no és el primer escrit amb voluntat de llibre, perquè el primer que vaig escriure amb certa unitat era *DA*. Després, *CCO*, que havia estat ocasionat per una visita a Tarragona. Però aquest es va publicar abans, perquè, *DA*, el vaig presentar al premi *Óssa Menor* i el varen tombar" (Pérez/Salvador 1981: 34).

LN datat entre el 1953 i el 1956, va ser publicat per l'editorial Torre, feia el número vint-i-nou de la col·lecció "L'Espiga". En aquesta primera edició, trobem una vinyeta d'Isabel, la seua dona, i un pròleg de circumstàncies però molt personal de Xavier Casp. En l'edició de Tres i Quatre duu com a lema del llibre una "Elegia" de *CCO*, on el tema és la mort, de la mateixa manera que serà el motiu principal de *LN*.[2] Aquest tema i la seua evolució, el motiu de la quotidianitat i la reflexió al voltant del seu que fer poètic seran els tres eixos que vertebraran aquest llibre, i algunes de les constants de la seua obra.

(1) Les abreviatures dels títols dels llibres de V. Andrés Estellés que utilitzem són les següents:
RT: Recomane tenebres
CCO: Ciutat a cau d'orella
LN: La nit
DA: Donzell amarg
PS: Primera soledad.

(2) Per a qualsevol referència emprem l'edició de *LN*, de *Recomane tenebres, OC*, I, Tres i Quatre, 1982 (2a edició), pp. 37-108.

LA NEGACIÓ DEL SILENCI

La poesia de Vicent Andrés Estellés ha estat escrita d'una forma visceral, amb una gran dèria per parlar, per inventariar tota una sèrie de fets. Aquesta actitud és l'expressió solitària de l'intel·lectual que es nega a sotmetre's al silenci, ja que el silenci significa la no existència. La seua obsessió ha estat escriure, contar tot allò que li passa i veu. Es tracta d'una urgència existencial per l'expressió. No hem d'oblidar-nos que ja són deu els volums de la seua poesia completa. I sembla que aquest desassossec és peremptori:

> [...]
> que dec dir, i no dir allò que no
> dec dir, i dec aprofitar els dies,
> car són tantes les coses que he de dir
> encara, encara, i resten tan pocs dies...!
> (p. 73)

Però, fins i tot, a les muses els demana tema per a conversar, i si no en tenen cap, caldrà parlar del que siga, tant se val, perquè "dir", "escriure" es converteix en una garantia de vida, ("No sé de què parlar-vos. / Però caldrà que parlem de quelcom"). Aquesta necessitat, aquesta obstinació per "dir" el portarà a les últimes conseqüències: "parlar d'allò de què no es parla mai". Els seus interlocutors no existeixen, sempre busca, tanmateix no hi troba; el subjecte de l'enunciació es desdobla per poder conversar, tot convertint-se en alguns moments en un monòleg o en un inventari de mots i de records. La dèria, però, per l'expressió és perpètua; inclús parla amb el tema del qual volia parlar:

> Voldria parlar de la Mort,
> voldria, i no tinc amb qui.
> Parlaré amb la meua Mort.
> (p. 76)

A banda de fer referència, de catalogar i de registrar els sofriments, les peripècies amargues i les misèries de cada dia, d'una època, d'un espai i d'una gent, és a dir, la postguerra valenciana en això que s'anomena "classes subalternes". A més d'aquest repertori, també intenta arxivar i retrobar, encara que la majoria de les vegades, inútilment, les coses amables que encara existeixen:

> Voldria escriure, ara, un amable poema
> parlant de certes coses que encara hi ha, d'amables,
> segons crec o m'ha dit el veí del costat.
> Vull ser amable, avui vull dir coses amables:
> aniria per tota la casa a genollons

> buscant coses amables, pregant que avui em siguen
> donades certes coses que siguen amables.
> He perdut el costum de les coses amables;
> ja se sap el que són les coses d'aquest món...
> (p. 94)

Escriurà i parlarà d'altres circumstàncies, per necessitat imperiosa de subsistència, i no abastarà aquelles coses senzilles tan fàcilment:

> No tinc més remei que escriure, escriure, escriure
> del divorci de Rita Hayworth, sobre les noces
> de Raniero i Grace, sobre el que diu Vittorio
> de Sica de Sofia Loren o de la Lollo,
> i quina de les dues té més grans les mamelles
> (p. 98)

Aquest "vòmit de llengua", com ho esmenta Joan Fuster, no és bastant, caldrà obrir en canal els mots per veure com són per dins i quin gust fan: "Trencarem les paraules com si fossen olives, / i ens deixaran ben aspres la llengua i les genives" (p. 87), i tal com apunta Francesc Parcerisas (1975: 121): "De manera que la *sobirania de les paraules* és un tumult i una sensació d'ofegament, una manera de reprendre la fragmentació sense sentit del món, de reconstruir la situació de nàufrag, i de transgredir el seu aïllament". La transgressió d'aquest horitzó se'l confeccionarà a base de crear el poeta, d'inventar de nou els mots, de reconstruir-los després de trencats, de fer-los nàixer a partir de la seua senzilla quotidianitat: "Brots petitíssims naixen per març en l'antic arbre. / Paraules petitíssimes: setrill, genoll, got, cànter..." (p. 87).

Un text essencial, en l'aspecte que ens ocupem, és el poema "A Sant Vicent Ferrer (epístola amb segell d'urgència). A boqueta nit". Es tracta d'una reflexió profunda sobre la finalitat i la intenció de la seua estètica en el quefer poètic, com molt bé ha comentat Martínez Revert (1982: 71):

> El poema dintre del llibre és una declaració de principis que marquen definitivament una nova actitud front al tipus de poesia que es feia davant la vida entesa com un material líric en l'acumulació de les petites coses, front a la naturalesa que ja mai més hi serà idealitzada, i front a una vessant nova de violència interna que esdevindrà força poètica, cívica i política.

Hi ha un canvi d'actitud important, el poeta diu: "M'esmolaré la llengua" i es proposa abandonar totalment la poesia superficial que es practicava aleshores d'"èglogues i dàlies". Així, convertirà les paraules en instruments de lluita, en arma. El Jo poètic demana un compromís amb la realitat, i les seues paraules ens recorden el poema de Gabriel Celaya que es va fer tan popular: "La poesía es un arma cargada de futuro"

Que em facen les paraules, servei concret de pedres
per tirar-les a un riu o tirar-les a un cap.
[...]
Dóna'm la lluita, car no vull posar-me a adorar
els ídols imbècils de les paraules, ara
que és el temps d'agafar-les com a ganivets o malls
És el temps d'agafar-les i fer-les foc i flama,
de dir açò i allò clarament i tenaç.
Dóna'm lluita i motius de plany o d'esperança
(p. 90)

El poeta intentarà ser un home compromés amb l'ofici de donar testimoniatge d'una realitat que és dissortada. Així, la poesia serà una eina de reconeixement pròpia i aliena, que provocarà ira o consol però mai no indiferència, com ha explicat Martínez Revert (1982: 70).

Així i tot, el poeta de Burjassot es considera un nàufrag i, com a tal, ha de fer repertori dels fets que envolten la seua experiència per a poder sobreviure al temps, amb un clar desig de transcendència i amb una concepció del mot com absolut.

Acceleradament escric, faig testament
ràpid de tot açò i allò que pot ser útil,
aleshores tinc un tendre anhel cartogràfic,
dic, entre pressa i pressa, la situació
del meu cos, el meu cor, al moment del naufragi;
tot és enviar missatges i botelles,
tirar coses al mar, de vegades amb una
clara voluntat d'àncora que no sempre em confesse
(p. 92-93)

DAMA DE LA NIT

Joan Fuster (1972) va indicar la temàtica de la seua poesia, "en última reducció, tenen la nua elementalitat de la vida de cada dia: la fam, el sexe, la mort"; aquests tres motius, sovint, apareixen molt més lligats del que hom pensa, com la instantània fotogràfica d'unes vivències immanents en una època determinada. La mort és un tema permanent i obsessiu que explora la seua poesia. Vicent Andrés Estellés ha comentat, moltes vegades, que la seua vida ha estat marcada per tota una sèrie de cerimonials de morts familiars, des de la seua infantesa, tot passant pels morts de la postguerra, i la mort de la seua filla. "La meua primera filla havia mort. Jo, en aquell moment, vaig pensar dedicar-li un llibre de poemes. Es digué *La nit*. No recollia coses escrites exactament amb motiu de la mort de la meua filla, sinó coses anteriors, perquè

en recollir poesies em vaig adonar, de sobte, que la idea de la mort era molt present als meus versos, a les meues preocupacions. I únicament vaig afegir un parell d'elegies a la mort de la filla" (*Apud* Pérez/Salvador, 1981: 35). Això pot haver afectat la unitat temàtica de *LN*, però no se'n ressent gens, ni el to ni l'efecte sorprenent d'íntima coneixença d'aquesta idea que es respira en els seus versos.

En els primers textos en què trobem la mort, aquesta sembla un personatge d'una obra teatral, amb elements dramàtics i onomatopeics:

• Elements teatrals (acotacions i codis gràfics distintius de textos de teatre amb diverses veus):

-Toc toc.
-¿Qui és?
-La Mort.
La Mort ve descalça;
quan se'n va duu socs
que van fent
cloc... cloc... cloc... cloc...

• Onomatopeia o harmonia imitativa, constitueix un nucli que s'oposa significativament a la gramaticalitat de la frase en la qual s'insereix, i també pot funcionar com a centre expressiu fònic i rítmic amb un significat propi:

-Toc toc.
-¿Qui és?
-Toc toc.
-¿Qui és?
¿Qui és?
¿Qui és?
...cloc ...cloc ...cloc ...cloc
(p. 46)

A més a més, apareixen diversos poemes amb reiteracions i paral·lelismes repetits,[3] tot buscant la sensació d'ofegament i d'asfíxia que sent el subjecte de l'enunciació i que vol provocar el lector.

El personatge de la mort, a mesura que avancem en el llibre, adquireix més trets humans i quotidians. Aquesta pertany a una classe social, és burgesa; amb uns costums ben característics de la seua condició i del seu estat civil:

És una mort ordenada i altiva.
S'alça del llit al temps que la criada,
no deixa res sense la seua cura,
va revisant els racons de la casa,
mirant si hi ha pols damunt les cadires.

(3) Com a mostra d'aquest efecte podem veure el text "Passava de llarg" (p. 47) on la majoria dels versos acaben amb el mot "cementeri":
"Tinc por d'anar al cementeri.
Tinc molta por d'anar al cementeri.
[...]
¿No has vist cap cementeri?
Vidres menuts del cementeri,
els esglaiats esmalts del cementeri.
[...]
La Mort és massa bella per a anar al cementeri
Jo sé molt bé que la Mort no té res a veure amb el cementeri."

Sols ix de nit algun dissabte que altre
i només pren llet i un dit de café,
car el café la sol desvetlar massa.
(p. 70)

Fins i tot, la descriu amb una certa òptica d'erotisme: ("La meua mort és una mort burgesa, / blanca de carns i freda d'entrecuix"). Eros i la Mort, en molts poemes del nostre autor, van agafats de la mà, ("La Mort és massa bella per anar / al cementeri"). Com apunta un vers de Ronsard, que el mateix Estellés després citarà a *L'Hotel París*: "Car l'amour et la mort n'est qu'une même chose". En els moments que ens detalla un amor furtiu, apassionat, amb una gran exaltació dels sentits, ben a prop hi és la dama de la nit: ("Perquè tinc set, més que res, del teu cos: / però una set, més que als llavis, als porus: / però una set més a la pell que als llavis./ [...] aquest desig de seure't com un cànter / on recolzar la galta i la cremor.../ Darrerament, em moriré pensant-te:/ cauràs damunt de mi com una llosa. / Car tens fredor de llosa de sepulcre").

La mort és un fet normal, una circumstància quotidiana de cada dia en el Jo poètic de *LN*. La té present en cada vivència, quan s'afaita, quan llig el diari o quan intenta resoldre un encreuat, fins i tot, quan ix al carrer i li sobren diners de la compra, aquests se'ls gasta en un taüt ("car ¿jo què sé quan muira si podré / disposar d'un taüt? ¿Jo què sé?") i és que la mort s'ha posat a viure a sa casa:

Mai no se'n va anar, la Mort,
i es va quedar per a sempre amb nosaltres
(p. 78)

o l'exemple de "Prec" (p. 49)

Mort, Mort.
Germana aclaridora.
Mort, Mort.
Definitiva aclaridora.
Mort, Mort.
Ventada aclaridora.
[...]
Mort, Mort.
Suprema aclaridora
[...]

És una mort diària, de cada moment que passa, de la mateixa manera que a *Alturas de Macchu Picchu* (1946) del seu admirat Pablo Neruda, on la mort és una mort petita de cada dia: "una pequeña muerte / de alas gruesas / [...] todos desfallecieron esperando su muerte, su corta muerte diaria:/ y su quebranto aciago de cada día". Tota aquesta obsessió amb la mort, no significa, però, un anhel d'aquesta, altrament, és un

refermament a la vida, amb totes les seues forces. No vol oblidar-la en cap instant, perquè no desitja la sorpresa d'una visita inoportuna:

> Cada instant ¿és l'assaig per a l'Instant Suprem?
> ¿Podrem donar el bes que voldríem donar?
> ¿No ens quedarà a la fi cap paraula per dir?
> ¿Podrem creuar les mans dignament al baix ventre
> i escollir el taüt que millor ens convinga?
>
> (p. 50)

Ja hem apuntat que determinats fets i morts que es produïren en l'àmbit familiar del poeta de Burjassot han tingut un gran efecte en la seua obra, sobretot la mort de la seua filla Isabel l'any 1956 quan tenia tres mesos. La mort que apareix en aquests poemes és molt més íntima i entranyable, és un instrument per a posar-se en contacte, conversar amb ella. De recordar-la ("jo només sé que vull parlar amb tu, romandre / així, tota la nit, tota la vida, tota / la nit, aquesta nit sense tu, filla meua, / [...] I ací estic i t'escric paraules i paraules"). El primer poema del llibre és una preciosa cançó de bressol per a la xiqueta, amb alguns elements de les cançons de bressol populars valencianes transgredides:

> Jo tinc una Mort petita,
> meua i ben meua només.
> Com jo la nodresc a ella,
> ella em nodreix igualment.
> [...]
> Molt més meua que la vida,
> amb mi va i amb mi se'n ve.
> És la meua ama, i és l'ama
> del corral i del carrer
> de la llimera i la parra
> i la flor del taronger

Manuel-Claudi Santos (1983: 35) comenta que la mort que ens trobem en aquesta cançó de bressol és una mort literària, "una mort recollida a través d'una experiència com a lector". No pensem com Santos, la nostra lectura és la contrària, en el text veiem un homenatge de Vicent Andrés Estellés a la seua filla ple de sentiment, on la tendresa inunda tota la cançó.

Com a resultat del dolor causat per la mort de la filla, el poeta va escriure altres llibres, entre ells un en castellà que ha publicat recentment, *Primera soledad*,[4] i també d'altres en català: *L'ofici de demà* i *Llibre d'exilis*. Tractarem de fer una mostra comparativa entre aquest llibre publicat en castellà i *LN*. La primera cosa que ens sobta en la seua lectura, és el major grau de lirisme que apareix en els textos escrits en català, en *PS* és molt més narratiu, i en alguns aspectes molt més dur i cruel

(4) Vicent ANDRÉS ESTELLÉS, *Primera soledad*, IVEI, València, 1988.

en tot allò que es relaciona amb la pèrdua de la filla . Ací tenim un petit mostrari d'algunes semblances:

No em deixes mai, pensament de la Mort,
car jo no vull que em sorprenga afaitant-me
(p. 51)
me da miedo la muerte, me da miedo la muerte:
va a llegar de un momento a otro y va a cogerme
sin haberme afeitado
(p. 105)
Quatre taulells i quatre grapats d'algelps, només,
han bastat, han bastat per aixecar la casa
definitivament, indestructiblement
(p. 102)
detrás de esa capa provisional de yeso y de esos
ladrillos provisionales
(p. 93)
De tanta aspror tenim els peus amargs.
La coentor ens arriba a la gola
(p. 69)
Ahora si que me siento padre desde la planta
de los pies, donde echa raíces mi amargura
(p. 52)
(et vaig tenir com un vidre en el pit
i tinc costum de dormir de costat)
(p. 63)
está aquí, como un vidrio,
entre pecho y espalda.
(p. 72)

El darrer poema de *LN*, "La casa, ara sí", un magnífic text de vora cent setanta versos, que té una clara influència de *La casa encendida* (1949) de Luis Rosales. Amb una diferència, però: l'obra del poeta de l'anomenada generació espanyola del 36, és una forma de retorn a la infantesa i l'àmbit on establir comunicació amb els morts estimats (la mare del poeta, Leopoldo Panero, Luis Felipe Vivanco, etc.), en canvi en Estellés la casa serà l'àmbit de la mort: en un primer moviment, el llop enorme o el gegant nocturn, i a la fi, el ventre-taüt de la filla:

Després de certes coses s'ha de tornar a casa.
Quan sembla que ja tot ha passat, ha conclòs,
s'ha de creuar la nit encara, s'ha d'anar
lentament i humilment, encara, cap a casa,
i s'ha d'entrar a casa i arribar a certs llocs
i anar furtivament, com si no fos ta casa,

amb un tacte suau, per tal que no es desperte
cap cosa en cap lloc: per tal que no es desperte
la casa exactament: la casa, el llop enorme;
(p. 102)

La imatge de la "casa" en tot el poema ateny diverses simbolitzacions, com hem dit, en un primer moment representa el "llop enorme" o el "gegant nocturn" que espanta el Jo poètic, com si fos un nen poruc en la foscor. Però aquesta por es transforma en pànic quan es desperta a la realitat, d'una manera brutal: l'absència del fill mort, ("De vegades és com si al centre de la casa / hi hagués un lloc, un lloc aigualós i fangós/ i al mig d'ell estigués, embolcallat el fill, / mentre peixos i peixos anassen rosegant-lo/ igual que els cucs roseguen les fulles de morera,"). D'aquesta manera la "casa" passa a ser el parany del "silenci", encara que en algun moment la "casa" havia tingut unes connotacions clarament positives, com el ventre on anava creixent el fill, o el mateix bolquer, però a partir de fer acte de presència la Mort, la "casa" és l'espai de l'amargor, de la limitació quotidiana sense esperança, "la casa, com un dol corpori, edificat".

LA QUOTIDIANITAT

S'ha remarcat a bastament la importància de la quotidianitat en l'obra del poeta de Burjassot; és d'on s'origina la seua concepció i la seua inspiració poètica. Es tracta, com ha explicat Jaume Pérez Montaner (1990), d'una visió desmitificadora que contempla la vida tal com és o tal com ens ve, recordem quan hem estudiat l'aspecte "la negació del silenci" que la comesa del poeta és la de catalogar i de registrar les peripècies dels homes en la seua existència. Per a poder aconseguir aquest inventari, Andrés Estellés utilitza tot el material a l'abast de la seua mà: el parlar del carrer, imatges atrevides i en algun moment grotesques, referències a realitats quotidianes, comodins lèxics aparentment "antipoètics" que tot plegat provoquen un efecte líric. Tal com comenta Joan Fuster (1972: 28) transforma tot aquest bagatge en matèria primera del seu quefer poètic: "[...] Habitualment, hi explica la menor de les peripècies de la gent subordinada, les seues –del poeta– o les nostres, que són d'una vulgaritat raonable i acatada. Les explica: les narra. I havia de narrar-les amb el vocabulari i els girs de la mateixa *vulgaritat* poetitzable". Així assenyalem que un altre dels trets formals característics del nostre poeta és la narrativitat dels seus escrits. La seua poesia conta més que mostra. Per aquest motiu, ha estat qualificada com una poesia balzaquiana. Com una espècie de narració costumista sobre la ciutat de València en la postguerra.

L'obra lírica de Vicent Andrés Estellés arranca dels mots senzills i de les situacions quotidianes. Sempre buscant d'aquestes realitats de cada dia com la compra d'un llibre de poemes, el bes d'Isabel, o una visita al mar. Totes realitats senzilles i amables que intenta descobrir el Jo poètic: ("avui vull dir coses amables [...] / He perdut el costum, no sé on les he deixades, / és possible al café, és possible a un banc" p. 94), tanmateix, no sempre les pot trobar, i aleshores mostra l'altre costat de la realitat: la lletgesa. Aquesta, però, és tan real com l'altra; no obstant això, s'intenta amagar sota els tels de les coses amables. Així, la mort que en molts textos d'Estellés apareix com un personatge bell i cordial, també se'ns exhibeix amb les observacions més vulgars; del cementeri diu:

> ¡Quina olor d'humitat i orí de gats i rates!...
> (p. 47)

o de la seua pròpia filla:

> que els pares ouen, muts de terror, el petit
> caminar dels insectes per damunt del seu fill,
> lents i misteriosos enrenous destructors
> (p. 104)

o

> i va embrutar el fill amb les seues salives
> darreres, amb la seua orina i certes coses
> del moment de la mort
> (p. 105)

Els aspectes més transcendentals de la seua vida, com puga ser el fet d'escriure, Déu, l'amor o la mort, són modelats pel filtre de la quotidianitat o els esdeveniments més elementals i superficials de l'existència. Així, l'encontre amb Déu el dibuixa com la trobada de dos amics i la seua conversa més normal. Empra un to col·loquial, amb modismes i amb aspectes que creen una atmosfera d'espontaneïtat ("D'amic a amic, sempre es parla més clar. / [...] Si he de ser franc, us diré que ja em dóna / un no sé què contar sempre el mateix: / que açò, que això, que allò, la poca sort..." p. 61). El fet d'escriure també cau dintre d'aquest parany en versos com aquests del poema dedicat a Sant Vicent: ("Em pesen les sabates com si fossen de plom./ No tinc ganes d'escriure, si vols que et parle clar. / Només tinc ganes, ara, de rascar-me els genolls./ M'he assegut un moment mentre es calfa el sopar" p. 88) o quan fa referència a les muses, evoca els fets més simples de cada dia: ("Torne a pensar dolçament en vosaltres, / mentre desfaig el sucre en el café, / [...] Damunt els peus tinc arropit un gat" p. 74). De l'amor ens mostra la cara més sòrdida, i ho fa, aparentment amb un estil planer, lluny de les esplèndides imatges a què ens tenia acostumats la lírica esquifida

de l'oficialitat d'aquells anys, però no per això, són menys intenses i sorprenents les imatges que utilitza Estellés: ("Quan el desig apreta, no hi ha remei millor / que refregar el ventre per la paret d'un cànter" o "Em passe el temps recordant-te –veient-te–,/ de cap a peus cobejant els teus béns, / el poc de carn que et viu d'aquell matí, / entre la mitja i les bragues blau cel"p. 84 i 65 respectivament). Com apunta Guillermo Carnero (1976: 33) del nostre clàssic Ausiàs Marc "le viene a Estellés otra forma de cotidianismo que consiste en el planteamiento de comparaciones cuyo plano comparativo és un vulgarismo, con lo que se consigue mayor viveza en la representación, por lo insólita". Així, mostrem dos exemples de dues constants temàtiques d'Estellés, l'un referit a l'amor:

> un cos d'amor emergeix lentament
> car l'esperit grilla, com una alba
> (p. 60)

i l'altre referit a la mort:

> en què el fill palpitava al centre de la casa,
> com un *xarquet* que deixa en terra la *botija*;
> (p. 106)

Hem comprovat com l'autor del *Llibre de meravelles* prefereix, gairebé sempre, emprar la descripció i el relat en les situacions que evoca des del seu interior creador. I també, sovint, de les coses més senzilles per provocar un efecte desconcertant de la imatge. Aquesta utilització de la quotidianitat, amb el seu estil tan original, és una de les seues màximes aportacions a la literatura catalana de la postguerra.

JOSEP BALLESTER
Universitat de València

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

BALLESTER, J. (1989) "*Llibre de meravelles* de V. Andrés Estellés", *Lectures de COU*, Alzira, Bromera, pp. 81-104.

— (1991) *La poesia catalana de postguerra al País Valencià (1939-1959)*, Tesi doctoral inèdita, Universitat de València.

CARNERO, G. (1976) "Cotidianismo y sátira en la poesia de Vicent Andrés Estellés", *Papeles de son Armadans*, 244, Madrid, pp.25-41.

FUSTER, J. (1972) "Nota -provisional i improvisada- sobre la poesia de Vicent Andrés Estellés", *Recomane tenebres, OC*, I, València, Tres i Quatre, pp. 17-36.

MARTÍNEZ REVERT, A. (1982) "Un poema decisiu per a un llibre important", *Lletres de canvi* 7, València, pp. 55-71.

PARCERISAS, F. (1975) "Funcions i figures de Vicent Andrés Estellés", *Els Marges*, 5, Barcelona, pp. 118-130.

PÉREZ MONTANER, J./ SALVADOR, V. 1981 *Una aproximació a Vicent Andrés Estellés*, València, Tres i Quatre.

PÉREZ MONTANER, J. (1990) "Epíleg provisional a l'*Obra completa* de Vicent Andrés Estellés", *OC*, X, València, Tres i Quatre, pp.191-211.

ROSENTHAL, D.H. (1987) "Tradició i innovació en Vicent Andrés Estellés", *Catalònia*, (novembre), Barcelona, pp. 12-13.

SANTOS, M.C. (1983) *Aproximació a la primera poesia de Vicent Andrés Estellés*, Tesi de llicenciatura, Universitat de Palma de Mallorca.

SANTI CORTÉS

PREMSA LITERÀRIA VALENCIANA DE POSTGUERRA: EL CAS DE L'*ALMANAQUE DE LAS PROVINCIAS* (1940-1951)

La problemàtica i les característiques de la premsa literària valenciana sota el primer franquisme, la situació de la nostra llengua en aquelles revistes i l'estudi de la producció intel·lectual dels escriptors valencians en les publicacions periòdiques de postguerra han estat uns temes que no han generat fins ara gaires papers entre els estudiosos. La bibliografia publicada sobre les revistes literàries editades en català o bilingües al País Valencià durant els primers anys de la dictadura és escassa i reduïda sovint a unes notes brevíssimes, més relacionades amb llurs aspectes tècnics que no pas amb els continguts temàtics i ideològics. Tals continguts esdevenen, és clar, força més profitosos, si tractem, com en aquest cas, d'analitzar les aportacions d'aquelles revistes al procés de recuperació i de creixement de la nostra cultura després de la sotragada en què es veié involucrada arran la victòria de les forces insurgents del *Glorioso Ejército Español.*[1]

El present treball, doncs, intenta d'ésser una aproximació a l'estudi de la represa del valencianisme literari i cultural a través de l'*Almanaque de Las Provincias* (en endavant *ALP*) una de les publicacions més representatives, sens dubte, de totes les que s'hi publicaren, atés el seu caràcter integracionista i plural, la regularitat amb què va aparéixer, el nombre de lectors als qui pogué arribar, el repertori de temes que van ésser-hi estudiats, la qualitat dels col·laboradors i sobretot perquè amb totes les contribucions catalanes podríem conformar una variada col·lecció de textos literaris,

(1) Sobre altres revistes aparegudes en aquesta època podeu veure els meus treballs, "L'aportació valenciana a les revistes literàries clandestines de postguerra: *Esclat*", *(Miscel·lània Joan Bastardas,* 3. Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1990, pp. 189-201). Així mateix, "El periòdic faller *Pensat i fet* a la postguerra (1940-1951)", *(Miscel·lània Joan Fuster.* En premsa) i "Tres revistes valencianes sota la dictadura franquista", *(Miscel·lània Jordi Carbonell,* 2. Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1991, pp. 191-208). En aquest darrer article m'he ocupat del *Butlletí de la Societat Castellonenca de Cultura,* d'*El vérs valenciá* i dels números de la revista *Mediterráneo* dedicats a comme-

Caplletra 10 (Primavera 1991), pp. 41-50.

lingüístics, historiogràfics, etc., alguns d'ells, d'una gran vàlua i d'una incidència, com veuren, remarcables.

Més exactament, em propose d'explicitar l'evolució i característiques de les etapes per les quals hagué de passar l'*ALP* al llarg de la dècada dels quaranta, l'actitud que va mantenir respecte a la qüestió de la llengua: si adoptà criteris ortogràfics normatius o secessionistes, si afavorí o no la presa de consciència idiomàtica dels valencians i de la seua unitat amb les altres terres de llengua catalana; si es configurà com una plataforma unitària o respongué, ben al contrari, a interessos ideològics i culturals de grups determinats i intente en darrer lloc, concretar llur repercussió en la vida social i intel·lectual valenciana de postguerra.

Per bé que l'*ALP* no pot considerar-se com una revista literària i valenciana en el sentit estricte del mot, sinó que esdevé més aviat una publicació miscel·lània i bilingüe on es barregen escrits de faisó i finalitats diferents (en català o castellà segons decisió personal de l'autor) use al títol la referència "Premsa literària valenciana" perquè l'espai reservat a la creació i a la literatura crítica i erudita en la nostra llengua hi fou notable fins al punt de constituir-ne una de les seccions més nodrides i de major interés cultural al llarg de la primera dècada de postguerra.

SOBRE L'*ALMANAQUE DE LAS PROVINCIAS*

Aquest és el nom de l'anuari publicat pel diari *Las Provincias* des del 1880 fins l'actualitat, amb només dues interrupcions de les quals la de 1937 a 1939 n'és la més remarcable. Va ser dirigit fins l'any 1905 pel seu fundador, el llorejat poeta renaixentista, Teodor Llorente Olivares, posteriorment se'n feu càrrec el fill, Teodor Llorente Falcó i a partir del 1949 fins a 1958, en què presentà la dimissió, per Martí Domínguez Barberà, rellevat finalment per José Ombuena.

L'*ALP* consisteix en una mena de calaix de sastre on podem trobar una gran diversitat d'articles i d'informacions. A les seus planes s'insereixen informes de les institucions, cròniques de la vida local, resums de les activitats econòmiques, marítimes, literàries, teatrals, cinematogràfiques, esdevingudes al llarg de l'any, notes necrològiques, etc.; i tot això apareix barrejat amb textos literaris i culturals d'una qualitat desigual. Fet i fet, es tracta d'un conglomerat de coses diverses i dispars que fan de l'almanac un "repertorio de valor para el estudio de la historia valenciana"[2] de la darrera centúria.

Durant la postguerra va ésser ben acceptat pels estudiosos els quals sempre en ponderaren l'aparició, com ara Manuel Sanchis Guarner, segons el qual es tracta "de la publicación que puede gloriarse de haber sido el tradicional portavoz anual de los

morar el primer centenari del naixement de Jacint Verdaguer (núm. 9-11). València 1945) i el vint-i-cinqué aniversari de la mort de Miquel Costa i Llobera (núm. 21-22. València 1947).

(2) *Gran Enciclopedia de la Región Valenciana*, vol. 1, p. 194.

eruditos amadores de las cosas genuinamente valencianas"[3] I, Almela Vives en comentava, per altra banda, que: "Cuando llega a nuestras manos un nuevo volumen del *Almanaque de Las Provincias* nuestra palabra o nuestra pluma tiende a resolverse inmediatamente en el elogio: alabanza a la colección de datos allí encerrados, material indispensable para futuros historiadores; alabanza igualmente a los trabajos de índole literaria, artística o de otra índole; alabanza tambien a la amplitud con que se hallan abiertas sus páginas a los colaboradores jóvenes...".[4] Tanmateix, si amb els Llorente, l'*ALP* va assolir un valor positiu, Francesc Pérez Moragon (1974) ha assenyalat que amb els directors posteriors "ha esdevingut gairebé inutilitzable". Cal anotar tot refermant aquesta opinió que Llorente Falcó, malgrat el seu col·laboracionisme, reeixí a la postguerra en la tasca de mantenir el caràcter obert i integracionista de l'almanac, tot donant-hi cabuda des de publicacions de la més pura estirp feixista fins a col·laboracions signades adés per escriptors locals represaliats i ben coneguts a la pre-guerra pel seu nacionalisme i antifeixisme militants, i adés per escriptors procedents d'altres àrees catalanes.

Com totes les altres publicacions periòdiques d'aquells anys també l'*ALP* hagué de palesar la seua adhesió al Cabdill. Així al volum aparegut el 1940 (primer de la represa) fou destinat a saludar l'arribada de la dictadura, mitjançant una portada força representativa de la nova situació. A més a més, inclogué tot un seguit de cròniques i de poemes destinats, bé a narrar les experiències de diferents ciutats i pobles valencians: Alacant, Xàtiva, Gandia, Carlet, etc., sota la "dominación roja" o la "ferocidad marxista", com s'indica als títols, o bé a exaltar les despulles del fundador de la *Falange* i a imprecar la bendició i la protecció divines devers la persona del Cabdill.[5]

Als volums posteriors, però, hom pot observar-hi una certa disminució de les contribucions feixistitzants i paral·lelament la recuperació progressiva de la línia seguida els anys anteriors al 1936. Des del punt de mira de les aportacions en llengua catalana hem distingit-hi quatre etapes fonamentals d'acord amb la tipologia dels textos i la procedència geogràfica i ideològica dels escriptors. La primera d'una durada de dos volums, 1940-1941, i anomenada "col·laboracionista" es caracteritza per la inclusió només dels autors valencianistes afectes al règim i pel predomini absolut de la poesia, si bé en una proporció desigual davant l'aclaparadora presència del castellà. La segona, o etapa "integracionista", comprén els almanacs de 1942 a 1945 i presenta respecte a l'anterior diferències importants no sols perquè incrementa les aportacions poètiques, i la nòmina de col·laboradors (entre els qui figuren autors d'origen català i balear) sinó perquè hi encabeix també estudis crítics, toponímics, bibliogràfics, etc., en un percentatge, encara escàs, però d'unes ressonàncies alguns d'ells ben notables, com veurem. La tercera, que hem designat amb el qualificatiu de "localista", inclou els anuaris dels anys 1946 al 1949 i es distingeix de les precedents per la reducció fins un extrem límit de les participacions catalana i baleàrica, per la

(3) Vegeu el seu article *"Calendario de refranes valencianos"* dins l'*ALP* (1945).

(4) *Glorieta* (abril-maig 1952).

(5) Vegeu, a tall d'exemple, els informes següents: *"Impresiones y recuerdos. La revolución roja en el Valle de Ayora"*, per José Rico de Estasen; *"Alicante y su provincia bajo la dominación roja"*, per Abelardo de Teruel. *"El trienio marxista en Játiva"*, per Carlos Sarthou Carreres, etc. I, entre els textos poètics, *"A Nuestra Señora de los Desamparados"*, per Josefina Greus i *"Al pasar el cortejo de José Antonio"*, per E. Juliá Martínez.

presència exclusiva dels lletraferits locals, tant dels procedents del sector Casp com del de Carles Salvador, i per l'augment dels treballs de lingüística valenciana. Darrerament, la quarta on encabim els almanacs de 1950 a 1952, és anomenada "ratpenatista" i es caracteritza per la presència només d'escriptors adscrits en aquesta entitat, per la desaparició dels components de la promoció poètica més jove, per un cert retorn a la preponderància de la poesia i per l'ús del valencià en les cròniques trameses per Lo Rat Penat, redactades fins aquell moment en llengua oficial.

A la primera d'aquestes etapes apareixen, pel que fa a les col·laboracions valencianistes, dotze poemes en total, dels quals cinc són de procedència jocfloralesca i la resta consisteixen en creacions casolanes d'un interés literari i temàtic nul, tret del "Monument a Llorente" de Josep Mª. Bayarri on reclama l'atenció dels versificadors valencians perquè reparen el dany causat a l'estàtua del patriarca abatuda del seu pedestal durant el període bèl·lic.[6] I, així mateix, de "La donzella blanca" d'Enric Duran Tortajada, el primer o un dels primers textos neollorentinistes publicats a la postguerra.[7]

Els textos florals són en la majoria dels casos apologies del nou règim. Dos d'ells, els més rellevants, foren premiats amb les Flors Naturals als Jocs de 1939 i 1940, respectivament. Llurs autors, Josep Monmeneu i Josep Calatayud Bayà, ocuparen, l'un darrere de l'altre, la presidència de Lo Rat Penat. El primer d'ells intitulat "Dolor i goig" fa referència als estats d'ànim experimentats per la ciutat de València, metaforitzada en donzella captiva i afligida ("Dolor") durant el període de govern esquerrà i en promesa enamorada del dictador ("Goig") en el moment d'ésser alliberada per l'exèrcit franquista d'ocupació. I el segon, "Enlluernament" dedicat a la filla del general Franco (aleshores Regina del certamen floral) expressa la fascinació del poeta davant tan "magnífica dama" o com va subratllar Martí Domínguez (1940) al seu discurs de Mantenidor: "el deslumbramiento solar que es clara alegoría de vuestra presencia por cuanto al sentaros en ese Trono habéis marcado el mediodía luminoso en el esplendor de nuestras Justas poéticas".

Es interessant destacar també la participació en aquests dos primers anuaris d'Almela Vives i de Lluís Guarner, tots dos amb poemes en castellà, "Lobo de mar" i "Cuando llega el otoño"; llengua que sobretot el primer utilitzà sistemàticament i incomprensible en aquest i als volums següents, després fins i tot d'incrementar-s'hi l'ús del valencià i la presència, d'alguns dels escriptors condemnats pel franquisme.

Cal fer constar, igualment, que autors com, Vicent Salvà, Eduard López Chavarri, Rafael Gayano LLuch, Felip Mateu Llopis, Guillem i Severino Guastavino, Rafael Ferreres, Manuel González Martí, J. Ernest Martínez Ferrando, Vicent Badia Marín i d'altres van lliurar-hi treballs de caire historiogràfic i erudit, bé que en castellà dissortadament. És ben probable, en el supòsit que tots els escriptors suara esmentats haguessen optat per reaparéixer fent ús del vernacle, que els governants interpretassen tal fet com una escomesa contra el principi d'autoritat i exclusivitat de la "lengua

(6) L'acord de restaurar l'escultura de Llorente "derribada durante el dominio rojo por unos malos patriotas" (*ALP* 1940, p. 179) havia estat pres per l'Ajuntament de València el 7 d'agost de 1939, però, ningú no en féu cas. D'aquí que Bayarri hi apel·làs, sense éxit, els poetes valencians. Anys després el diari *Las Provincias* publicà un escrit titulat "Historia de un monumento" on es recordava quan i qui l'havia fet i com havia estat maltractat pels antipatriotes. El cas, és que "Este reportaje produjo gran efecto en la opinión pública y gran número de entidades, y entre ellas la Diputació Provincial, se hicieron eco de lo expresado por el periodista. El ayuntamiento acordó, sin pérdida de tiempo, se reparase el monumento y se colocase de nuevo en él la estatua, depositada en uno de los almacenes municipales" (*ALP* 1942, p. 56).

(7) Consisteix en el cant amorós d'un ferit de guerra (o d'un dels nous "fills de l'Imperi", com s'autoal·ludeix l'autor) a la infermera, encarregada del guariment.

nacional" i resolguessen, en conseqüència, de censurar la publicació i qui ho sap! si d'empresonar, àdhuc, els autors. De tota manera hem de puntualitzar que els primers a emprar el valencià, a la premsa periòdica de postguerra, foren els escriptors populars i ratpenatistes, amb el consentiment és clar dels autòcrates, mentre que els lletraferits cultes no van poder o no van voler, amb la qual cosa la represa de l'*ALP* esdevingué ben mediocre i intrascendent.

Darrerament, ens hem de referir a l'article de Vicent Salvà, "Una hoja de álbum... de 1831", per tal com hi apareix la primera afirmació escrita de postguerra sobre la relació lingüística entre català i valencià. Afirma l'autor tot al·ludint el llenguatge del poema "Lo Somni" (un dels textos peoners de la Renaixença, escrit pel bibliòfil Vicent Salvà, besavi de l'articulista) que: "es un valenciano bien próximo del catalán. Los términos "després", "veure" y otros, lo demuestran bien y demuestran del mismo modo la identidad de estas dos ramas del mismo tronco idiomático, más cercanas entre sí que los dialectos andaluz, aragonés, etc., del castellano auténtico. Esta ha sido siempre mi tesis y me es grato verla confirmada en el ejemplo de mi antepasado". Com a conclusió, val a dir, que aquesta és l'etapa menys interessant de totes quatre i que les col·laboracions en castellà hi tenen més qualitat que no pas les autòctones, cosa que es pal·liarà, d'alguna manera, en els períodes següents.

Amb l'etapa integracionista s'enceta una fase de normalitat relativa, tot i que a diferència dels almanacs d'avantguerra n'han desaparegut qualques col·laboradors importants: Enric Navarro Borràs, Eduard Buïl i altres; ha incorporat seccions noves com els apartats reservats a ressenyar les activitats de *Falange* i d'*Acció Catòlica* i s'hi manté en la línia, encetada anteriorment, de publicar les creacions literàries dels escriptors franquistes locals més rellevants del moment: Rafael Duyos, José Rico de Estasen, Juan Beneyto Pérez, Carlos Sentí, etc. Nogensmenys, és també en aquests anys que s'hi dóna entrada als lletraferits valencians marginats, a les noves promocions i a tot un seguit d'autors catalans i balears, la llista completa dels quals és per ordre d'aparició la següent: Agustí Esclasans, Guillem Colom, Miquel Gayà, Miquel Dolç, Joan Llongueres (1942); Josep Romeu, Josep López Picó, Maria Antònia Salvà, Antoni Pons, Josep Palau Fabre (1943); Miquel Ferrà, Rosa Leveroni, Josep M. Boix Selva, Manuel Bertran Oriola, Josep M. de Casacuberta (1944); Lluís Gassó, Pere Ribot i Roser Matheu (1945). Molts d'ells promogueren en llurs ciutats activitats i publicacions il·legals, com ara, les lectures literàries a casa de Marià i Mercé Massot, les reunions en el pis barceloní conegut com "L'Estudi", la represa de la societat "Amics de la Poesia", etc. Són, en tot cas, escriptors lligats al moviment literari clandestí de llurs països, però que tingueren la possibilitat al País Valencià de donar a conéixer una mínima part de la seua producció i d'esdevenir-hi, en conseqüència, escriptors legals, impunes, gràcies a la tolerància existent aquí quant a l'ús públic de l'idioma.

Naturalment, com a resultat de totes aquestes aportacions va augmentar de forma

considerable la presència del català a les planes de l'almanac, restaren totalment eclipsades les col·laboracions dels poetes valencians pro-franquistes,[8] i es va propiciar a la fi l'aparició de textos de caire assagístic, històric, filològic, jurídic, etc., amb els quals hom intentava divulgar aspectes relacionats amb el dret valencià antic, la cultura popular i la seua riquesa lèxica, revisar críticament la poesia valenciana dels darrers anys o revitalitzar l'obra del gran patriarca de les lletres valencianes, Teodor Llorente Olivares. En aquesta direcció s'orientaren, per exemple, els articles de Carles Salvador "La zoologia i la botànica en la poesia valenciana de Llorente" (1942) i "Per a una antologia llorentina" (1945), amb els quals l'autor tractà de recuperar allò més interessant de la producció lírica llorentinista i de fer veure com en Llorente hi havia una enorme riquesa expressiva, mètrica, estròfica dignes d'atenció per part, sobretot, dels seguidors.

Mereix, també, una consideració especial l'assaig de Joan Fuster, "Vint-i-cinc anys de poesia valenciana (1920-1944)", car és el primer estudi literari de postguerra on s'invoca una tradició pròpia i es qüestiona, de vegades molt críticament, l'herència llegada pels antecessors. Segons Ricard Blasco, les opinions vessades per l'escriptor de Sueca sobre els anomenats poetes de la "Post-Renaixença" hagueren d'ésser necessàriament, "matèria de reflexió per al jovent que s'iniciava aleshores, ja que situava amb molta claredat quins havien estat els poetes anteriors dignes de consideració".[9] En efecte, Fuster hi valora sense cap benevolència apriorística, la tasca dels poetes de les anomenades "Generació de 1909" i "Generació de 1930", en termes de repetició tòpics/innovació, anacronisme/força creadora i en aquesta garbellada només deixà surar els noms de Miquel Duran "de València", Daniel Martínez Ferrando i Jacint M. Mustieles pels "néts de la Morta Viva"; Almela Vives, Bernat Artola, Carles Salvador, Lluís Guarner i Joan Lacomba per la promoció següent, i entre les darreres fornades reconeix tan sols l'obra de Xavier Casp. Joan Fuster pretengué, amb aquesta acerada revisió crítica, esclarir el panorama poètic valencià dels darrers temps i concretar els punts de partença que haurien d'assumir les noves generacions per tal de menar la poesia valenciana pels camins de la modernitat i del progrés.

Altres articles d'interés són: "Nomenclatura toponímica dels pescadors del Cabanyal" (1944) de Josep M. de Casacuberta i "Nomenclatura toponímica dels pescadors de la costa castellonenca" (1945) de Lluís Personat Villar. Tots dos es proposen de recollir els "topònims de senyes" (és a dir, les denominacions de lloc usades pels pescadors a fi d'orientar-se dins la mar) des del Cap de Cullera fins a la ciutat de Vinaròs.

En un altre ordre de coses cal esmentar el recull de Manuel Sanchis Guarner titulat "Calendario de refranes valencianos" (1945) constituït per una petita introducció en castellà i una sèrie de refranys relatius a determinats dies i mesos de l'any ordenats d'acord amb aquesta referència.

(8) Molts d'aquests havien adoptat en més d'una avinentesa el castellà com a vehicle d'expressió literària. Josep Mª Bayarri, per exemple, és autor del romanç mariològic titulat "A mi Virgen de los Desamparados". I, Jesús Morante Borràs s'havia decidit per la substitució lingüística en nombrosos poemes i textos teatrals.

(9) He pres aquestes paraules d'unes observacions que em féu Ricard Blasco en lletra datada a Madrid el 24 de maig del 1988.

Tocant a la poesia, el total de textos inclosos en aquests almanacs quadriplica la xifra dels primers volums. Els temes més sovintejats van ésser-hi l'amor, el paisatge i la religió. Tampoc no hi mancaren epitalamis, endreces, elegies i panegírics, així com determinades Flors Naturals i Violes dels Jocs celebrats a València i a poblacions com Burjassot, Manises, Vall d'Uixó, etc.

Tres notes curioses relacionades amb les aportacions de catalans i balears són: 1) que la composició *Mater Amabilis* de Miquel Ferrà fou editada clandestinament a Mallorca el 1943 un any abans, doncs, de la publicació en l'*ALP*; 2) que Miquel Dolç féu constar al text "Cada nit" la seua pertenència al poemari *El somni encetat*, llibre publicat en gener del 1943 gràcies a l'habilitat de Francesc de Borja Moll, en presentar-hi l'autor citat com un dels escriptors mallorquins "clásicos y consagrados", els únics aleshores tolerats per l'administració; 3) i, darrerament, que la majoria dels textos dels poetes balears inclosos en aquests volums apareixen datats a Mallorca o a d'altres poblacions de l'illa, mentre que els catalans manquen de tota explicitació geogràfica.

A la tercera etapa, anomenada localista, s'hi preserven aspectes de les dues anteriors. Així l'alternança de textos gramaticalment correctes i incorrectes, la barreja indiscriminada d'escriptors, tots els quals hi tenen igualment cabuda, a causa de la manca característica de l'almanac de criteris rigorosos de selecció. I se n'aparta a causa de la desaparició dels escriptors illencs i catalans; per l'increment d'estudis de filologia, gràcies sobretot a les aportacions de Josep Giner Marco i per la presència, finalment, de prosa imaginativa.

Els treballs de Josep Giner, signats de vegades amb el pseudònim de "Guillem Renart" (cognoms dels avis), són: "Categoria del valencià dins la Gramàtica històrica de les Llengües hispàniques" (1947); "Introducción a la toponimia valenciana" (1948) i "L'obra gramatical del P. Fullana" (1949). Amb ells, Giner reinaugura a la postguerra els treballs sobre filologia, tot acceptant d'entrada la catalanitat del valencià, però anomenant-lo amb la designació local, per raons d'avinença amb el medi geogràfic propi: "com a valencians –assenyala–, havem usat amb tota justícia i propietat, el nom de valencià, per a designar la llengua espanyola del Llevant peninsular, però reconeixent que català, valencià o mallorquí són, lingüísticament sinònims. En el primer estudi esmentat, es proposa el nostre autor aportar solucions al problema de la subagrupació romànica del català i demostrar que el valencià no és segons opina el comú de la gent, cap dialecte del castellà sinó el mateix català "amb diferències escasses degudes als vulgarismes de la gent indocta". Al segon escrit en castellà esbossa el mapa toponímic del País Valencià i n'encareix la investigació per tal de millorar els coneixements de la nostra llengua i cultura. I, el tercer constitueix una mena de reivindicació del P. Fullana, car aquest, com afirma Giner, tot basant-se en la correspondència que va mantenir-hi al llarg de setze anys (1932-1948), acabà decantant-se per la normalització de la llengua. "L'obra gramatical del Pare Fullana

–escriu Josep Giner en aquest sentit– és fonamentalment una obra constructiva, de contínua perfecció i millorament. Es fer-li un greuge de jutjar-lo per les seues primeres obres, obligades per l'ambient. La seua obra més important és l'Ortografia tal com ell l'havia deixada, corregida i esmenada, a punt d'una nova impressió. Esta Ortografia nova, estava escrita pensant en les tendències dels escriptors actuals, que ell seguia molt de prop, com demostra la seua correspondència". No cal dir que els textos de "Guillem Renart", els primers amb aquesta temàtica, reprengueren la tasca d'analitzar les particularitats del nostre català, tot posant a l'abast dels lectors elements de judici suficients perquè comprenguessen la vàlua i la importància de llur llengua, menystinguda pels espanyolistes i per altres sectors que els hi feien el joc tot emparant-se en un valencianisme barroer.

Altres treballs igualment remarcables són: 1) els estudis sobre folklore, tradicions i lèxic castellonenc, els quals esdevingueren especialment prolífics en aquesta etapa gràcies a les col·laboracions d'alguns membres de la Societat Castellonenca de Cultura i d'altres autors relacionats amb Castelló i les seues comarques;[10] 2) els relats de Josep Sanç i de Jordi Valor amb què es trencà l'exclusivisme de la poesia en l'àmbit de la literatura de creació;[11] 3) els treballs d'Enric Soler Godes on fa un seguiment de les lletres bescanviades entre Teodor Llorente i Menéndez Pelayo a propòsit del pròleg per al *Llibret de versos,* que el patrici valencià encomanà insistentment i obsessiva al segon durant un període de sis anys; 4) les ressenyes crítiques de Xavier Casp sobre diversos poetes catalans: Joan Baptista Bertran (1947), Manuel Bertran Oriola (1948) i Miquel Melendres (1949); així com els estudis de Miquel Adlert sobre determinats aspectes dels *Furs de València:* disposicions marítimes, afillament, blasfèmies, competència en assumptes penals, etc. 4) I, per últim, els articles de Llorenç Mariner i "T. Blanch" (nom amb ressonàncies evidents de pseudònim),[12] autors respectivament dels treballs, "Sobre ortografia i altres coses per l'estil" (1948) i "Subvencionem la literatura" (1949). Tots dos d'un gran interés per tal com es pronuncia l'un, a favor de la unitat ortogràfica, i en contra l'altre, de la política d'ajudes dels organismes oficials. El primer constitueix una enraonada i lúcida defensa dels acords ortogràfics de Castelló respecte als quals assenyala: "Es basen en criteris noblement i depuradament intel·lectuals; s'acoblen de manera magnífica al geni de la llengua, i fins respecten les modalitats fonètiques regionals. Satisfan les més fines exigències científiques i serven fidelitat a les fonts maternes de les llengües clàssiques, Què més cap demanar?" I, és així mateix un atac frontal contra tots aquells escriptors i gramàtics d'ocasió les teories dels quals consisteix a boicotejar les possibilitats d'unitat i de progrés establertes l'any 1932 a la capital de la Plana.

Quant al segon, l'autor insta les corporacions públiques perquè facen extensives llurs subvencions a la creació i la investigació literàries. Hom afirma que dels pressupostos oficials se'n beneficien força estudiosos, artistes i publicacions, però:

(10) Entre els títols més importants cal destacar: "Folklore dels Maestrat". "Cançons de taverna" (1946); "Nota lexicogràfica: un fòssil lleit" (1947) i "El llibre de rúbriques de Benassal" (1949) tots tres de Carles Salvador. De Lluís Personat Vilar, "Mare Nostrum. Viatge a les Illes Columbretes" (1946); "Folklore de la Plana. Fires i festes castellonenques" (1947) i "De la Plana. La festa de la Madalena" (1948). I, darrerament, els articles de Xavier Pallarés titulats, "Per les terres morellanes. Festa Major" (1947) i "De les terres morellanes. Les romeries d'Ortells a la Verge de la Balma" (1948).

(11) Són del primer les narracions, "Toy" (1947) i "La lluerna que va creure's estel" (1948). I, del segon, "Conte alcoià, Pasqua Florida" (1948) i "Marxa militar" (1948).

(12) Possiblement es tracta de Carles Salvador car un dels seus pseudònims va ésser, precisament, "Tirant al Blanch". Vegeu Vicent SIMBOR, *Carles Salvador i Gimeno: una obra decisiva.* (València 1983), p. 255. He trobat també aquest pseudònim en diversos exemplars de la revista, *Víspera. Revista de las fiestas valencianas,* el qual podia correspondre, tal vegada, a Joan Fuster.

"Per què, ens preguntem, cap subvenció per a la literatura? Crec que no és menester, ara i ací, insistir en la trascendència total de la literatura. Si a qualsevol poble això és clar, a València adquirix proporcions inusitades per raons que més val no enumerar. Basta, però, el pes d'una tradició com la nostra, la urgència d'assegurar la seua continuïtat, el divorci entre el poble i la seua literatura; basta això, en efecte, perquè aquest problema de la protecció de la literatura no puga ésser negligit sense greus conseqüències d'ordre moral per a tots".

Aquest és, sens dubte, un dels articles més valuosos de tot el període estudiat fins aquí, no sols perquè posa de manifest amb una evidència aplastant la discriminació de les institucions envers la literatura valenciana sinó perquè reclama també a les autoritats una política eficaç de suport a la normalització de les nostres lletres.

Respecte a la poesia tornem a trobar-hi els mateixos temes i autors dels anys precedents, amb la desaparició, però, dels poetes del Principat i de les Illes i la incorporació d'altres nous com Joan Fuster, el qual publicà en aquests almanacs els primers poemes en català.[13]

Darrerament els tres últims volums, corresponents als anys 1949-1951, formen un bloc a part per les característiques dites adés i perquè amb el nomenament de Martí Domínguez Barberà, com a director de l'*ALP* i del diari, s'engeguen qualques novetats, com la classificació de les matèries per seccions, a fi de millorar el maneig de l'almanac i de facilitar al lector la localització immediata dels escrits sense necessitat d'empassar-se tot l'índex.

En aquesta etapa l'*ALP* perd totalment el caràcter unitarista dels anys anteriors a causa de l'absència dels escriptors joves. Tal fet pot interpretar-se, suposem, com una mena d'autoexclusió, atés que Xavier Casp i els seus amics havien acusat els vells militants valencians de col·laboracionistes en ingressar a Lo Rat Penat i optaren per no barrejar-s'hi. Fos com fos la colla de lletraferits reunits entorn de Casp i Adlert, van abandonar per voluntat pròpia o per la força de les circumstàncies la palestra oferta per l'almanac. I per bé que en aquests anys constatem la incorporació d'altres escriptors i poetes: Enric Valor, Vicent Sorribes, Francesc Ferrer Pastor, Joan Ribes, etc. (tots ells allistats en Lo Rat Penat) la pèrdua d'aquelles col·laboracions va ésser-hi ben notable.

En aquests volums veurem de nou entre els autors antics més destacats els noms de Josep Giner, Enric Soler Godes i Carles Salvador. El primer amb estudis, altra vegada, sobre temes filològics com: la mesura dels versos (1950), l'accentuació, (1951) i la pronominalització en valencià (1952). El segon va lliurar-hi un seguit d'articles amb el títol genèric de "València fa cent anys" on aplegava, mes per mes, els principals successos polítics, socials, culturals, literaris i festius esdevinguts a la ciutat, una centùria abans. I, Carles Salvador, va publicar alguns textos poètics entre els quals figura una composició històrico-patriòtica dedicada "Al rei En Jaume I en el 9 d'octubre" (1952).

(13) A la revista esmentada a la nota precedent i a *Verbo*, n'havia publicat també uns quants, per les mateixes dades o potser una mica abans.

Quant als nous col·laboradors, Francesc Ferrer Pastor va iniciar-s'hi amb textos en prosa i en vers (els darrers en llaor de la Mare de Déu dels Desemparats); Vicent Sorribes amb uns comentaris evangèlics sobre el sagrament de l'Eucaristia; Joan Ribes amb uns panegírics poètics dedicats "A la bona memòria del Mestre Teodor Llorente Olivares" i "A l'immortal Ausiàs March"; i finalment Enric Valor amb una recensió sobre el llibre de Manuel Sanchis Guarner, *Introducción a la Historia Lingüística de Valencia,* d'on he pres els mots següents per la vigència que presenten encara avui, "Sovint se senten, pel carrer, al cine o enmig de les reunions més diverses, les opinions més disbaratades, els discursos més infundats, les discussions més irritants. Fins i tot, en la premsa, moltíssima gent, sense preparació de cap mena, s'arrisca a parlar de temes lingüístics valencians amb una esgarrifosa irresponsabilitat. Hi ha un caos de pintors que parlen de filologia o d'obrers de vila que fan d'àrbitres de fonètica i de persones de tota classe que es lliuren en públic a sentenciar en qüestions de llengua valenciana, amb palesa, clar que insconcient, irrespectuositat per València i les seus més preades tradicions. Davant açò, produeix immensa alegria la publicació d'un llibre sobre Història Lingüística de València, escrit per un dels nostres millors investigadors professionals, com ho és Sanchis Guarner".

És també característica d'aquesta etapa la inserció d'alguns escrits en defensa de la llengua. Així el titulat "Laudes del valenciano" de M. Marqués Segarra (essent paradoxalment lliurat en castellà) i "Vaja contrast!" de Vicent Valls Romay. Aquest darrer consisteix en una acusació contra els valencians que refusen llur parla materna per creure-la de poca categoria enfront del castellà. I, el primer és un recull d'elogis envers la nostra llengua, des d'Eixemenis fins a Constantí Llombart passant per Cervantes, Pere Antoni Beuter, Martí de Viciana, Gaspar Escolano, Marc Antoni Ortí, Carles Ros i altres.

Per últim cal constatar que tampoc no en aquests almanacs van fer-hi ús del català escriptors com, Jesús Ernest Martínez Ferrando, Manuel González Martí, Salvador Ferrandis Luna, Francesc Almela Vives, Felip Mateu Llopis, Eduard López Chavarri, Martí Domínguez Barberà, etc., alguns d'ells dirigents de Lo Rat Penat i tots presents en la bibliografia d'aquells anys amb un, dos o més llibres en vernacle.

SANTI CORTÉS

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

DOMÍNGUEZ BARBERÀ, M. (1940) *Nueve versos de gesta,* València.

MASSOT I MUNTANER, J. (1978) *Cultura i vida a Mallorca entre la guerra i la postguerra,* Abadia de Montserrat, p. 199.

PÉREZ MORAGON, F. (1974) *Cultura Catalana al País Valencià 1939-1974.* Inèdit.

VICENT SIMBOR

LA NOVEL·LA DE LA POSTGUERRA AL PAÍS VALENCIÀ (1939-1972): ENTRE LA PROBLEMÀTICA LLENGUA LITERÀRIA I EL DESFASAMENT ESTÈTIC

1. PERÍODE DE RECOMENÇAMENT

El present estudi es planteja com a objectiu d'investigar la problemàtica de la novel·la publicada al País Valencià al llarg de les tres dècades de Postguerra transcorregudes des de la fi de la Guerra Civil fins al 1972, en què apareix l'última novel·la del període, *Els horts*, de Martí Domínguez, tot just l'any anterior de la instauració del premi Andròmina de novel·la dins els Premis Octubre. La meua proposta metodològica és, doncs, de fer un tall sincrònic en l'evolució literària valenciana comprès entre dues fites històrico-literàries suficientment sòlides, en la meua opinió, com per a permetre de singularitzar aquest període i d'estudiar-ne la producció novel·lística, confrontada al context literari de la novel·la catalana i europea. En resum, es tracta d'analitzar un segment concret de la sèrie diacrònica per tal d'esbrinar-ne les pautes estètico-literàries, les dificultats de la llengua literària, l'horitzó d'expectatives dominants i els condicionants de l'aleshores peculiar triangle valencià autor-editor-lector, per tal de poder incloure'l dins la història literària o sèrie diacrònica i confrontar-l'hi.

Si bé en la literatura catalana general és perfectament raonable d'agrupar aquest període proposat en dos segments subdividits per l'any 1959, al País Valencià, de vida literària molt més neulida, aquesta partició esdevé innecessària.

Caplletra 10 (Primavera 1991), pp. 51-82.

L'autèntica represa editorial valenciana s'inicia deu anys després de la fi de la Guerra, l'any 1949, amb la col·lecció «L'Espiga» de l'Editorial Torre, del duet Casp-Adlert, que arriba a publicar més de cinquanta títols. I és en la dècada següent quan en realitat hom engega, bé que modestament, el circuit literari. Finit el cicle autàrquic de la Dictadura a la fi dels anys cinquanta, la nova dècada coneixerà la revitalització econòmica, potenciada per la conjuntura internacional més que no pels mèrits propis dels tecnòcrates de l'Opus Dei del Govern. Alhora el Règim obria, per poc que fos, la censura en el seu intent de mostrar a l'exterior un caire més democràtic i tolerant. La resistència nacionalista, tanmateix, no perdé aquesta oportunitat i durant els anys 60 donà un ferm impuls a la consolidació de la infrastructura cultural. Les possibilitats editorials guanyen de manera innegable l'any 1966 amb la Llei de Premsa i Imprenta, que, a desgrat de les seues limitacions, oferia unes mínimes obertures aprofitades al màxim. En aquest context apareixia, per exemple, l'any 1961, el mateix en què a Barcelona es fundava la casa discogràfica EDIGSA i un any després de la naixença d'Òmnium Cultural, la col·lecció de conte i narració breu *Nostres Faulelles*, destinada, com de seguida veurem, a potenciar la prosa. Però la fragilitat i peculiaritat del món literari valencià, sobretot pel que respecta a la novel·la i al teatre, de fet no s'alterarà fins l'arribada de la dècada dels anys setanta, en què irromp amb força l'editorial Tres i Quatre i el nou públic lector universitari.

Un període, doncs, que arranca del desolat panorama cultural immediat a la desfeta de la pèrdua de la Guerra i de les llibertats i conclou l'any 1972, l'any abans que una nova colla de novel·listes, encapçalats per Amadeu Fabregat, el primer guanyador del premi Andròmina amb *Assaig d'aproximació a falles folles fetes foc*, aportava el recanvi i la modernitat a la novel·la del País Valencià.

2. LA URGÈNCIA DE LA NARRATIVA

Davant una situació d'emergència absoluta, retornat una vegada més el món literari valencià al grau zero, renaixen les crides patriòtico-literàries en demanda del conreu de la prosa, imprescindible per a la revitalització del circuit literari: autor-editor-lector. Calia potenciar la novel·la i la narrativa, o dit en uns altres mots, calia superar aquell cercle tancat de la manca de narradors, de lectors i, enmig, d'editors.

Igual que a inicis de segle hom apostava per la revista-col·lecció destinada a publicar un conte o novel·leta curta en cada número, com ara la pionera *El Cuento del Dumenche*, nascuda l'any 1908, amb l'objectiu d'engegar el llanguit circuit literari valencià o, com preferia d'explicar el seu director Lluís Bernat, de "fer afisió a escriure y a llechir en valencià",[1] (*El cuento del Dumenche* 1908: revers de la primera coberta) o igual que en els anys trenta eixia a la vida literària valenciana *Nostra*

(1) El subratllat és de l'original. En aquest i en els restants paràgrafs citats he transcrit literalment el text original, llevat de l'accentuació i de la dièresi, que he normalitzat.

Novela per "fer que el públic valencià no acostumat a llegir la seua llengua prenga afició per la nostra literatura", (*Nostra Novela* 1, 1930: portada) en un intent més de vèncer el dèficit crònic i anòmal de novel·la i narrativa, també ara en la Postguerra, i una vegada més, hom assajarà idèntica fórmula, *Nostres Faulelles*, editada –cal entendre costejada– i dirigida per Nicolau Primitiu Gómez Serrano. És una modesta revista-col·lecció de la qual només aparegueren, sense data, 17 números des de 1961 fins a 1966, d'entre 40 a 60 pàgines d'un format de 15,5 x 11, dividit cada exemplar entre 3 *contes, narracions o estudis*, els tres productes oferts. Ara, en el moment en què afluixa la repressió franquista i hom pot aprofitar la lleugera obertura de la censura editorial, de nou la revista-col·lecció apareix en la Postguerra com a eina bàsica per a activar el circuit literari, per a revitalitzar el triangle bàsic autor-editor-lector, esvaït arran de la desfeta de la Guerra Civil. Hi tornem a llegir similars mots per a similars objectius: «l'objecte és fer literatura amena, variada, econòmica i popular a la fi d'alimentar eixa part del nostre poble més variada, més nombrosa, més nostra i menys complicada», per tal d'envigorir el triangle imprescindible, «perque sens lectors no hi han compradors i si no hi han compradors no es poden editar llibres; això és clar.

No obstant açò, devem dir també que no sols ens manquen lectors i compradors ans també autors en la llengua nostrada; i açò és tan de lamentar com allò». (*Nostres Faulelles* 1, 1961: 5-6)

En poques paraules, ens trobem, val a dir-ho, en una nova situació literària límit que només podrà superar-se amb l'eixamplament i consolidació dels lectors, tasca per a la qual és imprescindible la contribució de la novel·la i narrativa, autèntica pedra de toc de les lletres valencianes des de l'inici de la Renaixença. Fins a la Guerra Civil els escriptors valencians només havien publicat un parell de novel·les curtes (Lluís Bernat, *Casiquisme roig*, València 1904; Lluís Sales Boli, *Fontrobada*, Societat Castellonenca de Cultura, Castelló de la Plana 1932), i tres novel·les almenys d'extensió homologable (Artur Perucho, *Icar o la impotènc*ia, Societat Castellonenca de Cultura, Castelló de la Plana 1929; Francesc Carreres i de Calatayud, *El cavaller del dubte,* Societat Castellonenca de Cultura, Castelló de la Plana 1933; i Jesús Ernest Martínez Ferrando, *Una dona s'atura en el camí,* Proa, Barcelona 1935). I encara caldria tenir en compte que dos d'aquests novel·listes, Artur Perucho i Jesús Ernest Martínez Ferrando, vivien a Barcelona, en el món cultural de la qual es trobaven plenament inserits (de fet la novel·la de Jesús Ernest Martínez Ferrando hi va ser publicada com a guanyadora del premi Crexells), de manera que potser no té massa sentit de considerar-los novel·listes valencians, si per aquests entenem no els escriptors nascuts dins els seus límits geogràfics sinó els que hi viuen i conformen amb la seua aportació el món cultural valencià.

Ara, en els anys de Postguerra transcorreguts des de 1939 fins a 1972, els autors valencians publiquen un nombre considerablement major de novel·les: una novel·leta

(Miquel Adlert, *El salze a la sendera*, Torre, València 1953, 62 pp. de 17 x 12), una novel·la curta (Jordi Valor, *Lina Morell. Un cas apassionant,* Sicània, València 1964, 96 pp. de 15 x 10,5) i 10 novel·les (Miquel Adlert, *I pau,* Torre, València 1953, 352 pp. de 17 x 12,5; Beatriu Civera, *Entre el cel i la terra,* Sicània, València 1956, 270 pp. de 17 X 12; Enric Valor, *L'ambició d'Aleix,* Succesor de Vives Mora, València 1960, 240 pp. de 19 x 13; Beatriu Civera, *Una dona com una altra,* Sicània, València 1961, 200 pp. de 17 x 12; Maria Ibars, *Vides planes,* Sicània, València 1962, 194 pp. de 17 x 12; Antoni Igual i Úbeda, *Delers de Jovença (Tragèdies fernandines),* premi «Joan Senent» 1961, Sicània, València 1964, 265 pp. de 20 x 13,5; Maria Ibars, *L'últim serv,* Sicània, València 1965, 228 pp. de 20 x 13,5; Maria Beneyto, *La dona forta,* premi «Joan Senent» 1965, Senent, València 1967, 180 pp. de 19 x14; Mercè Linyan, *L'Eros de Piccadilly Circus*, Club Editor, Barcelona 1971, 194 pp. de 19,5 x 14; i Martí Domínguez, *Els horts,* L'Estel, València 1972, 230 pp. de 21,5 x 13,5). Vet ací el corpus novel·lístic a estudiar, que provoca ja d'antuvi algunes remarques interessants, com, per exemple, el pes específic editorial centrat a València, sense la gran cooperació anterior de Castelló de la Plana, la constatació que el ressorgiment literari valencià avançava de forma imparable a desgrat de les adversitats polítiques i la, podem afirmar-ho, sorprenent aparició d'escriptores: de nou novel·listes, cinc en són dones, i de deu novel·les llargues, sis han estat escrites per elles, estadístiques, doncs, molt contundents a favor del paper capital que aquestes autores acompliran durant el període. És obligat d'advertir també ara que Mercè Linyan, tot i ser valenciana de naixement (nascuda a Canals, en la comarca de La Costera), en la meua opinió, potser seria més just de no incloure-la entre la novel·lística valenciana, car de petita ja havia traslladat la seua residència a Barcelona, d'on només tornava als estius, en escriure la novel·la ja fa quinze anys que viu a Anglaterra i, a més a més, la novel·la és escrita en català oriental o barceloní i el món ficcional localitzat bàsicament a Londres i, en segon lloc, a Barcelona. En resum, fidel a la meua concepció, abans exposada, d'escriptor "valencià", propose de considerar *L'Eros de Piccadilly Circus* d'una manera especial en relació al corpus novel·lístic valencià.

Siga com siga, amb Mercè Linyan o sense, és innegable la irrupció de dones novel·listes, una irrupció més sorprenent encara si recordem que les escriptores havien jugat una funció molt secundària en la producció literària valenciana des dels orígens de la Renaixença. L'aportació d'aquestes novel·listes repercutirà en la incorporació de la temàtica i en la conformació dels personatges ficcionals.

Sí, curiosament i paradoxalment, des d'una perspectiva valenciana, és clar, la novel·la, a pesar de tot, travessava pel seu moment més esperançador des del segle XV.

3. LA PROBLEMÀTICA DE LA LLENGUA LITERÀRIA

No val la pena d'oblidar que l'any 1939 tot just en feia set que hom havia assolit d'arribar a un acord ortogràfic entre les entitats culturals i els escriptors valencians, de manera que no hi havia hagut gaire temps, i encara menys en una època tan difícil, a pesar dels esforços gramaticals divulgaltius d'un Carles Salvador, d'un Manuel Sanchis Guarner o d'un Josep Giner, per a fer arrelar en el teixit social la normativització ortogràfica i gramatical. Però, així i tot, la decisiva etapa de Pre-guerra havia donat uns fruits sòlids i ara, en la Postguerra, ja ningú entre els escriptors i els editors no discutirà la unitat ortogràfica i gramatical. Aquest èxit des de València estant, ben cert, no era poca cosa. Ho resumia així Sanchis Guarner l'any 1963:

> La represa de l'activitat literària en llengua autòctona després de la solució de continuïtat imposada pel fragor bèl·lic, la presideix a València un clar signe de superació.
>
> Després del 1942 en què tímidament recomençaren, i especialment del 1945 en què l'editorial "Torre" es constituí, els llibres valencians ofereixen una amplitud i una maduresa ben notòries. L'apassionada indisciplina que antany presentaren els escriptors valencians, ha estat substituïda –almenys en el camp idiomàtic– per un deler de norma i un afany d'aprenentatge. Una part del poble valencià no té encara les idees clares respecte a l'idioma, però tots els escriptors –o quasi tots– saben hui que la correcció gramatical està ja definida bastant concretament. Renyines com les que fa una trentena d'anys dividien els valencianistes com aquella de si calia escreiure *amb* o *ab*, semblen ara d'un anacronisme grotesc. (Sanchis Guarner 1963: 76-77)

Quedava, això sí, i amb força per a llarga vida, com s'ha pogut comprovar, el problema onomàstic. Però tampoc en aquest punt el problema ja no és idèntic al de la Pre-guerra. Subsisteix la dificultat onomàstica motivada per la pruïja patriòtica, però ara, durant aquest període, ningú en els medis cultes ja no podia discutir la unitat lingüística, tan sols persistia la resistència «patriòtica» a acceptar la pèrdua de «categoria» d'un parlar valencià inclòs dins la llengua catalana. La normativa fabriana, tanmateix, adoptada en l'acord ortogràfic de 1932 no era qüestionada, anècdota Bayarri al marge (el 1966 encara publicava l'opuscle *Alfavetisasió dels valensians*).

Però sí el nom. Segurament el bastió més resistent a l'acceptació del nom «llengua catalana» haja estat Nicolau Primitiu Gómez Serrano, que des de la seua revista –sufragada per ell i dirigida per Vicent Badia i Marín– *Sicània* (juliol 1958-desembre 1959), i des de la revista-col·lecció *Nostres Faulelles* –aquesta mantiguda i dirigida per ell mateix–, s'esforça per trobar un nom «neutral», que supere el handicap de «català/«catalana», com el finalment escollit de «llengua bacavesa» (de Balears-Catalunya-València): "Per abreviació la llengua sens nom pot tindre provisionalment Ba-Ca-Va, o, potser millor, llengua bacavesa. Quelcom paregut a ço que

fan, tan senyudament, Bèlgica, Nederland i Luxemburgo, creant el nom de Be-Ne-Lux, ço és: Benelux per a defendre coses comunes a les tres". (*Nostres Faulelles* 6, 1961: 5-6).

Aquesta proposta onomàstica, però, tot i el pes de l'autor en la cultura valenciana –recordem que el senyor Nicolau Primitiu era aleshores també president de Lo Rat-Penat– evidentment no quallà ni dins ni fora del País, a pesar que Vicent Badia assegurava que a les Illes havia assolit un ressò positiu a publicacions com la revista *Ponent* i el *Diario de Mallorca*, on Llorenç Vidal escrivia: "Claro que la adopción de este nombre supone sacrificios. Recuerdo que en una carta el señor Nicolau Primitiu, actual Presidente de *Lo Rat Penat*, me animaba a que propagásemos este nombre por las muchas ventajas que supondría su uso normal. Se han hecho algunas objeciones, entre ellas, que resulta algo infantil. En este caso, y en otra esfera, también resulta infantil el nombre de *Benelux*, y sin embargo todos lo hemos aceptado. En una palabra, yo desearía que, conviviendo al principio con las denominaciones de lengua valenciana, catalana y mallorquina, se empezara a usar este nombre, convencional y tal vez provisional, pero que designa en una palabra la lengua hablada en estas regiones y que si por su origen es catalana, por su extensión es ba-ca-vana, es decir, baleo-catalo-valenciana" (Badia Marín 1959: 3).

Però, insistesc, el particularisme valencià quedà reduït sobretot al terreny onomàstic, car a nivell de llengua literària no eren gaires les discrepàncies dels nostres escriptors i escàs, doncs, el particularisme «pràctic», com més avall podrem comprovar en analitzar la llengua literària adoptada pels nostres novel·listes. Ja ho ha advertit també Fuster:

> D'ençà de Llorente, o de Villarroya, i fins i tot d'abans, els valencians que han decidit escriure en la seva llengua, en general, hi han fet jugar ben poques vel·leïtats particularistes. Hem refereixo als "escriptors" amb pretensions de normalitat. Fora d'alguna excepció aberrant, el particularisme ha tendit a manifestar-s'hi en uns altres nivells: en el tristíssim del nom de l'idioma, sobretot. (Fuster 1971: 45).

La "represa" després del 39, simplificà molt les coses.

> Alguna cosa s'havia produït, mestrestant, o gràcies a tot això: la liquidació –"per ruïna"– dels reductes insidiosos. [....] A partir de llavors, la "llengua literària" al País Valencià quedava definida. La "teua" i la "meua", com "cante" i "diga", i les altres minúcies, adquirien un altre sentit, en el nou context: vam procurar que aquestes mínimes "dissidències" tinguesssin una justificació en els clàssics, i que, en comptes de ser un tret de separació, fossin una referència històricament unitària. (Fuster 1971 b: 29)

3.1 Centralisme contra policentrisme

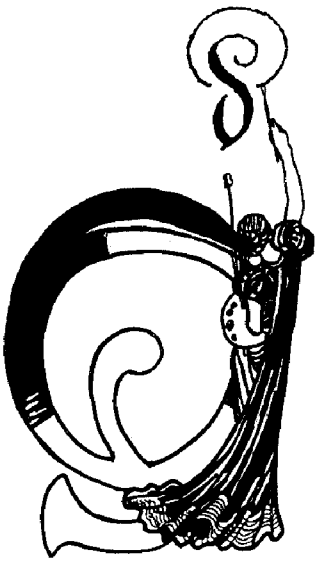
De tota manera, dues concepcions generals de la llengua literària catalana es debatien, i amb força entusiasme, a les planes de les revistes de l'època: una, diríem, concepció unitarista i centralista, que tenia els seus majors defensors, bé que no exclusivament, en els polemistes del Principat; i una altra concepció, que, servint-nos de la proposta de Sanchis Guarner, anomenarem policèntrica convergent, reivindicada de forma majoritària, però tampoc no únicament, pels escriptors illencs i valencians.[2]

Contra els unitaristes o centralistes, partidaris d'una llengua literària uniformada per a tot el domini catalanoparlant, sense concessions fonètiques, morfològiques o lèxiques als diversos parlars regionals, innecessàries en la seua opinió per a les funcions del llenguatge literari, s'alçaven les veus oposades dels partidaris d'una major obertura a nivell literari per a diverses solucions, sobretot lèxiques, i en menor grau morfològiques, aportades pels diversos parlars catalans al parlar central barceloní, que havia servit de model bàsic per a l'elaboració de la llengua literària. Així ho defensava Francesc de Borja Moll l'any 1953 en una conferència publicada tres anys després a *Cap d'Any:*

> En resum: amb el que he exposat crec que roman ben patent la importància que per al redreçament, enriquiment i difusió del llenguatge literari tenen els dialectes, mentre la utilització dels seus valors sigui prudent i fundada en un estudi acurat de la gramàtica històrica.
> Com a conseqüència voldria recomanar un major respecte dels catalans del centre, i sobretot dels barcelonins, envers les particularitats dels parlars de les altres contrades, i una major compenetració d'aquestes amb els fins d'unificació que en cert grau incumbeixen d'una manera primordial a la llengua escrita.
> [....]
> Crec que la unificació no ha de consistir tant en l'existència d'una manera única d'expressar cada concepte, com en la d'una capacitat similar d'adaptació, en totes les regions, per a les formes i paraules pròpies d'altres comarques; és a dir, que la unitat sigui més d'ordre subjectiu que objectiu, més de concordança d'esperits que d'identitat i unitat de manera de parlar. El dia que un mallorquí o un valencià no trobin estranys els mots barcelonins i que els catalans del Principat considerin com a propis els vocables i formes vinguts de les regions més allunyades, podrem dir que la unificació és un fet i que la llengua catalana té totes les notes distintives d'una llengua literària perfecta (Moll 1956: 143-144).

Conseqüent amb aquest policentrisme convergent, Moll no dubtà a defensar el dret literari de les formes gramaticals pròpies dels baleàrics i valencians: les formes sense desinència o amb desinència *-e,* de primera persona de present d'indicatiu dels

(2) Joan Solà va realitzar una aproximació a la polèmica de la llengua literària en el seu llibre *Del català incorrecte al català correcte,* Eds. 62, Barcelona, 1977, especialment al capítol «Polèmiques lingüístiques del postfabrisme», pp. 137-161.



verbs; les formes de subjuntiu de base *a, e*, en lloc de les de base *i;* formes en *-am, -au* del present d'indicatiu i les en *-às, -assis* de l'imperfet de subjuntiu dels verbs de la primera conjugació; les formes de radical *ng* o *sc* en verbs com *estrènyer* o *créixer* (indicatiu: *jo estrenc, jo cresc;* subjuntiu: *jo estrenga, jo cresca*); les formes fortes de certs verbs com *ferir* (*jo fér, tu férs, ell fér, ells féren; jo feri, tu feris, ell feri, ells ferin*); i, per als valencians, les formes dels pretèrits imperfets de subjuntiu en *-ara, -era, -ira*. (Moll 1956: 142-143).

La revista *Cap d'Any* esdevé una mena de portaveu anticentralista gràcies sobretot als articles que hi anava publicant Francesc de Borja Moll. En l'exemplar de 1961, en defensar-se de la crítica d'Humbert Pardellans, que reivindicava "la concentració unitarista i la netedat", perquè són "massa una necessitat de vida o mort...", (Pardellans 1960 [1961:107]) hi torna a reprendre la seua proposta ja coneguda: «Tenim la llengua literària i la gramàtica unificades fins allà on és necessària la unificació. El que no és necessari és el que propugneu amb el nom de *"concentració unitarista"*. (Moll 1961: 111) I en el número de 1963 –compte!, deu anys després de la conferència esmentada– encara continuava defensant la seua mateixa postura contra l'unitarisme, enmig d'una polèmica que no perdia actualitat a pesar dels anys transcorreguts, amb un article de títol ben expressiu: "Tornem-hi amb la unitat" (Moll 1963: 113-120).

Però, com ja ha estat advertit, la polèmica fou molt més general i no definible en termes de baleàrics i valencians contra els catalans del Principat. A tall d'exemple, ens ho pot recordar la controvèrsia de l'any 1954 a *Destino* entre els "anticentralistes" Blai Bonet, Josep Maria Llompart i Jaume Vidal Alcover i l'"unitarista" Miquel Dolç, tots ells, com és conegut, escriptors mallorquins. (Bonet - Llompart - Vidal Alcover 1954: 8 - Dolç 1954: 38).

Però, què deien els escriptors valencians? També hi descobrim partidaris de l'una i de l'altra postura, molts més, tots, llevat de Joan Fuster, favorables al criteri policèntric convergent, defensat per Sanchis Guarner al llarg dels seus treballs gramaticals i sintetitzat clarament, per exemple, en l'opuscle *Informe sobre la llengua del País Valencià* (1978), tot identificant la problemàtica de la llengua literària i la llengua estàndard:

> La codificació, doncs, pot ser policèntrica, segons propugnava ja Bernat Fenollar, és a dir, pot existir una llengua standard dels valencians tal com fou definida per l'aplec de Castelló (1932) per Carles Salvador i per altres gramàtics fabristes.
>
> Pot haver-hi, doncs, una normativa policèntrica, però no convé gens que siga divergent. Pot ser-hi perfectament admesa la fonètica regional (però no l'empobridor parlar apitxat). Són també acceptables determinats morfemes peculiars. I, sobretot, són preferibles els lexemes regionals. [....]
>
> Cal insistir, però, que convé molt que tal normativa siga feta amb un criteri convergent. (Sanchis Guarner 1978: 32-33)

I Enric Valor hi sintetitzava l'any 1970 el parer generalitzat dels escriptors valencians amb aquestes paraules:

> El pes que Barcelona ha tingut en el redreçament idiomàtic de les nostres terres, innegable, ha donat com a resultat que la seua variant, les seues preferències lèxiques i algunes de les seues peculiaritats morfològiques, han constituït, per bé que molt més atenuadament del que sembla, el nucli de la llengua literària moderna. Aquest fet ha preocupat i preocupa molts valencians, que hi temen l'exclusió d'un gran cabal de formes vives dins el País Valencià, iguals o més acostades a la llengua dels clàssics que les de la modalitat oriental-barcelonesa per exemple. A part aquest problema d'aportació, la unitat de la llengua literària és quasi absoluta avui dia.[3] (Valor 1970: 6)

Per contra, Fuster, que adoptava en els seus escrits l'accentuació i les formes morfològiques barcelonines, resumia així la seua postura l'any 1971:

> Pel que fa a la "llengua literària", la dels valencians ha de ser la que, a la llarga i en definitiva, caldrà que sigui: una i única, i rigorosament única. O això, o el felibrige. (Fuster 1971 B: 29)

Tanmateix un escorcoll de les revistes valencianes del període ens permet de resseguir les suspicàcies i reticències dels valencians davant una llengua literària difosa en la immensa major part des de Barcelona i bastida damunt les solucions fonètiques, morfològiques i lèxiques vives al català central. De fet, com tot seguit podrem comprovar, els escriptors valencians mostraren una desorientació que no és sinó el fidel reflex de la problemàtica estudiada. Ja l'any 1948 Manuel Sanchis Guarner els exigia un esforç: "cal fer un esforç, i encara, als escriptors valencians que també els costa molta de pena trobar l'orientació escaient" (Sanchis Guarner 1948: 8). Al mateix temps Josep Giner (amb el pseudònim Guillem Renat i Ferrís) tornava a insistir en la urgent necessitat de preparació gramatical dels escriptors alhora que reivindicava les solucions lèxiques i morfològiques valencianes (Renat i Ferrís 1948: 26-27). L'any 1958 aquest mateix lingüista reprèn amb més profunditat la problemàtica de la llengua literària en un seguit de quatre articles publicats a la revista *Sicània*. Hi defensa la genuïnitat de les formes en *-ix* dels incoatius al costat de les clàssiques en *-eix*, exposa l'ús correcte del gerundi, condemna les inversions i pleonasmes i proposa com a única solució correcta el nexe consonàntic *-sc* en lloc de *-xt* dels verbs *viure, eixir, meréixer, créixer* i *nàixer* (fins i tot aconsella als escriptors barcelonins que retornen a aquestes solucions clàssiques vives entre els valencians i baleàrics) (Renat i Ferrís 1958-1959: 22, 22, 22 i 21, respectivament). Giner va seguir en la dècada següent fidel a la seua proposta contrària a l'elaboració d'una llengua literària de "concentració unitarista", tal com queda de manifest, per exemple, en l'article "Unitat de la llengua", de 1965 (Giner 1965: 7-8).

(3) En el número 15, gener 1971, Valor toma a plantejar el problema i origina, en les «Cartes al Director» de *Serra d'Or*, una petita polèmica en que intervenen Vicent Escrivà, en petició d'un major protagonisme editorial valencià que puga difondre en la pràctica aquest model policèntric («Un article de l'escriptor i gramàtic Enric Valor», dins *Serra d'Or*, abril 1971, p. 1), i una resposta «tranquil·litzadora» de Jordi Sarsanedas («No tant, no tant...», dins *Serra d'Or*, maig 1971, pp. 1-2)

Quines eren, tanmateix, les reivindicacions valencianes envers la llengua literària? En síntesi podríem resumir les més importants en les següents, d'acord amb les propostes de Manuel Sanchis Guarner a la *Gramàtica valenciana* (1950), Carles Salvador a l'homònima *Gramàtica valenciana* (1951) i Josep Giner a *La conjugació dels verbs en valencià* (1933): accentuació d'acord amb la fonètica valenciano-occidental, demostratius simples (en un segon ordre de preferència), possessius tònics femenins amb *-u-* intervocàlica (meua, teua, seua...), combinacions valencianes dels pronoms personals àtons, la conjungació verbal viva en el parlar valencià, amb l'acceptació dels pretèrits imperfets de subjuntiu en *-ara, -era, -ira,* al costat de les formes més recomanades en *-às, -és, -ís*, i de les formes en *-ixc, -ixca* dels incoatius, al costat de les clàssiques en *-esc, -esca*, més recomanades per Sanchis Guarner, i les solucions lèxiques pròpies, bé per variant fonètica (com ara l'aplec *tl: espatla, motle...*), bé per variant etimològica (*espill, vesprada...*). La sintaxi, com veiem, no era discutida i els problemes, que també analitzarem, dels nostres escriptors amb la normativa fabriana són exactament els mateixos amb què aleshores topaven els escriptors d'arreu dels Països Catalans.

Propose, doncs, que encetem l'anàlisi de l'enfocament de la llengua literària dels nostres novel·listes seguint l'ordre dels problemes adés apuntats. Abans, però, hi ha una qüestió prèvia que, especialment en obres d'aquell període, no pot obviar-se: el paper, la paternitat última del corrector i de la política lingüística de les editorials en la llengua resultant. Dels vuit escriptors (exceptuem Mercè Linyan, per les raons ja exposades) segurament només tres oferien prou garanties de domini gramatical per a lliurar un text normativament solvent i sense necessitat de l'ajut del corrector: (Enric Valor, Miquel Adlert i Antoni Igual Úbeda), la resta havia de confiar en la responsabilitat de l'editorial: Sicània, de criteris molt permissius amb la proposta de l'autor -no tardarem a donar-ne fe-, tenia de corrector Pere Queralt i, segurament, Emili Beüt, membres de Lo Rat-Penat;[4] Senent, comptava amb Enric Valor; i L'Estel, amb Manuel Sanchis Guarner. Llevat, per tant, de les novel·les dels tres escriptors salvats, les restants hauran de ser contemplades com un producte mixt autor-corrector.

En dues qüestions hi ha coincidència absoluta: l'opció pels possessius tònics valencians *meua, teua, seua*, etc. (cal advertir l'ús compartit dels possessius àtons –descomptant-ne el més habitual davant noms de parentiu i expressions com «ma casa», «sa vida», etc.– en les obres: *Entre el cel i la terra, Una dona com una altra, Lina Morell. Un cas apassionant, L'últim serv* i *La dona forta*) i les combinacions dels pronoms personals àtons. Igualment l'accentuació mostra un gran consens: totes les obres, llevat de *L'ambició d'Aleix*, opten per l'accentuació occidental o valenciana. La resta de punts morfològics anunciats, per contra, plantegen una ben sucosa diversitat d'opcions.

Els demostratius presenten una característica invariable: totes les novel·les usen la triple gradació locativa. L'opció per les formes simples o reforçades ofereix una

(4) Informació donada per Beatriu Civera, respecte a la col·laboració de Pere Queralt. Vicent Badia i Marín, director de la revista *Sicània*, és qui m'ha revelat l'activitat com a corrector d'Emili Beüt en l'esmentada revista. I, per tant, apunte jo, potser també en l'editorial.

molt més complexa diversitat. Quatre obres opten pels demostratius reforçats: *I la pau, El salze a la sendera, L'ambició d'Aleix* i *La dona forta*. Una pels demostratius simples: *L'últim serv*. I les sis restants barregen totes dues formes: *Els horts*, empra els reforçats per a la llengua del narrador i els simples per a la llengua dels personatges; *Entre el cel i la terra, Una dona com una altra i Vides planes* usen només les formes simples i reforçades barrejades en la segona persona *(aqueix/eix)* i només les reforçades en la primera persona (les dues primeres novel·les alternen les formes aquests/aquestos); i *Lina Morell. Un cas apassionant* i *Delers de jovença (Tragèdies fernandines)*, que recorren indiscriminadament a formes simples i reforçades, entre les quals, la primera, incorpora també la forma *aquestos*.

La conjugació, a més de les formes valencianes vives per al present d'indicatiu i de subjuntiu, mostra un ventall d'opcions igualment força diversificat: fan servir l'increment *-ix* dels incoatius sis obres: *Entre el cel i la terra, L'ambició d'Aleix, Vides planes, Delers de jovença (Tragèdies fernandines), L'últim serv* i *Els horts*, aquesta última només en la llengua dels diàlegs. Opten per l'increment *-eix* unes altres quatre: *I la pau, El salze a la sendera, La dona forta* i *Els horts*, en la llengua dels narrador. Dues els barregen: *Una dona com una altra* i *Lina Morell. Un cas apassionan*t. L'imperfet de subjuntiu és format amb les terminacions *-ara, -era, -ira* en tres novel·les: *L'ambició d'Aleix*, en la llengua dels diàlegs, *Vides planes i L'últim serv*. Quatre empren les terminacions en *-às, -és, -ís*: *I la pau, El salze a la sendera, L'ambició d'Aleix*, en la llengua del narrador, però amb les formes barcelonines, i *La dona forta*. I alternen ambdues terminacions les cinc restants: *Lina Morell. Un cas apassionant, Delers de jovença (Tragèdies fernandines), Els horts, Entre el cel i la Terra* i *Una dona com una altra*, bé que, aquestes dues últimes, utilitzen per a la primera persona del singular la terminació barcelonina *-és* en lloc de *-às*. Finalment crec que mereix de ser destacat l'ús ben viu del pretèrit perfet simple al costat del perifràstic: totes les obres els barregen.

Una última remarca podem fer abans d'eixir del camp morfològic: l'ús per tots els autors de les variants valencianes acabades en *-e* dels adverbis/preposicions *darrere, rere, enrere* i de l'adverbi *prompte* al costat d'*aviat*, amb la sola excepció de la preferència exclusiva de la solució *enrera* a *Delers de jovença (Tragèdies fernandines)*.

L'estudi de la sintaxi ens posa davant els problemes habituals arreu del domini lingüístic: el canvi i caiguda de les preposicions àtones davant conjunció *que* i *infinitiu;* els relatius, sobretot el sintagma castellanitzant *preposició + article + que* de les oracions especificatives adjectives; el gerundi castellanitzant de posterioritat; les perífrasis d'obligatorietat (*haver + que, deure + infinitiu, tenir + que, ser + precís*); l'infinitiu temporal; *per* i *per a* davant infinitiu de finalitat; la introducció mitjançant la preposició *a* de l'objecte directe; l'ús de l'anomenat article neutre *lo;* i la confusió de les preposicions àtones *en/amb*. Podem, tanmateix, fer una gradació segons la importància quantitativa dels errors. La novel·la d'Enric Valor i *Els horts*,

corregida per Sanchis Guarner, són les que presenten menys errors sintàctics normatius: en la de Valor només la construcció de perífrasis d'obligarorietat amb *deure + infinitiu* i *ser + precís,* i en *Els horts,* només les mateixes perífrasis i l'anomenat infinitiu temporal *al + infinitiu.* Cal recordar, al respecte, que aquests dos errors sintàctics normatius (la perífrasi d'obligatorietat *deure + infinitiu* i l'infinitiu temporal *al + infinitiu*) són d'ús habitual ja en els clàssics i, doncs, solucions de genuïnitat no gaire discutible, tal com reconegué Fabra en el seu *Diccionari General de la llengua catalana.*

La resta d'obres denuncien un menor domini de la normativa. *La dona forta,* corregida per Enric Valor, comet errors en la construcció de relatiu, la introducció de l'objecte directe amb la preposició *a*, el gerundi de posterioritat i la perífrasi d'obligatorietat (*deure + infinitiu, tenir + que* i *ser + precís*). Miquel Adlert i Antoni Igual i Ubeda en tots aquests (llevat de la perífrasi *ser + precís*, en el primer, i *tenir + que,* en el segon), més el contacte de les preposicions àtones davant la conjunció *que* i l'*infinitiu*, en el primer, i només davant *infinitiu,* en el segon; només en aquest segon, *lo* en funció abstractivo-generalitzadora i en modismes. I la resta, que cau en tols els errors apuntats més la confusió de *per/per* a davant infinitiu de finalitat, el ja esmentat *lo* en funció abstractivo-generalitzadora (a *L'últim serv,* també en modismes, com «a lo moro»), i el canvi de la preposició àtona *amb* per *en* (novel·les de Maria Ibars i de Jordi Valor).

L'estudi del lèxic ens descobreix, d'una banda, un fet de gran transcendència des del punt de vista narratològic –i com a tal més avall será comentat–: la manca de diferenciació lèxica entre la llengua del narrador i la llengua dialògica; i, de l'altra, la incorporació per part de tots els escriptors de paraules pròpies del valencià al costat del cabal lèxic literari general. Així, només Enric Valor i Beatriu Civera a *Una dona com una altra* utilitzen les variants palatalitzades no valencianes de paraules amb l'aplec tl/tll (espatlla,vetllar, etc.), mentre tota la resta empra la variant no palatalitzada tl (espatla, vetla, etc.), i en tots ells hi ha una barreja d'ètims peculiars valencians al costat dels ètims de la resta del domini: *vesprada* al costat de *tarda, eixir* al costat de *sortir,* etc. I només dos autors, Enric Valor i Maria Ibars, aporten un cabal lèxic personal notable i genuí del parlar viu de les seues respectives comarques: L'Alcoià i La Marina Alta, respectivament. Molt més ric i menys castellanitzat, sense cap dubte, el del primer.

Una vegada analitzats els trets característics gramaticals i lèxics del corpus novel·lístic estudiat podem concretar unes deduccions òbvies. En primer lloc, que cap dels autors no assumeix el criteri de «concentració unitarista», al contrari tots s'arrengleren darrere aquell policentrisme convergent, respectuós a nivell literari envers les variants gramaticals i lèxiques valencianes de genuïnitat històricament provada. En segon lloc, que la major coherència d'acord amb la proposta de llengua literària elaborada per Sanchis-Salvador-Giner, l'ofereixen les novel·les de Miquel Adlert i

Maria Beneyto –corregida, no ho oblidem, per Enric Valor– (demostratius reforçats, possessius valencians *meua, teua, seua*, increment *-eix* dels incoatius –proposta de Sanchis- i imperfets de subjuntiu en *-às, -és, -ís*); *L'Ambició d'aleix*, d'Enric Valor (demostratius reforçats, possessius valencians *meua, teua, seua,* increment *-ix* dels incoatius –proposta Salvador-Giner–, imperfets de subjuntiu en *-ara, -era, -ira* en la llengua dels diàlegs, i –vet ací la tria menys coherent– amb les formes centrals o barcelonines en la llengua del narrador i accentuació oriental) i *Els horts*, corregit per Sanchis Guarner (demostratius reforçats en la llengua del narrador i simples en els diàlegs, possessius valencians *meua, teua, seua,* increment *-eix* dels incoatius en la llengua del narrador i *-ix* en els diàlegs i, el punt més discutible, la simultaneïtat de les formes en *-r-* i *-ss-* de l'imperfet de subjuntiu tant en la llengua del narrador com en els diàlegs. *L'últim serv* manté igualment una pregona coherència bé que escollint les formes secundàries en els demostratius (simples) i imperfets de subjuntiu (en -r-), i l'increment *-ix-* dels incoatius (proposta Salvador-Giner). Les restants novel·les, com hem pogut comprovar, evidencien un eclecticisme que sense por haurem d'atribuir, llevat d'Antoni Igual i Úbeda , a la manca de domini lingüístc i normatiu dels autors (Beatriu Civera, per exemple, a *Una dona com una altra* confon el significat de *tanmateix* amb el de *igual que, de la mateixa manera que*), car són també aquestes mateixes obres, a excepció com ja he advertit, de *Delers de jovença (Tragèdies fernandines),* les que mostren el major nombre d'infraccions sintàctiques i lèxiques, no sols castellanismes, sinó també autèntiques marrades, com ara en aquest diàleg en què un «beneit» afectuós converteix l'amiga en una persona, si no santa, almenys beneïda: «¡No et poses trista, Irene!» –li diu Maria Teresa– "«¡No em pose trista beneïda!» –li contesta l'amiga–". (*Una dona com una altra,* p. 92). Totes aquestes últimes novel·les són les publicades per l'editorial Sicània del senyor Nicolau Primitiu, de criteri, com ja havíem avançat, molt contemporitzador amb l'original, i alhora resultat del model de llengua literària perseguit per la casa: "SICÀNIA treballa, en quant possible, per la consecució literària d'una llengua baleo-catalo-valenciana acceptable i equitativa qu'els [sic] pobles nostrats puguen acceptar sense sentir-se humiliats" (BON DIA, NADAL, BON DIA, NINOU, 1961).[5] Els fruits de tal política, tanmateix, segurament per manca de preparació lingüística d'escriptors i responsables editorials, no han estat gaire encomiables.

3.2 La llengua, eina narratològica

La llengua literària mantenia, sense dubte, grans dificultats per als escriptors valencians de la Postguerra. Ho acabem de veure: les vacil·lacions, les opcions morfològiques contradictòries, la manca de fluïdesa i de rigor lèxics, i, per si era poc, la castellanització sintàctica, havien de resultar obstacles de penosa superació, i

(5) Exemplar d'obsequi nadalenc de l'editorial, que contenia els *Contes sense fel* de Soleriestruch, València, 1961.

havien de provocar la falta de confiança que no podia deixar d'influir en l'ús narratològic de la llengua.

Només en un parell de novel·les, com ja sabem, podem descobrir una distinció entre la llengua del narrador i la llengua dialògica: *Els horts* i *L'ambició d'Aleix*. La primera amb diversificació morfològica en els demostratius (reforçats en la llengua del narrador i simples en la dialògica) i en la conjugació (increment *-eix-* dels verbs incoatius en la llengua del narrador i *-ix-* en la dialògica). La segona només amb diferenciació en la conjugació (imperfet de subjuntiu amb *-ss-* en la llengua del narrador i amb *-r-* en la dialògica). Un esforç i un bagatge escassos que no han permès d'aprofitar les moltes possibilitats que el parlar valencià ofereix a un escriptor gramaticalment destre.

De fet un dels escriptor gramaticalment més compactes com Miquel Adlert fuig d'estudi i evita els diàlegs: les seues dues obres són des del començament a la fi un pur discurs del narrador, un discurs, diria Genette, narrativitzat. Solució molt semblant és l'adoptada per Antoni Igual i Úbeda, que, si no s'atreveix a eliminar el diàleg, el redueix a l'ínfima presència, sota el predomini absolut del discurs narrativitzat. És indiscutible que era la millor solució per a evitar-se problemes de coherència i versemblança, a costa, és clar, d'emmudir els personatges i renunciar a un element narratològic de gran potencial en mans hàbils. Sembla com una fugida davant el problema: ¿com fer parlar uns personatges valencians sense allunyar la seua llengua de la parla viva ni del model de llengua literària catalana dominant? Abans, sense eixir de la tradició novel·lística autòctona, un novel·lista il·lustre n'havia donat l'exemple, precedent viu en la memòria: Vicent Blasco Ibañez en el cicle de novel·les valencianes, impossibilitat també de fer parlar les seues criatures ficcionals sense trencar el «realisme», la versemblança, havia optat pel discurs narrativitzat. Potser, al capdavall, l'opció d'Adlert respon a uns motius simplement tècnico-narratius i no a la llengua, tanmateix, en la meua opinió, els entrebancs lingüístics hi degueren jugar un paper principal. No tots els nostres novel·listes, també és cert, tingueren idèntics escrúpols o preocupacions: Beatriu Civera, per exemple, no té inconvenient de fer utilitzar tant al narrador com a tots els personatges de la seua novel·la *Una dona com una altra,* d'història situada a Barcelona, el galimaties lexical i morfològic ja conegut (i el fet que la protagonista principal siga d'origen familiar valencià no n'és cap disculpa).

Enric Valor, tot i no renunciar al diàleg, també prefereix la major desimboltura del narrador i del seu discurs narrativitzat. Com ja ha fet notar Oleza (1982: 19), Valor, portat per la seua concepció novel·lística realista i la missió pedagògica de l'escriptor, ha frenat, ha sacrificat, la potencialitat dialògica. El narrador-déu, omniscient, serà l'encarregat de contar, de resumir i de «filtrar» els parlaments dels personatges. Així, només començar Vicento a contar la història de Pinet, el roder, a Aleix, el narrador li retira la paraula i es fa càrrec personalment de contar la vida i

miracles de Pinet al lector: "Li va seguir parlant de Pinet..." (p. 84). O quan Mingarro ha de contar a Aleix el "pecat més gros que li penjaven a don Macià" ni tan sols el deixa començar, el narrador li agafa la paraula des del principi: "En síntesi era que don Macià..." (p.54). A desgrat del domini poderós del narrador, el diàleg acompleix la seua funció en les escenes, uns diàleg que van merèixer els elògis d'Estanislau Torres en una ressenya de 1961: "els diàlegs resulten vius, molt àgils, i ens fan conèixer una sèrie de modismes i àdhuc de mots, francament interessants" (Torres 1961: 15). També Oleza exalça les virtuts de parlars "tan saborosos com el del Mingarro" (Oleza 1982: 19). Per contra, Vicent Escrivà hi veu una manca de model de "llenguatge dialogal", car en realitat hi ha un nivell de llengua uniformitzat, que evidencia un cert terror pel que fa a les expressions rònegament col·loquials (Escrivà 1985: 5-25) Al capdavall totes dues opinions són harmonitzables: des del punt de vista de la riquesa i personalitat de lèxic, sense dubte els diàlegs de *L'ambició d'Aleix* són no sols els millors de la novel·lística valenciana, sinó envejables arreu del domini; ara, també és cert que Valor no recorre a les possibilitats morfològiques ni excessivament a les expressions col·loquials, com li ha retret Escrivà. Però, insistim, la colossal deu lèxica de Valor li permet unes possibilitats úniques entre els novel·listes valencians de bastir una llengua tant del narrador com dels personatges d'una riquesa i d'un sabor sense paral·lel. Com assegurava Sanchis Guarner, Enric Valor és "l'escriptor valencià modern que ha escrit la prosa més rica i plena a la seva novel·la *"L'ambició d'Aleix"* (Sanchis Guarner 1963: 75).

Els restants autors, sense les possibilitats lèxiques d'Enric Valor o perduts davant les dificultats gramaticals, no tenen idèntic encert en la confecció dels seus diàlegs. Maria Ibars, per exemple, que es preocupa de fer parlar un castellà peculiar, específic, a uns gitanos ("Miuztè ezotra que jancha entra. Como e der pueblo..." (*L'últim serv,* p.64), no manifesta la mateixa sensibilitat per a reflectir el parlar dels personatges, a pesar que "el Maltès", segons se'ns diu, parla amb "accent estranger, barrejant totes les parles espanyoles" (p.15), sense que açò ens puga fer oblidar la frescor d'alguns moments aconseguits gràcies a la introducció d'un lèxic viu i popular. Beatriu Civera, d'altra banda, podria exemplificar el cas oposat, una llengua dialògica encorsetada i inversemblant: "-¿Vos agrada la mar? -interrogà de sobte Francesc. -Podira dir que d'ella sóc enamorada, i del sol no pas dic menys". (*Una dona com una altra,* p.127). O aquest cambrer que li contesta un "–Com us sia plaent" (p.184), d'idíl·lica localització.

4. UNA OFERTA NOVEL·LÍSTICA DIVERSIFICADA

El corpus de dotze obres, si hi incorporem *L'Eros de Piccadilly Circus*, que ni que siga de forma succinta analitzarem a la fi com a novel·la emblemàtica dels canvis dels anys 70, ofereix un ventall força diversificat de models novel·lístics, amb una nota, però, general compartida: el desfasament estètico-literari respecte a les línies novel·lístiques diminants al llarg d'aquest parell de dècades. Una varietat d'oferta que jo propose d'agrupar en els corrents tot seguit desenvolupats.

4.1 La revitalització del model fulletonesc

Cinc novel·les, garirebé la meitat del corpus, doncs, han estar bastides damunt el model de la novel·la de fulletó: *Entre el cel i la terra* i *Una dona com una altra,* de Beatriu Civera; *Vides planes* i *L'últim serv,* de Maria Ibars; i *Lina Morell. Un cas apassionant*, de Jordi Valor. La tècnica i el tractament temàtic hi demostren una revitalització, una actualització, dels mòduls fulletonescs, amb epidèrmiques contaminacions dels cànons novel·lístics coetanis. En aquest grup, bé que en un apartat ben especial, caldria incloure *Delers de jovença (Tragèdies fernandines),* d'Antoni Igual i Úbeda, car la novel·la és el resultat, poc feliç, de la barreja de la recreació ficcional d'un període històric (el primer terç del segle XIX) i de les melodramàtiques vicissituds del jove protagonista.

Les dues obres de Beatriu Civera, *Entre el cel i la terra* i *Una dona com una altra,* exploten el vessant fulletonesc de la novel·la melodramàtica i de la novel·la rosa o sentimental, respectivament. *Vides planes* i *Lina Morell. Un cas apassionant* recreen el fulletó empeltat de costumisme líric. I *L'últim serv* mostra unes interessants connexions del fulletó social de partida amb el realisme social o històric.

Una dona com una altra respon plenament a una de les estructures bàsiques del fulletó: l'estructura melodramàtica triangular (cf. Ferreras 1972: 257-360). L'heroïna, Maria Teresa Albert, modista, directora d'una casa d'alta costura, s'enamora perdudament de Francesc Dòria de Gandesa, aristòcrata frívol, d'enganyadora aparença culta i profunda, capaç d'aprofitar-se del seu candor, mentre desdenya l'amor de Jordi Caules, el jove metge franc i honest.

Entre el cel i la terra és una novel·la tècnicament confusa en el planteig temàtic, traçat com una simultaneïtat de línies desenvolupades a l'uníson i barrejades sense motiu convincent: l'angúnia i els trasbalsos d'un matrimoni burgès motivats per la impossibilitat de tenir fills i les vissicituds d'una casa de maternitat per a marginades socials, on la protagonista esmerça els seus esforços altruistes en cerca d'una compensació espiritual. Fins i tot, i per si el tractament fulletonesc melodramàtic no era

suficient, en la novel·la no manca la incorporació de la història d'una d'aquelles mares esgarriades víctima d'un pintor desaprensiu i d'un marquès càpula.

En ambdues novel·les la tècnica és la convencional, del fulletó vuitcentista, la més accessible per a un públic no gaire ensinistrat: narrador-déu omniscient en tercera persona o, d'acord amb la terminologia genettiana, narrador heterodiegètic-extradiegètic amb focalització zero, temps de la història sense grans ruptures, composició per alternança de sumaris i escenes, l'espai de la història situat en ambients luxosos de les classes altes, i personatges plans, sense autèntica profunditat psicològica capaç d'individualitzar-los, de donar-los vida i superar l'arquetipus social.

La tècnica i els personatges són, cal reconèixer-ho, molt més fulletonescament convencionals en *Una dona com una altra*, però en ambdues són ben evidents. Tant en l'una com en l'altra novel·la descobrim idèntica actitud político-social de l'autora, la típica del fulletó: l'oblit de la relació conflictiva de classes, substituïda per una defensa humanitarista dels estaments socials menesterosos. En conseqüència només hi haurà persones «bones» o «dolentes», siguen de la classe social que siguen, encara que –el públic lector mana– són molt més freqüents el «bons» entre els estaments humils que entre les classes dominants.

El narrador trenca de principi la imparcialitat testimonial i acompleix una incessant funció ideològica. Vet ací el retrat que fa del sindicalista a *Entre el cel i la terra* –l'únic de l'obra i per tant identificable com a prototipus social–:

> "El Fosc" era d'aquelles persones que sembla que estan en el món per amargar la vida de tot el que tinga la desgràcia d'haver de viure a prop d'elles. La seua llengua era una destral que no respectava la fama més digna. En el sentir d'ell, tota dona era una mala pècora, que tan sols s'arrimava a l'home per tal de traure-li les pessetes, enganyant-lo després amb el primer que es presentés. Per això no havia volgut casar-se, i vivia sol com un bolet. Tampoc no guardava la més petita consideració als seus companys de treball, pensant que tots eren uns ganduls, que ni sabien complir en son deure, ni fer-se de respectar pels amos, aquestos capitalistes indecents, amb més vicis que diners, menys vergonya que un simi; segons la seua filosofia. (p.18)

El narrador, doncs, connota decisivament la seua informació. O, d'una manera més directa, segrega ideologia pura, com ara, per exemple, a *Una dona com una altra:* "com tota conversa iniciada per una dona, arribà el moment dedicat a les modes, i..." (p.116).

Ell és el vertader déu omnipresent que condueix el lector ben agafat de la mà des de la seua focalització dominadora. Els personatges són mers arquetipus per a representar la melodramàtica història d'un amor impossible entre xica somniadora de classe humil i l'aristòcrata perdis (*Una dona com una altra*) o el melodramàtic tractament del conflicte matrimonial a causa de l'absència de fills i la inutilitat de la

sublimació per l'esforç altruista (*Entre el cel i la terra*); en tots dos casos, com pertoca al bon fulletó, amb desenllanç moralitzant.

Vides planes i *Lina Morell. Un cas apassionant* conjuguen la base fulletonesca amb la incorporació d'un costumisme idealitzant o líric. L'estructura melodramàtica triangular i el seu desenvolupament (Roquet-Maleneta-Manolo, a la primera; i Ramon-Lina-Arístides, a la segona) és embolcallada per un accentuat ambient costumista: la descripció dels costums, de les festes (el porrat, per exemple, a *Vides planes*), del treball (el món del treball del camp a *Lina Morell. Un cas apassionant*). I subjacent una ideologia conservadora típica del costumisme: la supremacia espiritual de la gent humil del camp i de la muntanya sobre el món trasbalsat de les ciutats. A *Vides planes* la veu narrativa ho reivindica textualment:

> Bé s'adonava [Anna Maria] que si els corrents de la ciutat li duien algun neguiteig de baixos sentiments, pensament fluixos d'enveges o d'orgulls, l'aigua de l'altura els esbandia donant-li la pau el el sol desig que no li mancaren l'aire i el sol abundosos que li enfortien la vida. (p.30)

Contra la destrucció urbana, el camp i la muntanya s'erigeixen en el beatífic món de la rectitud tradicional. Jordi Valor confessa la seua intenció primera: "no tenia més pretensió que posar de relleu la vida tranquil·la i senzilla de les rodalies de la Serra Mariola en aquells moments en què tota l'Espanya semblava dominada pel virus de la política agressiva més desenfrenada" (Valor 1964: 5).

Aquest ingredient costumista sublimitzant és igualment l'origen d'uns personatges-arquetipus del món camperol absolutament idealitzats que, en el cas de la novel·la de Maria Ibars, serveixen de portaveus del lirisme de l'autora, sobretot Roquet, un xiquet capaç de parlaments com aquest a «Beleta», la seua cabra:

> - Tu em diries, "Beleta", per què de més en més, les flors m'entendrixen, per què el seu perfum corre pel meu venam fent-me la sang emocionada, per què ixen llàgrimes als ulls en besar-les, per què la llum del sol em fa vore papallones de colors obsessionants que voldria i no puc apresonar; per què prendia un vol com les abelles percaçant un anhel nou, diluït, que està en mi i s'escapa enduent-se'm; per què la fonteta em parla ara en altres veus que l'ànima embadalixen i no acaba d'entendre; per què tu em commous i sent una empemta nova al teu contacte i tebior...
>
> [...]
>
> - Tu, "Beleta", em diries... (p. 38)

Però, recordem-ho, a la base de tot el fulletó continua essent la peça fonamental. Idèntic desenvolupament melodramàtic del tema i idèntica tècnica narratològica i de creació dels personatges: el narrador omniscient en tercera persona o narrador heterodiegètic-extradiegètic amb focalització zero, el temps de la història de progressió

força lineal, composició per l'alternança de sumaris i escenes, espai situat ara en el camp, els personatges plans desprovists de profunda entitat psicològica. Tot al servei de la convencional evolució estereotipada dels amors dels protagonistes.

La darrera novel·la d'aquest grup, *L'últim serv*, és sense dubte l'obra més curiosa i interessant. Una criatura literària híbrida del model novel·lístic del fulletó social i del model del realisme social o històric de la Postguerra.

La novel·la, ben significativament, se subtitula «novel·la social», de manera que adverteix el lector de la intencionalitat temàtica de l'obra. Ara bé, el tractament del tema –l'explotació dels treballadors al llarg del primer terç de segle en un magatzem de confecció de la pansa a Dénia– i la tècnica pertanyen als models fulletonescs vuitcentistes, mentre que la concepció dels personatges i la importància de l'escena, l'acosten a la novel·la social de Postguerra.

El «behaviorisme», model de la novel·la del realisme històric, reclamava la desaparició del narrador-déu, aquell informador subjectiu que filtra tota la informació que transmet. En conseqüència, la veu narrativa s'ha de limitar a contar el menys possible i a mostrar el màxim; és a dir, la focalització dominant ha de ser externa, de tal manera que el narrador no pot penetrar ni conèixer la interioritat dels personatges, ha de *saber* menys que els personatges: ha de complir la funció d'una càmera cinematogràfica, només pot veure i escoltar i només ens pot transmetre allò que veu i que escolta. La importància, la necessitat, d'incorporar llargues escenes, que permeten donar la informació directa al lector, és òbvia i moltes de les novel·les més representatives del corrent són al capdavall una enorme escena per on entren, ixen i dialogen els personatges.

Des del punt de vista temàtic la intenció del realisme social o històric era de mostrar un fragment viu de la societat en tota la seua cruesa i veritat, directament, literalment. Calia, per tant, substituir l'heroi i l'heroïna individuals de la novel·la tradicional pel protagonista col·lectiu. Desapareix «el» personatge substituït per l'eixam de personatges.

L'últim serv comparteix amb aquest corrent novel·lístic la concepció del personatge col·lectiu i la importància estructural de l'escena. Tota la història –com sempre en el sentit genettià d'aquest concepte– gira al voltant d'un espai vertebrador: el magatzem, per on ens acompanya el narrador introduint-nos en les diferents converses dels rotgles de treballadores, sobretot, i de treballadors. Aquesta successió d'escenes enllaçades les unes amb les altres mitjançant aquesta mena de coixins narratius que són els sumaris, esdevé l'eix de la novel·la.

Ara bé, la resta dels elements tècnics i el tractament temàtic la restitueixen al model fulletonesc. El narrador omniscient en tercera persona o narrador heterodiegètic amb focalització zero, que, lluny d'actuar amb l'objectivitat i impassibilitat de la càmera cinematogràfica, filtra, connota, ideologitza, constantment la informació. Aquesta funció ideològica del narrador és tothora present, ja amb connotacions com,

per exemple, les que acompanyen els treballadors (*servs, bestiar, esclaus, empresonats, reclosos,* etc.), ja amb la pura intervenció adoctrinadora, com ara: "la misèria de la mort remou en el cor humà i fa surar allò que en ell hi ha de millor: la indulgència, la compassiva pena i el perdó" (p.180).

I l'acostament a la problemàtica social: la defensa humanitarista, de què abans hem parlat, sense arribar a qüestionar l'ordre social establert i la contradicció de classe. És una visió de la injustícia social que busca la llàgrima del lector més que no l'assumpció d'un compromís polític conseqüent. En uns altres mots, és un tractament melodramàtic típic, en què no manca fins i tot el to patètic de la mort en accident laboral d'un treballador, a conseqüència de la desnutrició i de l'esgotament. Però després de tota la llarga sèrie de clams contra la injusta penúria dels assalariats conclou la novel·la amb un diàleg celestial –vull dir esdevingut al cel– entre amo i encarregat del magatzem on l'un i l'altre deploren els excessos comesos en la vida passada i exalcen la via humanitària de la concòrdia entre patrons i proletaris.

A més a més, algunes desviacions de la història, com la incorporació de la narració breu, *La descalumniada,* publicada originalment a *Nostres Faulelles* (núm. 2, 1961) i recollida al capítol XII sota el títol *El Dolç*, no fan més que palesar els dubtes composicionals de l'autora i l'eclecticisme del model emprat.

Delers de jovença (Tragèdies fernandines) pertany de manera particular a aquest corrent fulletonesc. L'obra, concebuda sota els paràmetres de la novel·la històrica, compta –i d'ací la inclusió en aquest grup– per donar vida ficcional al retaule històric amb el motiu, tractat segons els cànons fulletonescs, de l'angúnia existencial del protagonista, exacerbada per un enamorament malguanyat que el durà al suïcidi.

La novel·la comença i acaba amb una cita del *Werther* de Goethe, diàfana clau per a entendre les vicissituds d'un protagonista creat a imatge i semblança de l'heroi goethià. Ara bé, tot el romanticisme, si hom vol ja hiperestèsic però d'elevada essència lírica de l'original, cau en mans d'Igual i Úbeda en un sensibler melodramatisme que li impedeix d'assolir la sentida veu poètica del model.

Les afliccions vivencials del protagonista mai no superen unes insulses motivacions i la capital desventura amorosa esdevé una trista paròdia fulletonesca: Vicent Ferrís, el protagonista, atret des de la infantesa per una joveneta tísica, òrfena de pare i de bona família econòmicament vinguda a menys, decideix de disparar-se un tret al cap en descobrir a la fi, a la mort de Peranceta, quan no hi havia remei, que els seus sentiments envers ella eren d'autèntic –i ara ja impossible– amor.

Escrita en primera persona, aquest narrador homodiegètic més que no transmetre'ns la malenconia existencial, l'angúnia metafísica, del romanticisme genuí, només aconsegueix de reeixir en una part de la seua funció: servir d'excusa per a esbossar la vida –i en especial manera els esdeveniments polítics– de la València del primer terç del segle XIX. El títol és ja ben revelador de la dualitat composicional: "delers de jovença", en referència a la problemàtica íntima del protagonista, i "tragè-

dies fernandines", en al·lusió al retrat dels esdeveniments polítco-socials. La resolució, com ja he apuntat, no és gaire afortunada, entre altres raons, perquè aquesta dualitat no ha sabut ser conjuntada: per a pintar el fresc polítco-social de l'època de poc ajut podia servir un heroi afligit per mel·liflus defalliments existencials i fulletonesc –que no romàntic– desgraciat enamorament. Antoni Igual i Úbeda, historiador d'ofici, coneix València, la seua vida i els seus protagonistes, però la recreació novel·lada li falla pel costat de la ficció. L'heroi és massa arquetípic i epidèrmic, una simple criatura ficcional discursejadora –quasi tota la novel·la és un sumari en boca del protagonista només molt accidentalment tallat per exigus diàlegs– en defensa de la llibertat, com a resolt activista liberal, i en confessió de les seues angúnies vivencials.

Potser un dels aspectes més interessants de la novel·la siga la lectura –si tal vegada no provocada en l'origen per l'autor, almenys raonablement plausible– actualitzada als anys d'una nova època reaccionària i dictatorial –l'època franquista– dels continus al·legats en vindicació de la "llibertat" i "la dignitat humana", filtrats amb l'argúcia d'un context històric pretèrit: "El tio Ximo havia mort, com va viure, sense fer pols ni remolí. Era un veterà de la guerra contra tot allò que significava despotisme. Quants, com ell, han mort i han de morir, anònimament, en defensa de la llibertat i de la dignitat humana!" (p. 218), clama el protagonista una de tantes vegades.

4.2 La reelaboració del realisme vuitcentista

Dues obres, *L'ambició d'Aleix* i *Els horts*, opten per la reelaboració d'un altre model novel·lístic tradicional: el realisme vuitcentista. Ambdues, tal com assenyalava Oleza en estudiar la primera, són hereves, en gran mesura, "de les fórmules narratòries del realisme del XIX. Hi ha la mateixa ambició de conjugar l'anàlisi psicològica i la sociològica" (Oleza 1982: 20), tot i que ni en l'una ni en l'altra -com també ha advertit Oleza de *L'ambició d'Aleix*- l'anàlisi sociològica no supera la recreació d'un cert ambient estereotipat, mentre l'anàlisi psicològica dels personatges resulta massa epidèrmica i lineal. Els personatges, sobretot els de *Els horts*, esdevenen massa plans, massa arquetipus monolítics.

Ambdues novel·les apareixen com a filles literàries de la tècnica i la composició del realisme del XIX. El narrador és el narrador-déu omniscient en tercera persona o narrador heterodiegètic amb focalització zero, el narrador amb més prerrogatives, gairebé absolutes, i, per tant, que no dubta fins i tot d'assumir una funció ideològica o interpretativa per tal d'adoctrinar o ensinistrar el lector, com ara amb aquesta explanació filològica que cap criatura ficcional no li ha demanat ni exigeix el desenvolupament de la història:

> ¡Quins secrets els de les paraules! Hi ha paraules soltes que dins el corrent viu del llenguatge, queden sempre quietes i formals, mantenen el seu significat estricte, fidels a la seua nissaga etimològica i el seu entorn semàntic, mentre que en podem veure d'altres que hom diria que creixen en moments històrics determinats i cobren un cert moviment autònom, una certa capacitat d'iniciativa indòcil, i això els permet de llevar l'àncora que les ferma al diccionari, fer alguna navegació per propi compte, encara que, després d'algun temps, hom les veja tornar al port, fondejar de bell nou i amarrar-se al fitó gramatical. (*Els horts*, p. 148)

El lector no té una altra solució sinó deixar-se portar pel camí obert pel narrador, que fins i tot de tant en tant se li adreça directament, en una funció comunicativa, per tal d'estretir els lligams i d'assegurar-se el seu concurs: "Amava Aleix –¿qui en dubta?– encara que distretament" (*L'ambició d'Aleix*, p. 25), "D'ença de conèixer-la, de xic, ja sabem que Aleix l'admirava..." *L'ambició d'Aleix*, p. 94).

I la composició en l'alternança tradicional de sumari i escena, amb una importància notòria, com abans hem vist, del discurs narrativitzat, furtat pel narrador de la boca dels personatges i traslladat, resumit per ell, al lector.

Però damunt aquesta concepció novel·lística realista, Enric Valor i Martí Domínguez afegeixen un component ideològic decisiu: un idealisme que, li agafe els mots a Oleza, "tendeix a esponjar i estovar la matèria realista amerant-la de bons sentiments, vagues aspiracions a la virtut i, sobretot, coartades (justificacions) ideologistes als fets argumentals" (Oleza 1982: 22). Enric Valor mateix m'ha confirmat que va concebre *L'ambició d'Aleix* des d'una perspectiva de discrepància i oposició al realisme «tremendista» de la Postguerra[6] i Martí Domínguez, en parlar al pròleg dels motius tinguts en compte per a no canviar el nom real de Xàtiva, el poble on s'esdevé la història, exposa uns arguments que nosaltres podríem fer extensius a la concepció estètica global de la novel·la: "Però ¿no té més força un nom real, i més si és el de Xàtiva, encara que la del llibre siga meitat fantàstica? Si, meitat fantasia; l'altra meitat, però, vera de totes veres..." (p. 8).

Un idealisme que els porta, a tots dos, a simbolitzar els pobles i la natura com una mena de refugi contra la destrucció de les grans ciutats: estret contacte del protagonista amb la muntanya, a *L'ambició d'Aleix*, i unió íntima amb l'horta xativina, a *Els horts*. Un esperit bucòlic, una concepció idealista de la natura, que s'amalgama a l'estructura realista: els guanys en les descripcions íntimes, apassionades, de la muntanya o de l'horta, de l'espai físic convertit en centre neuràlgic, afegeixen en contrapartida un greu entrebanc per a una més «real» visió del context sociològic i la complexitat psicològica dels personatges.

(6) Enric Valor m'ha comentat que Miquel Adlert li passà a signar una mena de manifest francès contra el «lletgisme» –«tremendisme», dirien els novel·listes espanyols– arran de la lectura del qual decidí escriure una novel·la de reacció contra el que entenia com a rabejament en una visió morbosa de la part negra de la societat.

4.3 La novel·la religiosa

Com ja han advertit Jordi Castellanos i Maria Campillo,[7] per novel·la catòlica hom no pot entendre, en sentit estricte, un corrent estètic o formal uniforme, però és innegable la seua presència en la Postguerra amb unes característiques ideològiques i tècniques constatables. Es defineix per la conjunció d'interessos religiosos, intenció d'incidir sobre la consciència del lector, i estètico-literaris, rebuig del naturalisme i interès per les inquietuds morals de la persona, refractàries a l'anàlisi positivista. «La novel·la catòlica, doncs, –en mots de Castellanos-Campillo– abandona la narrativa exemplar o de tesi que havia utilitzat en el passat, i intenta d'aproximar-se a la vida, de penetrar en les profunditats individuals de l'home en tant que ésser moral i religiós, que viu enmig de la contradicció entre la matèria i l'esperit, entre Déu i el diable i, per tant, en col·lisió permanent. Per això, els models narratius que segueix són, per dir-ho així, els de la novel·la de l'experiència, que li permeten l'afloració dels conflictes humans i, a través d'ells, l'accès de la literatura a la dimensió ètica i metafísica de l'home» (Campillo - Castellanos 1988: 71). Les dues obres de Miquel Adlert (*I la pau* i *El salze a la sendera)* es relacionen en part, només en part amb aquest corrent, car més que no una anàlisi pregona de la problemàtica íntima de l'esser humà, hi domina la preocupació religiosa d'adaptar la vida als preceptes cristians. Novel·la religiosa, doncs, amb més exactitud que novel·la catòlica en el sentit amb què l'hem definit ací.

I la pau és, tota la novel·la, el seguiment de les inquietuds catòliques del protagonista, Jordi Ribera. Mitjançant un narrador-déu omniscient en tercera persona (aquell narrador heterodiegètic-extradiegètic amb focalització zero) se'ns van contant les angúnies, els dubtes religiosos dels personatges. A més a més, el narrador ací no sols veu il·limitat el seu poder de coneixença i els més amagats pensaments, sinó que fins i tot és l'únic que parla: el discurs narrativitzat del narrador substitueix els diàlegs dels personatges. El resultat és una presència del narrador abassegadora, ofegadora, damunt el lector, al qual s'adreça, en funció comunicativa, per tal d'atraure'l i corresponsabilitzar-lo: "¿I és que el nom de mare no és el més espontani que sorgeix en el dolor?" (p. 22). O, quan adoptant una funció ideològica i pedagògica, el sermoneja directament:

> A més, per a Jordi, com per a altres companys, entraria més avant un nou element a completar la seua idea de la Universitat: l'amor a la mateixa, i l'amor és inseparable d'una intimitat, tant en l'aspecte humà com en el diví, perquè si en l'humà l'amor duu a una com ànsia per fusionar-se amb la persona amada, essent com un mateixa –una sola carn en frase del Gènesi– el que constitueix la màxima intimitat; així en l'amor diví, que és com una fusió amb Déu, i que en la vida dels grans sants, amerats d'amor a Déu, és el màxim anhel de la imitació de Crist, condensant-se tot el misticisme i ascetisme en l'aspiració d'aquesta imitació. I és el mateix Déu qui, en doble misteri d'amor pels

(7) Dec a Jordi Castellanos la proposta del concepte "novel·la religiosa", més que no "novel·la catòlica", per a definir les novel·les ací analitzades.

> hòmens –Redempció i Eucaristia– primer es fa home i després se'ns dóna contínuament -real, veritable i substancial- sota les espècies de pa i vi, per a aliment espiritual de la nostra ànima. I àdhuc els texts sagrats remarquen aquesta característica semblant dels dos amors en servir-se el Càntic del Càntics de l'amor de l'home i la dona per tal de simbolitzar el de Crist i el de la seua Església. Per això, per aquesta amor que Jordi concebria per la Universitat... (p. 36)

La influència absoluta de l'afany proselitista, l'adoctrinament catòlic, esdevé al capdavall l'entrebanc decisiu que impedeix l'autor de construir uns personatges de vertadera i complexa psicològia i no uns mers titelles arquetípics representatius del seu paper adjudicat de bell inici. Falla, justament, la peça imprescindible d'aquest tipus de novel·la: una convincent i profunda anàlisi psicològica. El plantejament, d'altra banda, d'una història bastida damunt una relació melodramàtica triangular entre els dos amics (Jordi i Lluís) i la revolucionària i agnòstica Sara (a la fi convertida al catolicisme), acaba de destruir el molt feble tramat novel·lístic.

El salze a la sendera és una novel·leta que jo propose d'anomenar espiritual, car una vegada més un narrador-déu absolut ens transmet amb discurs narrativitzat "la impossibilitat de trobar-se llurs ànimes [les dels protagonistes, Ramon i Marta] en una perfecta sintaxi", perquè a Marta "li mancava el sentiment de l'amor" (p. 38). Ara, més que no adoctrinar i exemplificar sobre la necessitat de la fe religiosa, l'autor s'endinsa pels camins de la presentació de la vida espiritual, del sentiment poètic, d'un ésser sensible –fill tardà del romanticisme– perdut i aïllat en la seua solitud. Tanmateix el lirisme imprescindible d'aquest tipus d'obres hi és del tot absent, substituït per un mel·liflu romanticisme, incapaç de donar suport al melodrama amorós.

4.4 L'intent de novel·la social

La dona forta és una novel·la influenciada pel corrent del realisme social. Hi comparteix idèntic intent de descriure un fragment de la vida social, una mena de testimoni, pretesament objectiu. Com ja he apuntat adés, en analitzar *L'últim serv,* els trets bàsics de la tècnica narrativa d'aquest corrent, almenys en les propostes «behavioristes», són la focalització externa, és a dir, la renúncia del narrador a l'omnisciència total,i la substitució de l'heroi o heroïna individuals pel protagonista col·lectiu, per l'estol de personatges que vivifiquen aquesta mena de retaule social recreat.

I en efecte a *La dona forta* el narrador, a pesar de no renunciar del tot a l'omnisciència, que li permet d'introduir-se en els pensaments dels personatges, assumeix una focalització externa dominat i la funcionalitat comunicativa d'una càmera cinematogràfica: contar el que veu i reproduir les converses. El personatge és també col·lectiu, tal com exigeix l'intent de reflectir una parcel·la de la societat.

Ara bé, d'altres elements condicionen decisivament, fins a destruir-lo, el testimoni objectiu, com ara la localització ideal o localització indeterminada de la història i el component ideològic de base catòlica. El tema plantejat, l'emancipació social de la dona, esdevé un pur discurs ideologitzat, conservadorament ideologitzat –com més avall veurem–, que l'autora exemplifica en una història diversificada, d'acord amb els personatges, estereotipada i melodramàtica. Només l'epidermis, la coincidència d'alguns trets, pot relacionar *La dona forta* amb la novel·la social.

4.5 Novel·les «femenines», però no «feministes»

El tema de la novel·la acabada d'analitzar ens introdueix en un punt interessant del nostre estudi: l'especifitat literària d'aquestes novel·listes valencianes. Elaine Showalter al seu llibre *A Literature of Their Own. Bristish Women Novelist from Brontë to Lessing*, distingia tres fases principals del desenvolupament històric de la literatura escrita per dones, comunes, d'altra banda, a totes les subcultures literàries: la primera o Femenina (Femenine), d'imitació i interiorització de la tradició i els models artístics dominants; la segona o Feminista (Feminist), de protesta contra aquest models i valors i defensa dels drets i models propis; i la tercera o de la Dona (Female), d'autodescobriment i cerca de la identitat diferenciada (Cf. Showalter 1977: 13). El primer període abraça des de 1840 (aparició de pseudònims masculins) fins a 1880 (mort de George Eliot); el segon, des de 1880 fins a 1920; i el tercer, de 1920 fins a l'actualitat, amb una nova embranzida en la dècada dels seixanta amb la irrupció del moviment de la dona.[8]

Doncs bé, les nostres novel·listes resten molt allunyades del període que cronològicament els correspondria si traslladàvem la proposta de Showalter sobre les novel·listes angleses a la literatura catalana. Beatriu Civera i Maria Ibars no qüestionen per a res la tradició dominant i els models artístics, conformats pels homes. L'únic tret distintiu podria ser un major protagonisme de personatges femenins, però sense cap qüestionament del rol tradicional, i, sobretot a *Una dona com una altra*, un tímid reconeixement de la inutilitat de la vida burgesa de la protagonista, relegada a casa com una peça més de la llar.

La novel·la de Maria Beneyto, dedicada a la recreació literària de la problemàtica social de la dona, i de la qual hom podia esperar un compromís amb les tesis feministes, no passa de ser un al·legat ideològicament conservador contra les reivindicacions d'emancipació de la dona: condemna l'avortament i aboca al fracàs la «dona forta», Carme d'Arocarena, que amb el seu caràcter ha dominat l'home i ha dut la ruïna al matrimoni, vincle exalçat a la novel·la.[9]

Al capdavall novel·listes «femenines», però no «feministes» en el sentit exposat per Elaine Showalter.

(8) Aquest treball ha estat també aprofitat per Jaume Pérez Montaner en el pròleg a Beatriu Civera, *Confidencial*, Gregal, València, 1986, p.14, on va arribar a unes conclusions, referides a Beatriu Civera, concordants amb les meus sobre totes les novel·listes valencianes de l'època.

(9) L'autora mateixa n'és conscient. En unes línies escrites ara per a la segona edició (Institució Alfons el Magnànim, València, 1990, pp. 41-43), vol aclarir que, si el lector actual veu l'obra "anacrònica", "plena de claudicacions" i fins, tot "masclista", ha d'entendre les pressions, la imposició de l'ambient en què fou escrita, que li impediren de realitzar una denúncia del sotmetiment de la dona més coherent i atrevida.

4.6 La renovació dels setanta

En 1971 apareixia a Barcelona la novel·la de Mercè Linyan, només un any després Martí Domínguez publicava *Els horts* i l'any següent Amadeu Fabregat guanyava el Premi Andròmina dels Octubre. Cara a cara, doncs, a inicis de dècada, la tradició novel·lística i la renovació, que aportaria noves tècniques narratives i la renovada temàtica d'uns escriptors fills del maig del 68.

L'Eros de Piccadilly Circus incorporava una història en gran part desenvolupada en el món londinenc *hawky*, amb els ingredients de la marginació i la droga, i una tècnica que acaba amb la narració omniscient en tercera persona, substituïda pel narrador en primera persona o autodiegètic amb focalització dominant interna fixa en l'heroïna, que a manera de confessió ens narra la seua vida.

L'aportació de Mercè Linyan al món novel·lístic valencià degué ser, sense dubte, nul·la, per les raons ja exposades a l'inici del present estudi, però si més no simbòlicament inaugurava els canvis que havien de caracteritzar aquella dècada.

4.7 La feblesa del circuit literari valencià

La feblesa del circuit literari català de la Postguerra era una constatació perenne a les pàgines de les revistes. El triangle bàsic autor-editor-lector mancava de la suficient consistència per tots els costats. Ferran de Pol, l'any 1960, després de recordar la irrenunciable necessitat d'aquests tres elements -autors, editors, lectors-, tots indispensables, car "la supressió de qualsevol d'ells implica, necessàriament, la inexistència de fet de la literatura a la qual el nom hauria pogut escaure", conclou denunciant que "tenim, doncs, alguns autors, pocs editors i escassíssims lectors. En resum: a penes una literatura" (Ferran de Pol 1960: 18). La major part dels clams van adreçats als lectors, o millor, a la manca de lectors. Maurici Serrahima xifrava l'any 1959 en un miler d'exemplars la venda no «excepcional» de novel·la catalana, i en uns 3.000 a 4.000 les de major èxit (Serrahima 1959: 15), xifres aquestes que, en la seua opinió, ja permetien d'engegar i mantenir el circuit. Però Joan Sales, un parell d'anys més tard, tot recollint les dades d'unes enquestes als editors, augmentava la xifra màxima de venda a uns 4.000-6.000 exemplars, que ell considerava insuficients per a normalitzar el món novel·lístic català, després de recordar que un novel·lista en castellà pot arribar a vendre'n 100.000 (Sales 1961: 17).

Alhora aquesta anèmia editorial comportava en opinió de crítics i escriptors un perillós desfasament estètic: "És un dels mals de les literatures menors o marginals. Hi ha un abús de tradició morta. La tècnica s'hi ensopeix i la creació confia massa en ella mateixa i en l'exit passat", afimava Triadú el 1960 (Triadú 1960: 13); "en gran

mesura [...] –per emprar un terme ben conegut en biologia– [és] un fòssil vivent", rematava Pedrolo un any després (Pedrolo 1961: 16).

Les solucions, és clar, passaven en opinió unànime per trencar el cercle viciós pel costat del lector. Ara, les propostes estètiques per a guanyar-se aquest públic necessari divergien tant com després hom pogut comprovar en l'obra de cadascun.

Si la situació no era, doncs, gaire satisfaent al Principat, molt menys podia ser-ho al País, on es multiplicava la manca de professionalitat d'autors i d'editors, els lectors quedaven reduïts gairebé al cercle d'amics, els tiratges, per tant, giraven al voltant d'uns quants centenars i el desfasament estètic era encara més notori. Per exemple, segons les úniques dades aconseguides, les ofertes per l'editorial Sicània,[10] de les novel·les *Entre el cel i la terra, Una dona com una altra, Vides planes* i *L'últim serv* es va fer un tiratge de 400 exemplars, sense augment, per tant, al llarg d'una dècada (1956-1965), quantitat absolutament ridícula que palesa l'autarquia del món literari valencià i la impossibilitat de venda arreu dels Països Catalans. Més que no d'amateurisme caldria potser parlar de pura indigència.

D'altra banda, com ja hem vist, l'oferta estètica denunciava un desfasament crònic respecte al context català i, no diguem, europeu. En un moment en què l'horitzó d'expectatives dominat en la crítica i el públic avançats sol·licitava les novel·les del realisme social o històric, els nostres novel·listes s'hi oposaren. Jordi Valor, per exemple, en comentar *Entre el cel i la terra* testimonia una actitud general de rebuig a aquest corrent: "La lectura de esta gran novela reconforta el alma porque presenta un ambiente y una forma completamente distintas a la mediocridad de lo usual y lo corriente. Aquí se halla barrido el lenguaje chabacano y con frecuencia procaz de las novelas hoy en boga. Nada de personajes y ambientes morbosos; todo claro y limpio como nuestro sol mediterráneo" (Valor 1958: 31). Tampoc, però, no s'optà per una alternativa de renovada novel·la psicològica com exigia, per exemple, coetàniament, Llorenç Villalonga, (per exemple, Villalonga 1960: 12-15) i produïa ell mateix o, per altres camins, Mercè Rodoreda. No cal ni dir que igualment no va penetrar la influència de l'existencialisme, dominant a l'Europa de la Postguerra, i que influí l'obra d'un Manuel de Pedrolo o d'una Maria Aurèlia Capmany. Ni tampoc, per fi, no arribà la revolució del nouveau roman. Difícilment amb tal oferta, de la qual només *I la pau* i, en menor grau, *La dona forta*, sintonitzen amb l'actualitat literària, hom podia arribar a un lector exigent.

No oblidem, tanmateix, que al costat d'aquest horiztó d'expectatives dominants, almenys en l'avançada cultural, coexistia un altre horitzó conformat per uns lectors menys exigents, però tant o més importants quantitativament: el de la novel·la consumista en totes les seues variants, rosa, d'aventures, policíaca, etc. Un horitzó d'expectatives que sí que rebia l'atenció dels nostres novel·listes, però que al capdavall, pels tiratges coneguts, devia correspondre a un tipus de lector aliè a la producció en català.

Haurem de concloure, doncs, que el món novel·lístic valencià era un ghetto.

(10) A la fi de cada número de *Nostres Faulelles* hom adjuntava les diverses col·leccions de l'editorial i el tiratge de cada obra. Per contra a la fi de la primera novel·la hom afirmava que se n'havia fet un tiratge de 1.200. La veritat és que no acabe de veure una explicació que no siga la d'un error, car aquesta xifra discrepa, i molt, de les donades per l'editorial. De tota manera, la informació oferta per Sicània no manca d'oblits. De cada novel·la hom dóna la següent informació: *Entre el cel i la terra* (40 en corrent; 120 en fil; 240 en il·luminada), *Una dona com una altra* (40 en corrent; 120/130 en fil; 240 en il·luminada).*Vides planes* (40 en corrent; 120 en fil; 240 en il·luminada), *L'últim serv* (120 en corrent).

Em sembla que la informació, de vegades 120, de vegades 130, per a l'edició en fil de la novel·la *Una dona com una altra* és un error tipogràfic. En *L'últim serv*, a més de l'oblit de les xifres de dues columnes, hi ha un canvi de columna de l'edició en fil a corrent.

5. CONCLUSIONS

1. La llengua literària al País Valencià ha superat per fi el greu problema ortogràfic, morfològic i en menor grau sintàctic. La qüestió de «noms» no afecta la unitat de la llengua.

2. De les dues concepcions en què es debatia el model de llengua literària, la unitarista i la policèntrica convergent, només Fuster reivindica teòricament i pràctica la primera. L'estudi de les novel·les de la Postguerra demostra que tots els autors optaren per la incorporació de l'accentuació (llevat d'Enric Valor) valenciana (i occidental) i dels trets peculiars morfològics i lèxics.

3. L'escàs conreu de la prosa abans de la Guerra dificultà un major èxit en els esforços dels nostres novel·listes, que no comptaven pràcticament amb una tradició en què basar-se. Només Enric Valor, amb algunes vacil·lacions que corregirà en les reedicions següents, Miquel Adlert, Martí Domínguez, amb l'ajut corrector de Sanchis Guarner, i Maria Beneyto, amb el concurs d'Enric Valor, ofereixen una proposta de llengua literària coherent. Per contra, la correcció gramatical d'Igual i Úbeda no impedeix la manca d'una opció coherent. Els dubtes entre els escriptors romanien. Encara l'any 1972, Martí Domínguez confessava al pròleg de la seua novel·la la màxima preocupació per tal d'assolir una llegua literària des de València: «Per a l'autor –ho confesse– el veritable protagonista d'aquesta novel·la ha estat el llenguatge. Ell, molt més que els tipus i l'acció, l'han feta brostar i créixer» (p. 7).

4. El conjunt de novel·les publicades durant aquest període, tot i el seu nombre escàs, significa un autèntic salt quantitatiu dins el procés de recuperació literària en català al País Valencià. I més encara si tenim en compte les adverses circumstàncies de la Postguerra.

5. El desfasament estètic és la característica definitòria d'aquest corpus novel·lístic, que només amb *I la pau* (1953) i, en menor grau, *La dona forta* (1967) s'acosten a les noves tendències novel·lístiques coetànies. La resta recupera models passats, de manera que el retard i l'allunyament del gust estètic imperant en l'horitzó d'expectatives del lector avançat és abismal; més aprofundit encara en algunes obres pel temps transcorregut des de la seua redacció fins a la seua publicació: *L'ambició d'Aleix,* apareguda el 1960, era ja acabada al voltant de 1950, *Vides planes*, publicada el 1962, ja era escrita el 1949, i *Lina Morell. Un cas apassionant,* editada el 1964, portava descansant en el calaix des de 1942.

6. L'esquifit circuit literari valencià, que hom havia intentat d'envigorir amb la contribució de la novel·la, sembla que no pogué vèncer les dificultats. La manca de sintonia estètica i tremp artístic de l'oferta novel·lística valenciana allunyà el lector exigent, el molt hipotètic lector en català. L'oferta novel·lística que hem qualificat d'evasió, d'altra banda, tampoc no assolí de penetrar en el mercat. La novel·la, al

capdavall, continuava mostrant una anormalitat literària valenciana que, a Fuster, no se li escapà: l'any 1972 insistia, des de les planes de *Serra d'Or,* "Fa temps que hi penso, i miro de plantejar el problema als meus amics. Es tracta d'això: el País Valencià actual no té una novel·la pròpia." (Fuster 1972: 31).

7. En la dècada dels setanta, i com si haguessen fet cas al crit d'alerta de Fuster, un estol insòlit de joves narradors valencians s'incorporarà des del País Valencià a la novel·la catalana general, endarrere quedaven els esforços oblidats d'uns novel·listes que només en el cas d'Enric Valor, en novel·la, i de Beatriu Civera, en narrativa curta, [11] continuaran produint i publicant una obra molt més consistent. Un Enric Valor que, com està demostrant any rere any, s'ha convertit en un dels novel·listes valencians d'obra més sòlida.

(11) Té també una novel·la no publicada, *La crida indefugible,* guanyadora del premi "Joan Senent" de 1969.
El premi "Joan Senent", instituït des de l'any 1959, de caràcter anual rotatiu per especialitats (música, novel·la, teatre, poesia i investigació), va ser concedit en quatre ocasions a la novel·la: el 1961 a Antoni Igual i Úbeda; el 1965 a Maria Beneyto; y el 1967 i 1969 a Salvador Borràs i Beatriu Civera, per dues novel·les que han restat inèdites.

VICENT SIMBOR ROIG
Universitat de València

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

ALCAYDE, F. (1962) "Pròleg" a IBARS, M. *Vides planes*, València, Sicània, pp. 7-14.
BADIA I MARÍN, V. (1959) "Llengua valenciana o bacavesa?", *Sicània* 17, València, p. 3.
BALLESTER, J. (1990) "Introducció" a BENEYTO, M. *La dona forta,* segona edició, València, Edicions Alfons el Magnànim, Institució Valenciana d'Estudis i Investigació, pp. 7-40.
BON DIA, NADAL, BON DIA, NINOU (1961), València, Sicània.
BONET, B. - LLOMPART, J. Mª.- VIDAL ALCOVER, J. (1954) "Unidad y exclusivismo", *Destino* 876, Barcelona, p. 8.
CAMPILLO, M. - CASTELLANOS, J. (1988) "La novel·la al País Valencià. Enric Valor", *Història de la Literatura Catalana,* vol. 11, dirigit per J. MOLAS, Barcelona, Ariel, pp. 115-116
CARBÓ, J., (1962) "*Vides planes*, de Maria Ibars", dins *Serra d'Or*, 6 juny. Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 40.
CASTELLANOS, Jordi, Cf. CAMPILLO, M.
DOLÇ, M. (1954) "Exclusivismo léxico y gramatical", *Destino* 881, Barcelona, p. 38.
EL CUENTO DEL DUMENCHE 1, [LLUÍS BERNAT], (1908) «Lo qu'es proposem», València, revers de la primera coberta.
ESCRIVÀ, V. (1985a), "La narrativa d'Enric Valor: una tradició inventada", pròleg a VALOR, E. (1985) *L'ambició d'Aleix,* tercera edició, València, Gregal, pp. 5-25.
— (1985 b) "Enric Valor: vint-i-cinc anys de novel·la valenciana", dins *L'Aiguadolç,* núm. 1, Institut d'Estudis Comarcals, Denia, tardor 1985, pp. 27-34.
— (1985 c) "Bibliografia sobre Enric Valor", *Ibíd*, pp. 34-35.

FERRAN DE POL, LL. (1960) "La nostra novel·la actual", *Serra d'Or* 3-4, març-abril, Publicacions Abadia de Montserrat, p. 18.

FERRER, E. (1981) *Literatura i societat. País Valencià. Segle XX.*, València, Eliseu Climent, pp. 108-112.

FERRERAS, J. I. (1972) *La novela por entregas: 1840-1900,* Madrid, Taurus.

FUSTER, J. (1981) "pròleg" a l'antologia *Recull de contes valencians,* Barcelona, Albertí editor, pp. 11-26.

— (1960 a) "Panorama literari valencià durant el curs 1960-1961", *Cap d'Any*, Palma de Mallorca, Raixa, pp. 31-41, especialment p. 36.

— (1960 b) "Una novela valenciana", *Levante,* 25 de gener, València.

— (1971 a) "Dificultats valencianes. I", *Serra d'Or,* 142, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 45.

— (1971 b) "Dificultats valencianes: I 2", *Serra d'Or*, núm. 143, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p.29.

— (1972) "Una carència singular", *Serra d'Or,* 149, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 31.

GINER, J. (Cf. RENAT, Guillem) (1965) "Unitat de la llengua", *Fulls dels cursos de llengua valenciana,* València, Agrupació d'Alumnes de Lo Rat-Penat, pp. 7-8.

IBORRA, J. (1977) "La novel·la al País Valencià", *Arguments,* 3, València, L'Estel, pp. 3-103.

IGUAL ÚBEDA, A. (1956) "Pròleg" a CIVERA, B. (1956) *Entre el cel i la terra*, València, Sicània, pp. 9-12.

LLOPIS, T. (1985) "Entrevista amb Enric Valor", dins *L'Aiguadolç,* 1, Dénia, Institut d'Estudis Comarcals, tardor, pp. 11-26.

— (1987) "A propòsit de *L'últim serv,* una novel·la social de Maria Ibars", *L'Aiguadolç,* 4, Dénia, Institu d'Estudis Comarcarls, estiu, pp. 79-82.

MAS, Ll. (1962) "*Una dona com una altra,* de Beatriu Civera", *Serra d'Or*, 1, gener Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 32.

MOLL, F. DE B. (1956) "Els dialectes i la llengua literària", *Cap d'Any,* Palma de Mallorca, Raixa, pp. 142-144.

— (1961) "Una crítica i una resposta", *Cap d'Any,* Palma de Mallorca, Raixa, pp. 107-111.

— (1963) "Tornem-hi amb la unitat", *Cap d'Any,* Palma de Mallorca, Raixa, pp. 113-120.

NOSTRES FAULELLES 1, (1961) "Encetamen", València, Sicània, pp. 5-6.

NOSTRES FAULELLES 6, (1961) "Sicània vos diu", València, Sicània, pp. 5-6.

NOSTRA NOVELA 1, (1930) "Nostre propòsit i unes advertències", València, portada.

OLEZA, J. (1982) "Pròleg" a VALOR, E. (1982) *Obra literària completa,* vol. III, València, Fernando Torres, pp. 9-25.

PARDELLANS, H. (1960) "Cogitacions filològiques", *Revista de Catalunya* 73-74, Buenos Aires, *Apud* MOLL, F. DE B. (1961), p. 107.

PEDROLO, M. de (1961) resposta a "Enquesta als escriptors catalans: narradors", *Serra d'Or* 6 juny, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 16.

PÉREZ MONTANER, J. (1986) "Beatriu Civera i la narrativa valenciana de Postguerra", pròleg a CIVERA, B. (1986) *Confidencial*, València, Gregal, pp. 5-16.

RENAT I FERRÍS, G. (1948) "El Diccionari General de la Llengua", *Esclat* juliol-agost, València, Torre, pp. 26-27.

— (1958-1959) "Qüestions de llengua literària i llengua popular", *Sicània* 6, 7, 8, 9, València, pp. 22, 22, 22 i 21, respectivament. Cal advertir que van firmats per RENART i no RENAT, conseqüència segurament d'un error tipogràfic, i que la sèrie d'articles porta des del segon un ordre en xifres romanes de XII, VIII, IX, que no tenen cap relació amb l'ordre de publicació.

SALES, J. (1961) resposta a "Enquesta als escriptors catalans: narradors", *Serra d'Or* 6 juny, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 17.

SANCHIS GUARNER, M. (1948) "Els escriptors i la Gramàtica", *Esclat,* València, maig-juny, València, Torre, p. 8.

— (1961) "Pròleg" a CIVERA, B. *Una dona com una altra*, Sicània, València, pp. 9-11.

— (1963) "L'evolució de la llengua literària en els escriptors valencians de la Renaixença", *Criterion* XVIII, Barcelona, pp. 59-82.

— (1967) "Pròleg" a BENEYTO, M. *La dona forta,* Senent, València, pp. 5-6.

— (1978) *Informe sobre la llengua del País Valencià,* València, Facultat de Filologia.

SANSANO, B. (1989) "Introducció" a DOMÍNGUEZ, M. (1989) *Els horts,* Alzira, Bromera, pp. 5-23.

SHOWALTER, E. (1977) *A Literature of Their Own British Women Novelist from Brontë Lessing,* Princeton, N.J., Princeton University Press. *Apud* MOI, T. (1985), *Sexual/Textual Politics, Feminist Literary Theory,* London-New-York, Methuen. Hi ha traducció castellana de l'any 1988 a Cátedra.

SERRAHIMA, M. (1959) "Il·lusions sobre la novel·la", *Serra d'Or* 2 febrer, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 15.

TORRES, E. (1961) "*L'ambició d'Aleix,* d'Enric Valor", *Serra d'Or* 4 abril, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 15.

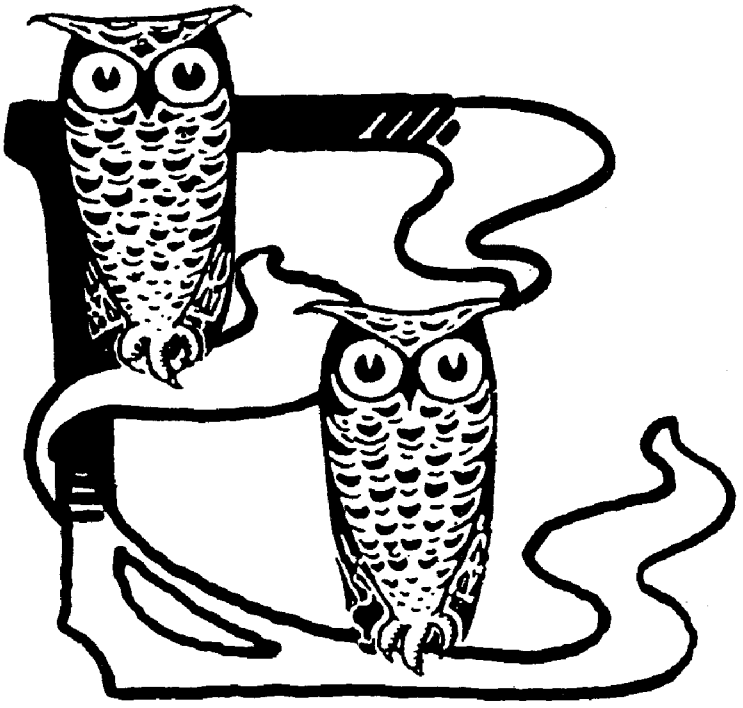
TRIADÚ, J. (1960) "La nova novel·la II. Novel·la i recerca", *Serra d'Or* 8 agost, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 13.

VALOR i SERRA, J. (1958) "Beatriu Civera, una novelista limpia y valiente", *Sicània*, 4 octubre, València, p. 31.

VALOR i VIVES, E. (1970) "Sobre la unitat de la llengua literària", editorial a càrrec d'Enric Valor dins *Gorg*, 10, València, p. 6.

— (1971) "L'aportació valenciana a la llengua literària", *Gorg,* 15, València, p. 7.

VILLALONGA, LL. (1960) "Problemes de la novel·la actual", *Serra d'Or* 9 setembre, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 12-15.



ENRIC BALAGUER

LINA MORELL, UN CAS APASSIONANT (1942-1965), DE JORDI VALOR. UNA MOSTRA DE LITERATURA DE CONSOLACIÓ DURANT LA POSTGUERRA

1. L'OBRA DE JORDI VALOR I LA LITERATURA ROSA

Hores d'ara, la història i l'evolució de la narrativa de consum en la literatura catalana és encara per estudiar.[1] Sens dubte, ha estat una producció que ha aparegut de forma intermitent i que ha evolucionat i presenta trets específics, segons èpoques, llocs i moments estètics als quals cladria acarar-s'hi des d'un plantejament històric.

Aquesta desatenció a què ens referíem, explica, sens dubte, part de l'oblit que ha tingut l'obra del narrador alcoià Jordi Valor (1908-1982), situada, en bona mesura, en allò que anomenen "literatura de consum", si bé en algunes obres segueix una línia de descriptivisme de la natura, de les tradicions i formes de vida ancestrals que l'apropen al costumisme i al folklore.

Si bé l'autor alcoià encetà la seua producció a finals dels anys vint i durant els anys trenta (al número 8 de la revista *República de les lletres* apareixia una narració "El ramat de Goriet", que després trobarem a *Històries casolanes* (1950)), la seua obra es va desenvolupar durant els anys més durs de la postguerra, encara que es publicaria durant les dècades següents. Es pot considerar, doncs, que Jordi Valor encetà les seues publicacions amb el volum de narracions *Històries casolanes* (1950),[2] aparegut a València, on trobem en algunes narracions un esquema de literatura rosa que

(1) Vegeu Joaquim MOLAS, (1987: 14-23) Joaquim MOLAS, Xavier FÀBREGAS i JOSEP MASSOT (1986), Assumpció BERNAL (1987), així mateix, els comentaris de Robert SALADRIGAS a *Literatura i Societat a la Catalunya d'avui*, (1979).

(2) Ed. Lletres Valencianes, Alacant-Alcoi-València, 1950, format pels següents relats: "El ramat de Goriet", "La masera de Romà", "La negra codícia", "Pasqua Florida", "Marxa militar", "Dolça recompensa", "Roc el pollastre". Per a més informació sobre l'obra de l'autor vegeu E. BALAGUER (1989).

Caplletra 10 (Primavera 1991), pp. 83-94.

donaria pas en l'obra següent: *Ducado de Bernia* (1954),[3] a la construcció d'un prototipus de narració fulletonesca amb tots els ingredients propis del gènere. Seguiren *Narracions alacantines de muntanya i voramar* (1959)[4] i el 1960 publicava *Rescoldo del Islam*,[5] aplec de narracions, en castellà, que tenen com a marc l'època musulmana. L'autor aprofitava aquest rerefons per esplaiar la seua fantasia i donar a conéixer la seua erudició, però al capdavall, el canemàs de les darreres narracions està constituït per històries sentimentals. Les referències al passat islàmic permeten emprar, per una altra banda, un to enyoradís perquè, com explica al final del llibre, el temps musulmà ha deixat "un pozo de dulce ensueño que tarda siglos en desvanecerse".[6]

L'any 1965 apareixia a l'editorial Sicània de València l'única novel·la de l'autor en català: *Lina Morell, un cas apassionant* –obra objecte d'anàlisi en aquest treball–, que havia estat redactada el 1942. La seua producció va continuar amb *Miscel·lània alcoiana*[7] (1964) i *La nostra serra Mariola i la seua llegenda bimil·lenària*[8] (1970), obres que s'apropen més al costumisme i al folklore alcoià que no a la creació literària. El 1975 apareixia a l'editorial l'Estel, i amb una nota introductòria de Manuel Sanchis Guarner, *De la muntanya i vora mar*, aplec antològic de narracions dels dos reculls publicats als anys cinquanta. I el mateix any: *Tres historias solariegas de la montaña de Alcoy*,[9] on recollia d'altres històries, dues construïdes sota l'esquema típic de la novel·la rosa.

Finalment, el 1980 aparegueren dues novel·les curtes escrites als anys quaranta: *Dos novelas de aquella retaguardia*,[10] on l'autor donava a conèixer experiències autobiogràfiques viscudes durant la guerra civil i la immediata postguerra, i el 1982 *L'etern femení*,[11] narració curta, també de caràcter autobiogràfic on Valor conta les seues experiències de mestre d'escola en un poble del Pirineu durant els primers anys quaranta.

Al costat de l'atenció que hi dedica als costums, llegendes i llegat històric que aproxima la seua prosa cap a la descripció, la narració des del record, l'exaltació del pintoresquisme, etc., trobem, com a eix de la major part de la seua producció, l'esquema de novel·la rosa.

El terme "novel·la rosa" compta, més aviat, amb referències aproximatives que amb una definició exhaustiva. Fet i fet, ens remet a un tipus de ficció narrativa preferentment adreçada a lectores femenines que s'estructura al voltant d'una història amorosa que acaba en casament.[12] Es tracta, com ha assenyalat Alemán Sainz (1975), d'un tipus de novel·la tancada, singularment tancada, on tot s'estructura al voltant dels avatars d'un enamorament, contrariat en els inicis, i que presenta com a punt final un esdeveniment que clou el procés de ficció: la boda.

Aquesta línia de narrativa rosa és la seguida per l'autor alcoià en bona part de les narraciones curtes d'*Històries casolanes* (1950) i *Narracions alacantines de muntanya i voramar* (1959). En aquest darrer recull trobem narracions com "La Sirena de l'Illa" o "Un aplec en Sant Esperit", la trama de les quals és: un xic, format i ric,

(3) Libreria Martín, Alacant, 1954. Amb un pròleg de Francesc Almela i Vives.

(4) Ed. Sicània, València, 1959. Conté les narracions "La cosina Agnés", "Una aventura en el tren", "Un aplec en Sant Esperit", "La sirena de l'Illa", "Rapsòdia tràgica", "Claudina va a estiserar".

(5) Ed. Rumbos Barcelona, 1960.

(6) Ibid, p. 154.

(7) Imprenta Hispania Alcoyana, Alcoi, 1964.

(8) Imprenta Hispania, Alcoyana, Alcoi 1970.

(9) Caja de Ahorros Provincial d'Alicante, 1975.

(10) Imprenta Hispania Alcoyana, Alcoi, 1980.

(11) Alcoi, 1988.

(12) Vegeu M.P.POZZATO, (1982: 5-18) i també, J.M. DÍEZ BORQUE (1972).

busca xica; el pretendent va salvant les dificultats exigides per la ficció (rivalitats, incerteses, etc.), i a la fi assoleix el seu desig: la xica cau als seus braços com "una fruita madura". Però és, sobretot, a *Lina Morell, un cas apassionat* (1942-1965) on segueix el model més genèric de novel·la rosa, tant pel que fa a l'aspecte formal com pel que fa al contingut, amb les estructures de consolació i altres elements gratificants propis per a uns lectors, que vivien, a més, en uns moments històrics molt difícils com eren els de la primera postguerra franquista.

2. ENTRE EL KISCH I EL POPULISME

2.1. Esquema argumental i elements romàntics

Lina Morell, un cas apassionant (1942-1965) és una novel·la d'un esquema argumental molt simple: Lina és una jove, culta (amb una llicenciatura i un doctorat universitari) i rica (propietari de terres) que travessa una situació difícil: el seu pare, viudo des de fa deu anys, és a punt de casar-se amb una coneguda seua i antiga rival dels seus amors amb Demetri. I, per un altre costat, Demetri, el seu promés, es mostra desinteressat en la seua relació. Tot açò fa que Lina visca uns moments de malestar i desesperació. Però en això apareix Ramon, fill dels masers de la seua propietat i antic company de jocs jovenívols durant l'estiu. Ramon, tan bon punt la visita a València, desperta l'interés amorós de Lina, la qual sent una forta atracció per ell. Açò fa que abandone la ciutat i se'n vaja al mas on es proposa de viure. Llavors l'acció transcorre al poble amb un estat de coses assossegades, marc idíl·lic per a situar els amors dels protagonistes, els quals viuen un procés d'apropament sentimental força intens. El resultat final és la proclama del seu casament, vist amb simpatia per les famílies i les forces vives del poble.

L'obra presenta molts dels elements típics de la novel·la rosa. Així trobem, si no personatges aristocràtics, sí propietaris rurals benestants d'estirp noble: Lina és l'hereva dels Font de Mora, antics senyors de la finca "Els Arboços", el casaló dels qual té més de tres-cents anys. La fascinació per la noblesa –quasi consubstancial en aquests subgènere, com ha posat de manifest M.P. Pozzato (1982)– es manifestarà de forma exuberant en una altra novel·la: *Ducado de Bernia* (1955), obra prototípica del gènere fulletonesc, on apareixen també els elements més característics de la novel·la rosa.

Tot seguint les característiques d'aquest tipus de novel·la, la protagonista és òrfena des dels quinze anys. Un breu repàs dels personatges creats per Jordi Valor indica fins a quin punt sovintegen al llarg de les seues obres. El mecanisme, heretat de la narrativa vuitcentista i molt utilitzat també per un altre narrador coetani, Enric

Valor, serveix per a provocar els resorts sentimentals dels lectors. Els éssers orfes reclamen una atenció sentimental major que la resta dels mortals. És per això que Lina, la protagonista de la novel·la, sofreix una "coltellada tan forta" –com diu l'autor– quan descobreix les intencions del seu pare i la poca estima que el seu promés sent envers ella. Per un altre costat, les peces de Jordi Valor estan farcides de personatges orfes, com es veu en les diverses narracions de *Narracions alacantines de muntanya i voramar:*

> Fou conéixer Carmeta (...) que per ser òrfena de mare, feia de mestressa de la seua humil llar... (p. 54)[13]
>
> Vicentet el Llanterner (...) era orfe de mare des del seu naixement, i de pare des de cinc anys després... (p. 55)
>
> Ella portava mantellina llarga per son pare, acabat de faltar, i tenia llavors quinze anys: duia de la mà un germanet de sis... (p. 63)

2.2. Retòrica de la novel·la rosa

La construcció retòrica de la novel·la presenta com a punt més destacat una estructura basada en la reiteració i en la redundància de fórmules ja utilitzades en altres obres, les quals formen un model estereotipat tant a nivell lingüístic com pel que fa als components narratològics (Díez Borque 1972). Umberto Eco (1984 i 1988) ha donat compte dels mecanismes de redundància i del elements entròpics generals que fan servir aquestes produccions així com de la seua funcionalitat en el text, als quals ens referirem més endavant.

El primer element colpidorament "rosa" que trobem en la novel·la és l'adjectivació. Aquesta presenta unes característiques rotundes, hiperbòliques i sovint coentes:

> dolça mareta (p. 13) nuvi benestant (p. 13) pena infinita (p. 15) bella mentora (p. 31) cor femení (p. 25) pàl·lida senyoreta (p. 45) gràcia fina (p. 45) prestància senyorivola (p. 49) febrosenca imaginació (p. 42) immaculada senyoreta (p. 28) romanticament banyada de lluna (p. 29) romàntic nocturn (p. 30) suggestió romàntica (p. 70)

L'interés per aconseguir una expressió grandiloqüent fa que l'autor empre, sovint, una sèrie determinada d'adjectius, però la necessitat intensificadora el porta a un ús abusiu de diminutius i superlatius i, sobretot, a fer servir una adjectivació bimembrada i trimembrada que augmenta així les connotacions expressives fins assolir un posat d'hiperbolisme barroc:

> generós i romàntic somni d'amor (p. 71) coral i emotiva devoció (p. 56) saborosos i nutritius queviures (p. 71) llampants i tornejades columnes (p. 44) efectes purs, casts i fondos (p. 15), mans grans, brunes i humils (p. 43).

(13) Des d'ara endavant posarem entre parèntesi el número de pàgina que estarà referit a la novel·la objecte d'estudi (ed. Sicània, València, 1965). En aquest cas i en els fragments citats fem referència, a les pàgines de l'edició citada nota 4.

És usual l'explotació, a nivell sintàctic, d'estructures paral·leles que serveixen per a ressaltar una ampulosa i, de vegades, coenta imatgeria rosa, o bé donen compte d'un tipisme exultant:

> patriarca camperol de brusa negra i blanques espardenyes de cànem (p. 19) amb polides paraules i afectuosos records (p. 31) generoses paraules de l'atribolada donzella (p. 38) rosats estiuejos de la seua joventut (p. 42) antiga confident de malifets infantívols (p. 44)

En relació al lèxic, tot i tenir present les característiques del funcionament especial de la narrativa valenciana durant la postguerra, cal destacar la tendència a mostrar un gust arcaïtzant: empra "donzella" per "dona", "jamai" per "mai", "minyó" per "jove", "joliva" per "bella", "aimada" per "estimada"...[14]

La iteració d'elements en el pla semàntic és força abundant. En relació a les situacions amoroses s'expresaran a través de manifestacions tòpiques: besades, rubors, vestits amb connotacions sexuals, etc. L'erotologia rosa -tenyida de sentimentalisme- segueix uns patrons repetits i així, tota l'acció es caracteritza per l'oposició dels dos personatges centrals i llurs trets antagònics:

Ramon: gran, robust, mans brunes, feréstec, de virilitat clara, bonesa de cor, intel·ligència...

Lina: blanca, fina, ulls negres i expressius, cabellera rulla, dèbil i malaltissa a la ciutat i amb color naturals i vius al camp.

El desplegament contrastiu, més suavitzat així que avança la novel·la, té com a correlació expressiva més rotunda la frase: "la culta doctora i el senzillot llaurador" (p.19). Els atributs del protagonista tenen sempre connotacions virils, per bé que presenten una capa d'innocència i de tendresa: "infantívol mirar"(p.18). El procediment de designació compta amb unes referència com "jove muntanyec", "jove llaurador", "minyó llaurador", "colrat camperol"... Els de la protagonista tenen els més excelsos del món femení, encara que és ella qui pren la iniciativa amorosa, altrament reservada per a l'home com a rol social. Així mateix, la seua designació es fa, quasi sempre, a través de clixés com "culta doctora", "doctora i llicenciada", "senyoreta ama"...

La novel·la presenta diverses escenes que deriven cap a l'erotisme. Es tracta però, d'un erotisme envernissat d'elements sentimentals, tot i que s'evidencia que Lina buscava un home que sabés "donar-li la felicitat física i d'esperit"(p.56) i, fins i tot, ella fa referències a la virilitat de Ramon: "eres més home del que tu et figures"(p.36). El punt més destacat d'aquestes insinuacions el trobem en una escena de gust decadent quan Ramon, a València, recorre el barri de bagasses. Però són diversos els moments on la tensió sexual sembla a punt d'esclatar:

> I el jove la viu posar, ja asserenada la bella faç, els fins llavis, pintadets de roig, sobre la voreta de la fina copa; i una intensa emoció sentimental el feia veure's un Sant Jordi protector incontrastable d'aquella tendra donzella necessitada d'auxili. (p.36)

(14) Aquesta tendència lèxica és molt més acusada en bona part de la seua producció en castellà, on un simple cop d'ull ens permet veure expressions com "asaz picante", "hidalgo", "galán", etc.

És açò, precisament, una de les característiques d'aquest tipus d'obres, com ha posat de manifest l'estudiós espanyol A. Amorós (1968): "si respetamos el tradicional simbolismo de los colores en castellano, habremos de concluir que se trata de unas novelas rosa fuertemente teñidas de color verde". L'única eixida amb que compta l'amor és, com es pot imaginar, el matrimoni: fora d'aquest no hi ha cap més possibilitat de realització amorosa. En diversos moments Jordi Valor assenyala aquest fet com a indefugible i la seua mistificació esdevé total en moltes de les seues obres.

Amb els esquemes de la redundància, a *Lina Morell, un cas apassionant*, l'autor posa en escena diversos topoi de l'arsenal del gènere melodramàtic. Umberto Eco (1986) n'ha assenyalat com un dels més usuals el *déjà vu*, mitjançant el qual l'autor s'estalvia la designació d'imatges puix que n'evoca d'autors i d'obres conegudes pel lector: "L'autore si esime dall'evocare direttamente la sensazione per la forza di rappresentazione, e chiede al lectore du aiutarlo rifacendosi al *déjà vu*" (1986: 59). A la novel·la trobem referències com:

> Sempre llegí amb plaer allò de la Dorotea cervantina que era majordoma de la seua llauradora hisenda paterna. (p.46) Somiava amb l'edat d'or cervantina, amb la ximplesa meravellosa de Dafnis i Cloe... (p.56)
>
> ...li confià que es veia feta una hisendada rural com Pepita Jiménez (p.48)

La intertextualitat seveix a l'autor per a portar a col·lació una atmosfera o un determinat ambient ja conegut. L'obra està plagada de referències a la literatura bucòlica: Dafnis i Cloe, Virgili, Pepita Jiménez, *Mireia* de Mistral, Llorente... Amb aquestes referències l'autor reconstrueix un marc geòrgic, un univers que completa i situa l'acció dels personatges i àdhuc, de vegades, en suggereix l'estat d'ànim. En altres casos, serveix per a connotar la cultura de la protagonista, les seues preferències de lectura i les seues passions. Però molt sovint les referències intertextuals posen de manifest un mecanisme d'ajut a la narració que consisteix a situar els personatges en el marc de vivències i sentiments adients sense necessitats de descriure'ls minuciosament, o bé serveixen com a reforç d'allò descrit. En un determinat moment (quan Lina i Ramon es troben en un refugi muntanyenc per tal d'aixoplugar-se d'una tempesta), l'autor posa en boca de la protagonista: "Pareixem Pau i Virgínia" (p.77). Amb la qual cosa indueix a comparar la situació dels protagonistes amb la que viuen els personatges de la novel·la de Bernandin de Sant Pierre, i serveix no sols per arredonir-ne la descripció, sinó també per augmentar –amb les referències conegudes– la intensitat del moment passional que els personatges viven.

Però sobretot, la novel·la fa servir topoi procedents d'altres gèneres, perquè, com assenyala Umberto Eco (1986: 73): "Il romanzo popolare non inventa situazione narrative originali, ma combina un repertorio di situazioni "topiche" già riconosciute, accettate, amate dal propio pubblico". Aquests topoi, l'autor els arreplega de tot

l'arsenal melodramàtic, caracteritzat pel posat hiperbòlic de les situacions i la fraselogia grandiloqüent, així com per l'ús d'elements de clara filiació romàntica:[15]

> i aixugant-se els humits ulls i donant-se uns tocs de pols d'arròs sobre el nas i la barbeta davant l'espill de son tocador, quedà allí de peus, apoiada en aquell moble, esperant l'entrada del minyó camperol. (p. 17)
>
> Quan arriba davant la portalada tornà Ramon a despenjar-la de la sella prenent-la per la cintura, però amb tal complaença se lliurà entre els braços baronívols...(p. 82)
>
> Davant el gran mirall amb marc de talla sobredaurada que ornava aquella cambra sobre una consola Lluís XV, es viu la jove amb son novell i antic indument; i donant-li la raó a la seua amiga hagué de reconèixer-se elegantíssima entre aquells severs plecs de la falda i cos. En veure's recordà tot seguit la figura majestuosa de la seua mare i es sentí com gratament emmotllada entre les formes d'aquell fi estoig (p. 51).

Una de les característiques més destacades de la novel·la rosa es troba en el seu cridaner conservadorisme ideològic. Conservadorisme que es manifesta tant pel que fa a la forma com pel que fa al contingut. Umberto Eco ha definit, magistralment, les característiques ideològiques que presenten les novel·les de consum pel que fa al contingut a través del que ell en diu "retòrica de la consolació". En aquesta novel·la, la realitat supera el somni o, almenys, l'iguala. Els lectors d'aquesta obra ¿com no anaven a sentir-se consolats amb fragments com aquest?:

> Me digueres en València que estaves esperant que t'ixquera la núvia, o quelcom així crec recordar. Puix bé, ara tinc jo el gust d'eixir-te al pas i dir-te: ¿la somiaves molt millor que jo?(p. 88)

Però l'amerat conformisme de la novel·la s'intensifica a través d'una xarxa d'elements gratificants i consoladors per a uns lectors que vivien en una època de malestar generalitzat com era la de la immediata postguerra.

3. MECANISMES DE CONSOLACIÓ PER A LA POSTGUERRA

En efecte, Jordi Valor escriu *Lina Morell, un cas apassionant* en una primera redacció l'any 1942, i segons les seues pròpies paraules:

> No tenia més pretensió que posar de relleu la vida tranquil·la i senzilla de les rodalies de la Serra Mariola en aquells moments en què tota Espanya semblava dominada pel virus de la política agressiva més desenfrenada. (p. 6)

(15) Vegeu l'article de Broock "Une esthétique de l'étonement: le mélodrame", dins *Poétique*, núm. 19, 1974, p. 341.

Sens dubte, el fet de contemplar faules allunyades del moment històric es correspon amb una necessitat evasiva, però a la novel·la no solament hi ha una veritable fugida envers una utopia rosa, sinó que assistim, paradoxalment, a una exemplificació del plantejament ideològic més característic del primer franquisme, entossudit a cercar l'orde natural en el camp i en la tradició, davant dels fantasmes de l'urbs roja. La relació entre les manifestacions del feixisme i la ideologia agrarista més tronada ha estat molt estreta, i no solament la trobem a l'estat espanyol sinó també a l'Itàlia mussoliniana.[16] "La lògica del feixisme franquista –escriu Rafael Juan i Fenollar (1979)– es nodreix gairebé exclusivament de la "ideologia de la sobirania del món camperol". "Ideologia aquesta -afegeix l'autor– d'un marcat caràcter conservador agrícola que es fonamenta sobre dues nocions: la separació del món rural de la resta de la societat i l'antagonisme camp *versus* ciutat". Precisament és açò el que trobem com a eix central de la novel·la: la vida de la protagonista es divideix en dues meitats, una primera de caire ciutadà i una altra meitat de caire rústic, la qual és "infinitament superior en goigs purs de l'ànima i vida sana en plenitud d'aire i sol"(p.6). Lina es recupera en el camp d'allò que el turmentava: "perdia l'aire cansat i malaltís que portà de València per a fer-se plena i refeta, joiosa i àgil, de pell colrada i sana, com la tingueren en els llunyants temps dels seus estiuejos jovenívols"(p.57). El camp és salut física i espiritual i, mal que sempre la vida dels camperols és una vida inferior, com insinua una amiga de Lina, és infinitament més feliç:

> Aquell nocturn silenciós ple de misteris de camperols, del sorollet del ventijol entre les fulles dels arboços fronters, les roses i dolces boletes dels quals menjara amb tant de gust de xicona; aquell paisatge ple de blancor de lluna plena, li omplia l'esperit d'una calma tal que res en el món no li pareixia ja tan bell i digne de conservar-se com la nova vida camperola en la què ella, atapeïda ja d'estudis i de la gran ciutat, volia ressucitar-se a la vida frugal i ximple dels pobles primitius i feliços en la història. (p. 56)

La naturalesa esdevé una mena d'arcàdia, l'únic lloc on es pot gaudir, malgrat realitzar una vida allunyada dels elements urbans, de la comoditat, de la cultura, de l'elegància... En uns moments en què la població tenia fam, la mistificació del món rural esdevé un somni ansiat i açò explica la complaença de l'autor en descriure la suculenta i ubèrrima producció de la natura:

> També les dues dotzenes de sacs de patates acabades de collir estaven en el mateix fresc celler per la seua millor conservació. Després la portaven als alts del casalici on estaven els graners, que omplien grans muntons de blat, ordi, civada i un sense fi de rastres de panolles de dacsa que donaven gust de veure en llargs penjols, i més encara, imaginar-les convertides en ous per mig de les dues dotzenes de formoses gallines... (p. 48)

(16) Vegeu Rienzo PELLEGRI i Cristina BENUSSI (1979).

També el camp és el marc de vida ideal pel conjunt de valors tradicionals que defensa. Enfront de la ciutat que no conserva la família (el pare de Lina, Demetri), en el món rural és encara aquesta una unitat bàsica. L'obra és plena de referències al patriarcat, al funcionament familiar casolà ple de recompenses, als plaers de l'orde, a l'harmonia i benestar que dóna la faena. L'estatisme funciona com un element força gratificant, perquè no canvia res en l'ordre social i en l'ordre natural: tot està al mateix lloc i açò és ja motiu de plaer.

El classisme és un altre dels elements al qual caldria referir-se, puix que tota l'obra n'està impregnada. Lina és la "senyoreta" que sense perdre les característiques del seu estatus s'incorpora a un família humil:

> Jo no vinc ací ara a aïllar-me de vosaltres i a fer de senyoreta neurastènica. La meua vida necessita de vosaltres, del vostre calor familiar... (p. 44)

Amb aquesta actitud s'irradien elements afectius per tal de guanyar els lectors. Però ha de quedar clar que el seu capteniment no trenca les barreres classistes, ans al contrari les intensifica i les reverencia. L'acte d'unió amb Ramon es pot produir perquè, a més dels valors que representa, és, així mateix, una persona culta capaç de fer conferències al poble sobre les malalties de la vinya. En el rerefons de tot, es dibuixa la possibilitat d'estar bé, de ser feliç amb qui té el cor pur i no contaminat pels mals que, en l'esquema simple de l'obra, pertanyen a la ciutat.

4. MÉS ENLLÀ DE LA NOVEL·LA ROSA

Ens quedaria comentar uns quants elements que, també, fan l'obra interessant des del punt de vista ideològic. Hi trobem diverses referències al pensament reformista, que l'autor apologuitza com a necessari per a combatre els mals endèmics de l'Estat espanyol. Aquests mals han estat, en la República, la col·laboració marxista, com comenta l'autor per boca de l'alcalde del poble: "a la República no li quedaven republicans" (p. 63). El mestre representa, igualment, un personatge estimulat per la transformació social, capficat "en el noble esforç d'alçar Espanya de la llarga postració del segle XIX" (p. 60).

En aquest marc de referències trobem, altrament, un desig de fer servir el marc nacional valencià. L'univers simbòlico-cultural –de fet més fictici que real– és el que els personatges tenen present, i així una de les conferències que es fan al poble té com a tema "L'exemplar democràcia medieval a les terres de la corona d'Aragó" (p. 58), mentre que la mateixa protagonista parla "De la poesia valenciana de la Renaixença, glossant les vides i obres cimeres de Teodor Llorente, Constantí Llombart, Víctor Iranzo..." (p. 60).

Gramsci, a través de diversos escrits dels seus *Quaderni de carcere*, va posar de manifest la situació cultural italiana del segle XIX, on es produïa una manca de narrativa nacional-popular. El pensador italià ho atribuïa a la manca d'una articulació orgànica entre l'intel·lectual i el poble, el resultat més fefaent de la qual era la redundant i buida oratòria que representava el melodrama. En definitiva, era producte –segons Gramsci– d'una falta d'identificació enre els escriptors i el poble: "els sentiments populars no són viscuts com a propis pels escriptors ni aquests tenen una funció educativa nacional, açò és, no s'han plantejat ni es plantegen el problema de donar forma als sentiments populars després d'haver-los viscut i assimilat" (Gramsci 1968: 167).

No és el nostre propòsit situar la novel·la de Jordi Valor com un intent de cristal·litzar aquesta creació nacional-popular de què parlava Gramsci. Al cap i a la fi, el narrador alcoià no fa sinó emprar el model alienant i molt amerat de missatges ideològics conservadors. Tanmateix, tot i seguir amb l'exportació del model, hem d'assenyalar algunes característiques privatives de la novel·la que la fan anar més enllà d'un cas simple de novel·la rosa. L'autor hi evoca uns materials enyorívols del passat i hi afegeix uns elements ideològics conservadors i classistes, però també fa servir el que hauria de ser el marc simbòlico-nacional dels valencians.

Jordi Valor es troba impulsat a escriure una mena d'arcàdia en una situació de turbulència i malestar com eren els anys quaranta, data d'escriptura de la novel·la. Per tal d'oblidar la conflagració bèl·lica, s'esqueia sommiar un món idealitzat, on la felicitat fos l'única i la fàcil protagonista. Si com diu Gramsci, la novel·la de fulletó sorgeix de la necessitat d'il·lusió amb què les existències mesquines intenten trencar la trista monotonia a la qual es veuen condemnades, aquesta necessitat d'il·lusió durant la postguerra, s'intensificava. Hom tenia necessitat de somiar amb la idíl·lica i paradisíaca realitat del camp, amb les possibilitats matrimonials d'ensomni, amb la bellesa de la natura, amb la puresa dels sentiments, etc. Amb tot açò el sedant estava servit.

ENRIC BALAGUER
Universitat d'Alacant

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

ALEMÁN SAIZ (1975) *Las literaturas de Kiosco,* Barcelona, Planeta.

AMORÓS, A. (1968) *Sociología de la novela rosa,* Madrid, Taurus.

BALAGUER, E. (1989) "Jordi Valor i Serra: un escriptor alcoià", pròleg a VALOR, J. *De la Muntanya al mar,* Alcoi, Centre Cultural Alcoià, pp. 5-10.

BENUSSI, C. (1979) "Letteratura di consumo tra la due guerre: Pitiquilli o del sowersismo piccolo-borghesse", dins *Trivialliteratur?,* Trieste, pp. 337-367.

BERNAL, A. (1987) *La narrativa valenciana de pre-guerra,* Institut de Filologia Valenciana-Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

BROOKS, P. (1974) "Une esthétique de l'étonnement: le mélodrame", *Poétique,* 19, pp. 340-356.

DÍEZ BORQUE, J. M. (1972) *Cultura y Literatura de masas,* Madrid, Al-borat, p. 110 i ss.

ECO, U. (1984) *Apocalipti e integrati,* Milano, Bompiano, pp. 284-285.

— (1986) "Eugene Sue: il sonalismo e la consolazione", dins *Il superuomo di massa,* Milano, Fabbri, 3a edició, pp. 27-28.

— (1988) *Dels miralls,* Barcelona, Destino.

FENOLLAR, J. (1979) "Notes sobre el feixisme agrari espanyol: la mitificació del cas valencià", *Arguments* 1, pp. 169-198.

GRAMSCI, A. (1968) *Cultura y Literatura,* Barcelona, Península.

MOLAS, J. (1987): "La novel·la popular del fulletó a la novel·la de quiosc", *L'avenç* 104, maig, pp. 14-23.

MOLAS, J./FÀBREGAS, X. / MASSOT, J. (1986) "Literatura popular: tradició i modernitat", dins *Història de la literatura catalana,* vol. 8, Barcelona, pp. 65 i ss.

PELLEGRI, R. (1979) "La canzonette italiane tra le due guerre", dins *Trivialliteratur?* Trieste, pp. 363-382.

POZZATO, M. P. (1982) *Il romanzo rosa,* Milano, Euroai Associati, pp. 5-18.

SALADRIGAS, R. (1979) *Literatura i societat a la Catalunya d'avui,* Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

CARME GREGORI

RECULL DE CONTES VALENCIANS: UNA APROXIMACIÓ AL CONTE DE POSTGUERRA

INTRODUCCIÓ

L'any 1958 s'editava a Barcelona *Recull de contes valencians*, una panoràmica de la narrativa breu produïda al País Valencià pels autors del moment, a cura de Joan Fuster que, a més, va ser l'encarregat de fer-ne el pròleg. Les publicacions d'aquesta mena solen oferir una visió de conjunt, un estat de la qüestió, del gènere triat i, normalment, si no hi ha una voluntat explícita d'aplegar-hi una sèrie d'obres emparentades per raons d'estil, d'escola o de generació, la selecció acostuma a fer-se seguint el criteri de la qualitat literària o de la representativitat. El *Recull* és presentat per Fuster com a "mostrari de guanys, d'intents i de promeses" (Fuster 1958: 14), vàlid com a visió de conjunt de la narrativa valenciana dels cinquanta encara que no incorpore les aportacions d'alguns autors de contes ja que les absències són atribuïdes pel responsable de l'aplec a "causes accidentals i subalternes"(Fuster 1958: 14) i no a la voluntat discriminatòria dels col·lectors. Poques línies més avall ens aclarirà que el projecte s'havia de limitar a "autors vius i que hi volguessen col·laborar expressament" (Fuster 1958: 14) i, per tant, al *Recull* el que hi trobarem serà la nòmina dels narradors "militants", en paraules del mateix Fuster,[1] els artífexs de la resistència cultural de la postguerra valenciana. D'aquests autors, J. E. Martínez Ferrando és destacat per Fuster com a escriptor d'obra consolidada, com a màxim exponent de l'aportació valenciana moderna a la narrativa catalana. Però quan de J.

(1) Fuster matisa tot seguit aquesta consideració tan contundent : "O potser –ai!– no tan "militant". No tots els escriptors ajustats s'hi situen en una mateixa línia de preocupació i de rendiment", p. 15.

Caplletra 10 (Primavera 1991), pp. 95-106.

E. Martínez Ferrando ha de passar als qui l'acompanyen en el volum ha de reconéixer que la majoria són poetes perquè "els literats valencians que ara entren en la maduresa només incidentalment han contribuït al conte i a la novel·la" (Fuster 1958:15) i si bé els més joves anuncien una possible eclosió de narradors valencians, tot plegat "es queda en un mer repertori de possibilitats" (Fuster 1958:15). Arribat en aquest punt, Fuster, sincerament, confessa que de preguntar-li "si, **realment,** hi ha una autèntica prosa narrativa vivent en el País Valencià" (Fuster 1958:16) hauria de respondre que no: "Dic que no n'hi ha, en el sentit més radical de l'expressió i dic que el present *RECULL* només insinua alguns dels recursos amb què comptem per a crear-la" (Fuster 1958: 16). Comptat i debatut, l'extensa panoràmica de la narrativa breu valenciana del moment es redueix a uns pocs autors, dels quals uns no són narradors i altres tot just acaben de descobrir la seua vocació. I aquest *Recull* no fa sinó mostrar-nos la situació d'un gènere, el conte, quan ja s'havien escolat gairebé dues dècades des de la instauració de la dictadura franquista.

Al llarg del present treball ens proposem d'analitzar la situació de la narrativa breu d'autor valencià des de la frontera inexcusable del 1939 fins al *Recull* fusterià com a balanç i promesa de futur. Les fites cronològiques del període així acotat no són artificials: la data inicial s'imposa per ella mateixa amb tota la contundència de la repressió franquista sobre la cultura catalana i l'any en què es va publicar aquesta recopilació de contes valencians (1958) coincideix, gairebé exactament, amb el moment que els estudiosos de l'època de postguerra han assenyalat com a frontera entre l'etapa més dura del període, la de represa, i l'inici d'una recuperació consistent.

EL CONTE AL PAÍS VALENCIÀ (1939-1958)

El dèficit en el camp de la narrativa, l'exigüitat d'obres, la baixa qualitat de la producció en general i la inexistència de narradors en exclusiva, professionals almenys de vocació, no és una novetat en la història de la literatura del País: caldria remuntar-se al segle xv per trobar una narrativa "normal" d'autor valencià. Parlar de narrativa al País Valencià de gran part del segle xx és, doncs, un constant parlar de mancances i de frustracions. El mateix Fuster ho reconeix en el pròleg al *Recull* : "La Renaixença, entre nosaltres, fou pròdiga en poetes, però no tingué cap prosista d'empenta. Les generacions literàries del segle xx s'esforçaren tothora per subsanar aqueix defecte d'orígens, i la sort no va acompanyar-les" (Fuster 1958: 16). En l'apartat de causes que expliquen la penúria narrativa de l'etapa que comentem haurem d'apuntar, doncs, i en un lloc destacat, aquesta manca quasi endèmica que caracteritza els precedents immediats. A Catalunya, la producció literària de pre-

guerra havia assolit un nivell de normalitat pràcticament equiparable al de qualsevol cultura consolidada i d'aquesta renda se'n va beneficiar la literatura posterior al 1939. E. Bou, en el seu article sobre el conte sota el franquisme (Bou 1978), assenyala l'etapa 1953-1957 com "el període més ric quant a la qualitat dels reculls premiats, pels autors i per les obres" (Bou 1978: 104); és l'etapa en què entre els guanyadors del premi "Víctor Català" són majoria els qui ja havien publicat abans del conflicte bèl·lic.[2] L'etapa següent (1958-1965), per contra, presenta un balanç prou més negatiu : "El problema comú dels reculls d'aquest període és que a quasi tots els volums trobem, tan sols, un conte acceptable, la qual cosa pot donar una idea de la pobresa del període" (Bou 1978: 106). És a dir, els autors de contes formats literàriament abans de la guerra, en una situació de normalitat, aporten una part considerable del bo i millor del gènere a la postguerra fins a ben entrats els anys seixanta. Al País Valencià, però, de narradors anteriors al 1939, n'hi havia pocs i de poca volada, com ja hem comentat.

La instauració de la dictadura franquista va suposar, com ja és de sobres conegut, l'intent més seriós d'anihilament que ha hagut de sofrir la cultura catalana. L'exili o el silenci van ser les úniques respostes possibles a la repressió durant els primers anys. A poc a poc, però, es van anar construint les vies de recuperació i, des de l'exili, des de la clandestinitat o aprofitant el mínim grau de permissivitat del règim va recomençar i va anar creixent la vida cultural que garantia la continuïtat. Al País Valencià, el mateix any 1939 va rebre Lo Rat-Penat l'autorització per a continuar les seues activitats. Es tractava, és clar, d'una entitat absolutament innòcua per al franquisme, controlada per addictes al règim i amb una orientació de caràcter folklòric que s'adeia perfectament amb la reconversió de la cultura catalana que pretenien fer les noves autoritats. Aquest reducte autoritzat va ser aprofitat per antics militants nacionalistes, com Carles Salvador, per a engegar iniciatives al servei d'un autèntic redreçament cultural, com els Cursos de llengua, fonamentals per a l'adquisició dels rudiments lingüístics de les noves generacions. Aquesta via, però, en el terreny literari s'esterilitzava en la perenne reproducció d'uns productes tan obsolets com mancats de qualitat. Clarament enfrontat al sector ratpenatista un grup més jove i més exigent, l'aglutinat per Xavier Casp i Miquel Adlert, es convertirà en protagonista de les iniciatives i de les realitats més interessants del moment. Aquests dos móns literaris oposats eren ja definits per M. Adlert a la revista *Ariel* (Adlert 1951): d'una banda, la infraliteratura, en versió "fallera" o en versió ratpenatista, mancada d'ambició, amb el rellotge aturat, que practica un perillós "proteccionisme" sobre qualsevol manifestació en català, sense cap rigor crític i, de l'altra, ells, el grup de Torre, partidaris en literatura d'un nivell d'exigència estètica i lingüística propi d'una cultura normal. Entre els encerts que cal apuntar a aquest segon sector hem de comptar també el restabliment de relacions literàries amb Catalunya i les Illes i la tasca de l'editorial Torre, la més fecunda plataforma de publicació d'aquest període.[3]

(2) Pere Calders, Ferran de Pol i Mercè Rodoreda, guanyadors del "Víctor Català" els anys 1954, 1955 i 1957, respectivament.

(3) L'editorial Torre publica el 2'8% del total de la narrativa editada al País Valencià (en castellà i en català) de 1940 a 1960. Si tenim en compte el volum de narrativa en català editada al País Valencià en aquests anys, el 2'8% del global és un percentatge elevat.

A la pionera Torre (1943), s'afegiren Lletres Valencianes (1945) i, més tard, Sicània (1954), constituint aquestes tres editorials gairebé tota l'oferta de publicacions literàries en català a les dues primeres dècades de postguerra. Si ens centrem en la narrativa editada en aquests anys al País Valencià el volum de l'obra publicada ens mostrarà clarament el caràcter minoritari, purament testimonial, dels gèneres en prosa: de les obres narratives publicades entre 1940 i 1960 les escrites en català només suposen un 4'3% del total.[4] I si no hi tenim en compte la "novel·la d'evasió", gènere de consum majoritari, autèntica subliteratura, escrita exclusivament en castellà, el percentatge de la narrativa en català tan sols augmenta fins a l'11'8% del total. En desglossar aquest conjunt per gèneres la informació pren matisos força significatius: dels contes publicats el 40'5% eren en català mentre que en les novel·les el percentatge únicament arriba al 10% i en l'apartat de narrativa costumista la producció en català assoleix el 30'5% de la producció global. És a dir, la novel·la tot just respira mentre que el conte, dins de la pobresa general que no hem de perdre de vista, és l'opció privilegiada, i el gruix de la narrativa costumista és una prova evident de l'anòmala situació del gènere durant el període contemplat. Les obres publicades a Catalunya o a les Illes són escasses i no invaliden les xifres que hem manejat.

En la dècada dels quaranta, el silenci imposat el 1939 aclapara de forma rotunda les veus narratives. Només cap a finals del decenni unes poques obres, testimonis aïllats, proclamaven la voluntat d'existir dels gèneres literaris en prosa. *Coses de la meua terra (La Marina). Terça tanda i darrera* de F. Martínez i Martínez tancava, en 1947, la sèrie de tres obres dedicades als contes, llegendes i altres elements del patrimoni folklòric de la comarca que va encetar el 1912. El mateix any apareixia el primer volum dels *Contes del Pla i de la Muntanya* de M. Gonzàlez Martí, un aplec de narracions ambientades a la València medieval, obra que es completaria amb una altres dos volums apareguts en 1948 i 1950. J. Sanç Moia, prosista vinculat al grup de Torre, inaugurava la col·lecció "L'Espiga" de l'editorial amb *Raïmet de pastor* (1949), un llibre de relats centrats en la descripció de paisatges i costums lligats als propis records personals. Aquest autor havia encetat la seua producció l'any anterior amb la publicació d'un breu opuscle de 8 pàgines, *De la meua fullaraca,* una mena de dietari construït amb fragments curts que recullen les impressions del dia.

Aquestes quatre obres constitueixen el repertori complet d'obres de ficció en prosa publicades als anys quaranta. Traduït a xifres, aquest conjunt suposa l'11'1% de la narrativa en català publicada al País de 1940 a 1960: el desequilibri entre una dècada i l'altra, en matèria narrativa, és prou eloqüent.

A partir de 1950, s'incrementa la publicació de contes i narracions d'una manera que podem qualificar de notable, en termes relatius, si tenim en compte el volum de publicació dels anys anteriors: al llarg de 1950 apareix el mateix nombre d'obres de narrativa que en tota la dècada dels quaranta. Les xifres, però, continuen en un nivell de pura subsistència.

(4) Per a totes les dades de xifres de publicació seguesc M. J. CUESTA (1986).

L'editorial Torre, autèntica plataforma de dinamització de la represa literària, ofereix les propostes més interessants del període i el catàleg més extens. Les altres dues editorials importants, Lletres Valencianes, en funcionament des de 1945, i Sicània, apareguda en 1954, van concedir una menor atenció als gèneres narratius. Aquestes editorials no exhaureixen, però, les vies de publicació per als autors valencians. La connexió amb els cercles literaris de Barcelona i de Mallorca els va permetre l'accés a una infrastructura editorial molt més madura que la valenciana i la participació en una sèrie d'iniciatives amb abast general de Països Catalans com l'Acció Editorial Coordinada entre Torre, Moll i Albertí o la col·lecció "Els Autors de l'Ocell de Paper".

La producció narrativa dels cinquanta inclou, a més dels contes i narracions de ficció, una altra sèrie d'obres diverses que, tot i pertànyer al gènere narratiu, no poden estimar-se al mateix nivell a l'hora de considerar la situació literària. La recreació de rondalles populars, les estampes costumistes o els contes infantils tenen el seu lloc dins de l'apartat de la creació literària en prosa però la puixança de la narrativa, la seua garantia de normalitat, s'ha d'assolir i s'ha de demostrar en aquelles obres de narrativa que, per entendre'ns, no necessiten de cap altra etiqueta explicativa i que, també per entendre'ns, solem identificar amb el nucli principal del gènere literari que anomenem narrativa.

Feta aquesta distinció, passarem a presentar, primer, el repertori d'obres que hem considerat "perifèriques" dins del món narratiu sense que aquesta ubicació prenga, en cap moment, un caràcter pejoratiu. La rondallística popular és rescatada i recreada per E. Valor al llarg d'aquesta dècada en diversos lliuraments: els tres volums de les *Rondalles valencianes* (1950, 1951, 1958), les *Rondalles gironines i valencianes* (1951) recollides per ell i per Ll. Constanç i les *Narracions de la Foia de Castalla* (1953). E. Beüt i Belenguer publica la sèrie *Camins d'argent* de 1950 a 1957, quatre llibres de viatges en què plasma la seua visió del paisatge valencià seguint el curs dels rius que el creuen. La literatura per a infants s'estrena, a la postguerra, amb *Joaquim i els seus amics* (1953) de J. Mascarell Gosp, al qual seguiran les obres de L. Martínez Vidal: *Pere Patufet* (1954), *Les vacances de Jordiet* (1954) i *Els somnis de Jordiet* (1955). El grup de narracions que podem considerar emparentades amb el Costumisme pel seu desig de retratar unes formes de vida, unes tradicions i uns costums propis l'encapçala *Cañís y cañisaes* (1950) de J. Amo. Aquesta obra, però, només es pot considerar un producte de la postguerra tangencialment perquè aquesta edició, feta per A. Martínez Ruiz, recull en volum i difon més enllà de Monòver els articles que J. Amo va escriure al seu diari *El Pueblo* en els primers anys del segle. Les "cañisaes" de J. Amo no participen del to enyoradís davant un món que desapareix característic de la major part d'aquestes obres. R. Andrés Cabrelles, un dels últims supervivents encara de l'època de la Renaixença, ja gairebé nonagenari, amb *Núvol d'estiu i algunes coses més* (1956) i J. Mascarell Gosp amb *De la vall al*

cim (1957) sí que ens oferiran, en aquests aplecs de contes, una idèntica oposició horta-ciutat o vall-cim en defensa dels ideals tradicionals d'un tipus de societat, la d'un passat de marcat accent rural, ja caduca, i en contra de la societat urbana despersonalitzadora, de vida superficial i costums relaxats. Més estrictament costumistes, per la descripció de tipus, creences i costums des d'una perspectiva pròxima a l'estudi etnogràfic o cultural, però ben allunyats del referent valencià, són els relats *Els pells roges* (1954) de J. Sanç Moia i *Grecs en la meua tinta* (1958) d'A. Verdeguer, obra aquesta última de la qual ja se n'havia publicat un fragment, amb el títol "De Bello Troiano", a "Els Autors de l'Ocell de Paper" (1957). Abans d'examinar la producció del que hem considerat contes de ficció en sentit estricte encara hem d'esmentar un altre llibre d'A. Verdeguer, *Els clàssics, la terra i jo* (1954), un conjunt de relats molt breus en què reviu una sèrie de personatges històrics, com Joanot Martorell o Ramon Muntaner, recreats en el seu medi.

Històries casolanes.Narracions alcoianes (1950) de J. Valor i Serra i *Històries que semblen novel·les (cinc narracions marineres)* (1951) de B. Bono i Barber, ambdues publicades per Lletres Valencianes, se situen en un espai intermedi: deutores encara dels referents patrimonials, l'ambientació històrica a l'Alcoi del segle XIX i el pintoresquisme casolà en la primera i el llegat llegendari del món mariner a la segona, però concebudes com a producte literari de ficció.

J. Garcia Rigal, autor de diverses obres narratives en castellà, va publicar l'any 1951 la seua única provatura en català, *L'Estel a l'aigua,* una col·lecció de fragments breus de prosa lírica de caràcter filosòfico-poètic, en la mateixa línia d'altres llibres seus com *El tejedor de ensueños* (1952) o *Santal* (1954).

La resta dels autors que publiquen contes en aquest període, X. Casp, J. Iborra, M. Adlert, J. Mascarell Gosp i B. Civera, aporten la contribució més decididament literària i més exigent estètica i lingüísticament parlant del moment. Cal cridar l'atenció sobre el fet que tots ells, amb l'excepció de B. Civera, van participar al *Recull* fusterià.

Beatriu Civera, que s'ha consolidat com una de les narradores més interessants de la postguerra valenciana, ja havia publicat la novel·la *Entre el cel i la terra* (1956) quan va aparéixer un conte seu , "Autonomies" (1958), en "Els Autors de l'Ocell de Paper". Aquesta autora és, possiblement, l'absència més inexplicable, des del punt de vista literari, de l'antologia de contistes valencians publicada el 1958. També a "Els Autors de l'Ocell de Paper" van aparéixer sengles contes de J. Mascarell Gosp i de M. Adlert, titulats "Aquell rellotge de sol" (1956) i "Ocells de primavera" (1957) respectivament. M. Adlert ja havia publicat abans la novel·la *I la pau* (1953), la novel·la curta *El salze a la sendera* (1953) i el recull de contes *Cor al nu* (1956), un corpus narratiu que el situava com un dels autors més constants i més prometedors del moment. Igualment prometedor semblava J. Iborra amb les seues narracions d'influència existencialista, tot un signe dels temps, les aplegades a *Paràboles i prou* (1955) i "L'escarabat, Gabriel Marcel i jo" (1957).

Finalment, X. Casp, un dels protagonistes principals del període per la seua tasca d'agitació cultural i per la qualitat de la seua producció poètica, va contribuir a l'esforç de construcció del gènere narratiu amb l'aplec de narracions *Proses en carn* (1953).

Aquests eren, doncs, el paisatge i les figures amb què podia comptar Fuster a l'hora de confegir una panoràmica de la narrativa breu d'autor valencià.

EL *RECULL DE CONTES VALENCIANS*

La relació d'autors incorporats al *Recull* i els títols de les seues creacions són: M. Adlert: "A cent per hora", V. Andrés Estellés: "El cementeri", M. Beneyto: "La intenció", A. Bernabeu Llatas: "El màrtir", F. de P. Burguera: "El caminant", X. Casp: "Ele segueix soltera", J. Iborra: "El va mirar fixament", J. E. Martínez Ferrando: "El cor d'Eulàlia", J. Mascarell Gosp: "Una història del Grau", J. Palàcios: "El got" i Soleriestruch: "Un cas".

J. E. Martínez Ferrando és l'autor de més edat i de major prestigi dels que col·laboren al *Recull*, "un honor i una garantia per al volum" (Fuster 1958:15) com se'ns recorda al "Pròleg". El seu paper en aquesta antologia, però, es limita al caràcter honorífic i a la funció de "reclam" il·lustre. El mateix Fuster assenyala en les pàgines que obren el *Recull* que Martínez Ferrando "havent escrit i publicat els seus llibres al Principat, pertany de ple a l'ambient barceloní i a les seues condicions" (Fuster 1958: 19). Només el lloc de naixença i els contactes mantinguts amb la ciutat d'origen justifiquen la seua aparició entre els contistes valencians de postguerra. A més, Martínez Ferrando havia donat el bo i millor de la seua producció en el període anterior al 1936 i, ara, portava ja dues dècades allunyat gairebé de la creació literària i lliurat a l'erudició històrica:[5] dues de les seues obres, *Primavera inquieta* (1927) i *Les llunyanies suggestives* (1918), havien estat reeditades el 1947 i el 1952, respectivament, però "El cor d'Eulàlia", el conte aplegat en aquest volum, és la seua primera contribució d'obra inèdita publicada des del 1939. Amb posterioritat a la data del *Recull* encara va publicar un llibre de contes, *L'altre geperut i alguns contes més* (1963), i va col·laborar en *Un món per a infants* (1959), un llibre de lectura infantil a cura de J. Fuster, amb "L'infant, la gallina i el diable" i en el llibre col·lectiu d'homenatge a Víctor Català *Els 7 pecats capitals* (1960), amb "Miquel no tenia esmena". Però, com hem dit, ni per dedicació ni pel context cultural en què s'havia desenvolupat la seua obra, Martínez Ferrando no es podia considerar, el 1958, l'autor valencià consagrat que podia servir de punt de referència i d'estímul per a la construcció del gènere.

De la resta dels autors, només la meitat havien publicat abans de 1958 alguna peça de narrativa, l'altra meitat, doncs, s'estrenaven com a narradors amb el conte presentat al *Recull*. M. Adlert, com ja hem vist, tenia en circulació *I la pau* (1953), *El salze*

(5) Ens ho recorda també FUSTER : *loc. cit.*, p. 15.

a la sendera (1953), *Cor al nu* (1956) i "Ocells de primavera (1957)"; A. Bernabeu Llatas, que comptava amb només dènou anys a l'aparició del *Recull*, havia publicat contes en diaris i revistes, segons se'ns informa en la nota de presentació inclosa en aquesta obra; X. Casp havia fet un parèntesi en la seua dedicació poètica amb les narracions de *Proses en carn* (1953); J. Iborra tenia publicades les interessants narracions esmentades més amunt, *Paràboles i prou* (1955) i "L'escarabat, Gabriel Marcel i jo" (1957); i, per últim, J. Mascarell Gosp comptava amb les obres ja al·ludides *Joaquim i els seus amics* (1953), *De la vall al cim* (1957) i "Aquell rellotge de sol" (1956).

Dels narradors inèdits, alguns, com V. Andrés Estellés, M. Beneyto i F. de Paula Burguera, havien encetat la seua trajectòria literària en el terreny poètic i altres, com Soleriestruch i la mateixa M. Beneyto, havien assajat ja la narrativa però en castellà.

Ja ens ho havia advertit Fuster: el predomini dels poetes i l'estadi inicial del recorregut narratiu en els prosistes que s'anuncien amb vocació d'exclusivitat fan del *Recull* "un mer repertori de possibilitats", consideració aquesta que el prologuista vol que siga entesa "com senyal d'una amistosa confiança en el que podrien fer i publicar en el futur" (Fuster 1958: 16).

Ara, des de la prespectiva que ens proporciona el temps, podem avaluar què han fet i quines obres han publicat aquests contistes en aquell futur que Fuster volia contemplar esperançat.

Si abans del *Recull* només la meitat dels qui s'hi aplegaven havien publicat narrativa en català, en passar la barrera del 1958 tornem a trobar-nos amb la nòmina dels antologats reduïda al 50 per cent. Adlert, un dels autors que més simptomes de consolidació mostrava el 1958, no ha publicat cap altra obra posteriorment. Val a dir que no prenem en consideració, per la seua escassa transcendència literària, les obres que ha publicat en la dècada dels vuitanta, ja en plena senectut i exercint d'intel·lectual orgànic del blaverisme local; V. Andrés Estellés s'ha consagrat com el gran poeta de la postguerra valenciana però no ha reincidit com a narrador més enllà de l'anècdota que suposa en la seua obra *El coixinet* (1987), una novel·leta eròtica sense pretensions; M. Beneyto ha estat una de les poques promeses convertida en realitat a la dècada dels seixanta, amb obres com *La gent que viu al món* (1966) i *La dona forta* (1967), que l'han situada com una de les veus narratives més importants del període; A. Bernabeu Llatas, resident a Madrid, desapareix absolutament de l'escenari literari i el seu conte al *Recull* ha restat com una experiència de joventut sense continuïtat; F. de P. Burguera havia publicat el mateix 1958 l'obra teatral *L'home de l'aigua* però va tallar bruscament la seua carrera literària i no ha publicat res més en el camp de creació; les *Proses en carn* de X. Casp han quedat com un illot solitari enmig de la seua obra poètica ininterrompuda; "Divorci de les mans" de J. Iborra apareixia el 1959 i tancava la producció literària d'aquest autor que, posteriorment, ha treballat en el terreny de la investigació i de la crítica literària; J. Mascarell Gosp va publicar encara un parell de contes a *Nostres Faulelles* : "El dimoni es fa faller" (1961) i "El

rapte d'Emília" (1961); J. Palàcios ha desenvolupat la seua activitat dins del món literari amb diversos treballs en prosa i en vers destinats a edicions de bibliòfil de gran qualitat i ha publicat el conte infantil *La serp, el riu* (1986), en col·laboració amb el pintor M. Boix, amb el qual ha constituït un binomi que ha creat diversos productes plàstico-literaris de factura excel·lent, però no ha concretat la seua obra narrativa fora d'aquests treballs; finalment, Soleriestruch, a començaments dels seixanta, va publicar *Contes sense fel* (1961), *De la ingènua veritat* (1961) i "La penyora" (1961) a *Nostres Faulelles*.

Per tant, sembla prou evident que aquell potencial d'autors que insinuaven amb els seus contes els recursos existents per a crear una autèntica prosa narrativa al País Valencià es va diluir sense haver assolit el propòsit de fer arrelar una obra narrativa sòlida almenys en la seua continuïtat. El cas de M. Beneyto és l'únic que es pot presentar com a positiu en el balanç avaluador dels objectius proposats. M. Adlert és considerat un dels narradors de Postguerra per les obres anteriors al 1958. J. Iborra, un dels valors més prometedors del *Recull*, va tancar en plena joventut la seua obra narrativa, reduint-la així a la consideració de projecte inacabat. Els altres han mantingut aquesta aventura del *Recull* com una anècdota de la seua biografia, com és el cas de V. Andrés Estellés, F. de P. Burguera, A. Bernabeu Llatas, X. Casp i J. Palàcios, o, com J. Mascarell Gosp i Soleriestruch, no han aconseguit de concretar a un nivell homologable la seua narrativa en els intents posteriors.

Aquest balanç tan negatiu, però, s'ha de posar en relació amb les circumstàncies de l'escriptura, amb les motivacions que portaren aquests autors a la pràctica narrativa. El fenomen es va produir d'igual manera al Principat tot i que allà les seues dimensions resulten menys dramàtiques a causa de la major solidesa de la infrastructura cultural i de la tradició literària. E. Bou contraposa la pobresa del període 1958-1965, en què abunden els contistes formats ja a la Postguerra, a la qualitat de l'etapa anterior dominada pels autors que havien publicat ja abans del 1936 i subratlla el fet que molts dels autors d'aquesta segona etapa "han abandonat, posteriorment, la pràctica de la literatura" (Bou 1978: 105). A Catalunya, els escriptors que s'inicien en el camp de la narrativa curta després del 1939 tenen com a principal cavall de batalla la salvació de la llengua i segons E. Centelles "escriuen tant, si no més, per motius polítics i cívics com literaris; per ells escriure és bàsicament un acte patriòtic, de resistència" (Centelles 1981: 24). És el compromís amb la supervivència nacional el que els porta, si no a tots sí a un nombre significatiu d'ells, a assumir la dedicació literària. Fuster parlava, en presentar el *Recull*, de "l'equip de la narrativa, si puc dir-ho així, "militant", a hores d'ara i a casa meua" (Fuster 1958:14). No ens ha d'estranyar, doncs, que unes vocacions filles de les urgències dels temps es malograren en un percentatge tan elevat.

També la impressió rebuda amb la lectura dels contes del *Recull* s'ha de connectar amb les condicions en què es desenrotllava la vida social i cultural sota el franquisme. Aquests contes emeten un missatge de pessimisme, de desarrelament, de solitud i de

fracàs com a resposta a la seua visió de la condició humana en l'època en què els ha tocat viure. Aquesta desfeta de les il·lusions de realització individual i col·lectiva representada per una galeria de figures incapaces d'integrar-se en el món que arrosseguen el seu fracàs i la seua marginació per les pàgines del *Recull* va ser satiritzada des de la revista *Sicània*, nucli molt més arrelat a les formes de vida del moment i prou més "tradicional" des del punt de vista literari, a la seua secció "Talaia de les Arts i de les Lletres" en un comentari signat per un anònim "El guaita": "Hem llegit un recull de contes. Primer conte, primer mort; segon conte, segon mort; tercer conte, ¡prou! Quina manera més poc literària i més còmoda de llançar-se el personatge de sobre. I per recollir aquesta mitja dotzena de morts, segons el prologuiste, han tardat dos anys" (1959: 23).

Els contes aplegats al volum se situen, estèticament, dins el vast domini del que d'una manera general hom anomena literatura realista, sense innovacions estilístiques o tècniques en conjunt i amb l'element temàtic com a característica més representativa i acordada a l'època.

Els contes de X. Casp, "Ele segueix soltera", i de J. E. Martínez Ferrando, "El cor d'Eulàlia", són escrits amb la mestria i el domini dels recursos narratius característics dels seus autors. Tots dos contes desenvolupen l'anàlisi de la personalitat de les seues protagonistes femenines des de la perspectiva d'una maduresa que es sentida amb la consciència d'una frustració sense solució possible, en el primer cas, i com a retorn al punt de partida, deixant de banda l'esperit de rebel·lió contra les convencions socials i l'afany d'aventura, a la recerca d'una seguretat material i del seu lloc en la societat que va menysprear en la joventut, en el segon.

La força de "La intenció", el conte de M. Beneyto, deriva de la seua capacitat per transllladar l'univers intern angoixant del protagonista a la tensió narrativa del conte, amarat per complet de la càrrega obsessiva i de la sensació de fatalitat del personatge.

"El màrtir", d'A. Bernabeu, és la mirada fascinada cap a l'univers de l'individu marginat des dels ulls del món establert i la impossibilitat d'aproximació, de contacte, de formar part alhora d'una banda i de l'altra de la frontera que separa la societat oficial i el seu extraradi.

La proposta de J. Iborra, "El va mirar fixament", és la més novedosa del *Recull* tant a nivell temàtic com a nivell tècnic. En el primer aspecte, per la coincidència en la interrogació filosòfica sobre la mort pròpia de l'existencialisme, i en l'aspecte tècnic, per la utilització d'un narrador autodiegètic que va alternant el soliloqui intern amb la conversa que manté amb els altres dos personatges. Ens ofereix una percepció fragmentada, una especulació que es mou en cercle a partir de la consciència de la impossibilitat de fixar-se objectius, talment com el ritual popular del diumenge de Resurrecció adreçat, d'una manera indefinida , a espantar dimonis o corcons de la fusta.

La vida com un viatge solitari abocat a la mort, la desfeta de les il·lusions de solidaritat i la impossibilitat fins i tot de la felicitat individual en l'amor són el bagatge de "El caminant" de F. de P. Burguera. De la vida com a camí que s'esgota

en el mateix fet de caminar passem a la vida simbolitzada en un got que no es pot trencar en la narració de J. Palàcios. El desig de rebel·lió, la voluntat d'esmicolar el got, arriba massa tard, a la vellesa, i deixa només la consciència d'una existència equivocada que s'accepta amb la resignació de l'irreparable.

M. Adlert ens proposa una recreació de la paràbola del "fill pròdig" on el retorn significaria el reconeixement del món familiar i dels seus valors no des de la misèria sinó des de l'opulència. La tornada, però, es frustrarà quan s'impose el present "a cent per hora", la velocitat d'una trajectòria que l'ha portat massa lluny i només permet d' albirar com un miratge el món perdut.

Els contes de V. Andrés Estellés, J. Mascarell Gosp i Soleriestruch són els més febles des del punt de vista literari. Un domini deficient dels recursos narratius converteix "El cementeri", "Una història del Grau" i "Un cas" en intents fallits que es perden al moment de convertir l'argument en producte literari.

CONCLUSIONS

Fuster considerava el *Recull* vàlid com a visió de conjunt i el presentava com a "mostrari de guanys, d'intents i de promeses" (Fuster 1958: 14). La magnitud dels guanys ja era relativitzada pel propi Fuster en aquestes mateixes pàgines, el resultat dels intents i de les promeses no permet d'entusiasmar-s'hi, com ja hem vist. La importància dels factors atenuants, tant la manca de tradició narrativa autòctona com els condicionaments socio-literaris coetanis, ens pot justificar el balanç però no el millora en absolut.

Els cercles viciosos –manca de públic-problemes d'edició-inexistència de producció– denunciats per Fuster eren ben reals. La solució apuntada per a trencar-los ("arribar al possible lector valencià passant a través del lector dels altres països de llengua catalana. La publicació de llibres en editorials del Principat i de les Illes superaria, si no del tot, sí provisionalment i parcial, la dificultat que en aquest ordre se'ns presenta. Com que el problema de l'edició és central en els "cercles viciosos" a què m'he referit, resolt aquest, la solució per als altres seria cosa de temps" (Fuster 1958: 23) no va arribar a quallar de forma decidida perquè la producció autòctona es va mantenir en els mateixos nivells d'exigüitat durant tota la dècada següent.

Així, el conte, el gènere que millors perspectives oferia en l'època de Postguerra per a la construcció de la prosa, es va moure encara dins dels límits de la supervivència més estricta.

CARME GREGORI
Universitat de València

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

ADLERT, M. (1951) "La literatura valenciana com a excepció i com a normalitat", *Ariel* 21, pp. 29-30.

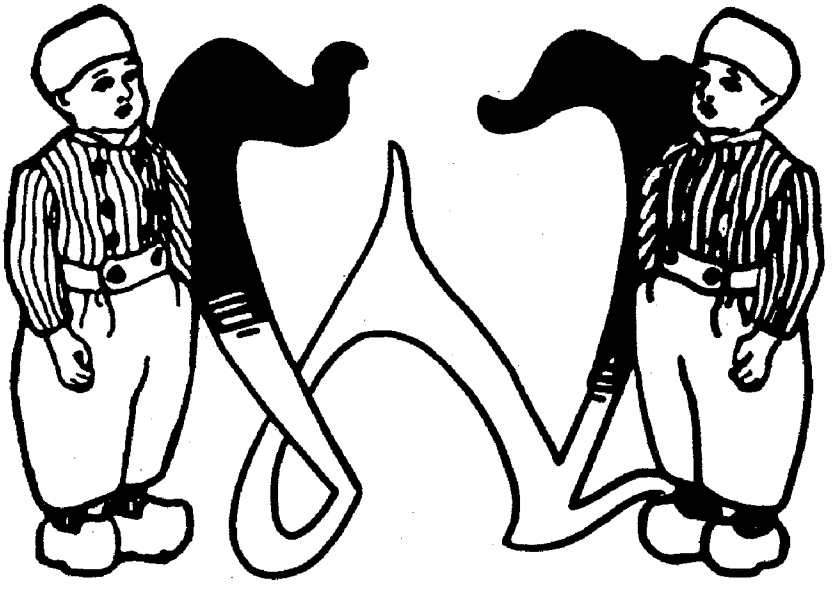
BOU, E. (1978) "El premi Víctor Català: una aproximació al conte català sota el franquisme", *Els Marges* 12, pp. 102-108.

CENTELLES, E. (1981) "Estudi introductori" a *El conte des de 1939,* Barcelona, Ed. 62.

CUESTA, M. J. (1986) *Catálogo de la narrativa editada en el País Valenciano de 1940 a 1960,* València, IVEI.

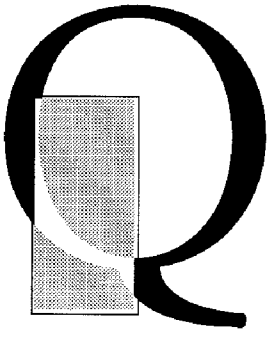
EL GUAITA (1959) "Talaia de les Arts i de les Lletres", *Sicània* 8, p. 23.

FUSTER, J. (1958) "Pròleg" a *Recull de contes valencians,* Barcelona, Albertí editor.



ASSUMPCIÓ BERNAL

"L'ANGOIXA VITAL" I LA NARRATIVA VALENCIANA DE POSTGUERRA



uan l'any 1958 Joan Fuster presenta el *Recull de contes valencians*[1] al públic català, hi fa dues advertències. La primera, que el *Recull* no és ben bé una antologia. La segona, que no representa l'estat real de la narrativa valenciana del moment, sinó una aposta de futur envers els autors que reuneixen les condicions per crear-la.

No és el nostre propòsit, ara i ací, d'insistir en l'absència d'una narrativa autènticament sòlida al País Valencià fins a la dècada dels 70, ni de fer-ne un balanç. Ens hem acostumat a parlar de normalització per referir-nos tant a l'existència d'un gruix de producció amb una mínima continuïtat, com al grau de modernitat –innovació tècnica i temàtica– d'aqueixa producció. El tema de la normalització en aquest segon sentit –d'homologació, pròpiament dit– és el que ens interessa ací.

D'una banda, sembla evident que Amadeu Fabregat, J. Gandia Casimiro, J. Ll. Seguí, J. F. Mira o J. Piera engeguen la seua obra mirant fonamentalment el Principat[2] i girant l'esquena a la tradició local més immediata. És clar que aquesta actitud s'explica per l'absoluta desconnexió que hom pot constatar, a nivell de sensibilitat i d'interessos, entre aquest grup d'escriptors i els seus predecessors i, per descomptat, per la manca d'una figura de suficient relleu que els servís de model i d'incentiu.

D'altra banda, però, ens sentim temptats a plantejar-nos si aquesta mancança invalida l'existència d'un esglaó perdut que incorporés a la prosa de creació unes preocupacions literàries més novedoses que no pas les que senyorejaven la narrativa valenciana des de principis de segle (ruralisme, fulletons híbrids, etc.)[3] o com a alternativa a la prosa espiritualista de X. Casp i M. Adlert.[4]

(1) Dins la «Nova Col·lecció Lletres», creada per Albertí (Barcelona) amb el propòsit de posar a l'abast del públic d'arreu els Països Catalans la narrativa del moment.

(2) Àlex Broch (1980: 71-95) assenyala com la novel·la escrita i publicada al País Valencià durant aquests anys encaixa perfectament amb els models narratius del Principat i les Illes: la novel·la del *cicle familiar i social*, la del *mite del nord enllà* o novel·la de la *fugida i el retorn*, i la *rupturista* que se situa en el que ell anomena *límits de la narració*.

(3) Per a la pre-guerra, vegeu V. Simbor, en particular els quatre subcapítols dedicats a la narrativa; i A. Bernal, (1988).

(4) Xavier Casp havia publicat el recull de narracions *Proses en carn* (1952) i Miquel Adlert, *I la pau* i *El salze a la sendera,*

Caplletra 10 (Primavera 1991), pp. 107-118.

Si partíem del *Recull*, destacaríem tres autors[5] que fan palesa una sensibilitat homologable a la que es produïa al Principat: Vicent Andrés Estellés, Francesc de Paula Burguera i Josep Iborra. «El cementeri», d'Estellés, –la història d'un mort que no pot ser soterrat– descriu amb humor àcid un quadre de misèria humana. «El caminant», de Burguera, és un individu amb qui ningú no es vol aturar, i que morirà finalment en arribar a la mar; planteja la conflictiva relació de l'home amb el seu entorn i el seu propi jo, d'on es deriva el fracàs de la seua condició. Per últim, «El va mirar fixament», d'Iborra, és sens dubte el relat més valuós del *Recull*: un grup d'homes al voltant d'una taula intercanvien impressions lacòniques sobre el ritus que s'esdevé aquella nit, la Pasqua de Resurrecció, a les cases del poble. Més que no un missatge concret, hi interessen aquells bocins de realitat que proporciona el discurs fragmentat, que reprodueix el món tal com és, sense pretendre dotar-lo d'un sentit trascendent ni atorgar-li un significat que li és aliè.

Els contes suara esmentats es poden encabir sense problemes dintre els corrents estètics produïts a les literatures considerades "normals". El text estellesià s'allunyava del posat melodramàtic a què la popularització degradada de les antigues fórmules realistes ens tenia tan avesats en la tradició casolana, i adoptava un to satíric de distanciament.[6] L'al·legoria metafísica de la condició humana que ens presenta F. de Paula Burguera, per la seua banda, l'hem de relacionar amb les preocupacions existencials que dominen la literatura francesa a partir de la dècada dels trenta, que a casa nostra tindran una notable influència, per exemple, en part de l'obra de Manuel de Pedrolo i Mª Aurèlia Capmany. Josep Iborra, per últim, es recrea en una atmosfera igualment asfixiant al seu relat. S'hi observa, tanmateix, un major rigor formal que no en el conte anterior, que ben bé ens du a plantejar la hipòtesi que existí un treball d'investigació tècnica en alguns narradors dels 50.

L'anàlisi del *Recull* ens permet, doncs, d'afirmar la presència en aquesta dècada de dues línies estètiques que trenquen amb la tradició immediata. Això no implica, però, que els autors citats haguessen necessàriament de representar-les, ni que el context on s'insereixen respongués efectivament a les expectatives que es creen a partir del *Recull*. Significa únicament que hem localitzat uns **exemples** que trenquen amb l'horitzó estètic previst. Només per això, ja paga la pena resseguir-los.

Si examinem la producció literària al país entre el 1942, any en què comença a publicar l'editorial Torre, i el 1973, celebració dels primers premis Octubre, comprovem que la totalitat de l'obra estellesiana escrita és poesia i que F. de Paula Burguera compagina aquest gènere amb el teatre.[7] Només J. Iborra havia publicat narrativa abans del 58 i, tot i que en escassa quantitat, ho farà també després: un llibre de contes, *Paràboles i prou* (1955), i les narracions «L'escarabat, Gabriel Marcel i jo» (1957) i «Divorci de les mans» (1959).[8]

D'altres autors antologats, com ara J. Palàcios («El got») o Soleriestruch («Un cas»), demostren també una certa habilitat tècnica amb els seus contes de factura psicològica. No obstant això, restaran al marge del nostre estudi perquè, a més de la

ambdues del 1953, i un volum de contes, *Cor al nu* (1956). Aquest darrer col·labora en el *Recull* amb «A cent per hora», historieta lacrimògena on la paràbola del fill pròdig no té el final previst; i X. Casp, amb un conte no menys sentimental, «Ella segueix soltera».

(5) Tot deixant al marge J. E. Martínez Ferrando, l'obra del qual s'insereix plenament en el Principat, des d'on desenvoluparà tota la seua producció. Hom no va cedir a la temptació de "mostrar-lo" com a autor nostrat. En el mateix sentit, cal recordar la reedició de *Les llunyanies suggestives* (1918) per la Diputació Provincial de València l'any 1952.

(6) V. Andrés Estellés, que s'havia donat a conèixer fins aquest moment com a poeta amb *Ciutat a cau d'orella* (1953), *La nit* (1956), i el mateix any 1958 *Donzell amarg*, connectava amb la línia que s'imposava al Principat des de la segona meitat de la dècada (J. Sarsanedas, J. Hortà, Pere Quart, Martí i Pol, Salvador Espriu). L'obra de tots ells es divulgarà amb l'etiqueta de "realisme històric". Recordem la defensa que en fan J. M. CASTELLET i J. MOLAS (1963: 195-200). No ens ha d'estranyar, doncs, que l'únic intent d'Estellés en narrativa de tots aquells anys reflectís estèticament aquesta opció.

(7) En efecte, després del 1958, Estellés publica *L'amant de tota la vida* (1965), *Lletres de canvi* (1970), *La clau que obre tots els panys* (1971), etc., un bon nombre de les quals van ser escrites encara durant la postguerra. La novel·leta pornogràfica *El coixinet*, de poca entitat, l'hem de considerar anecdòtica dins la seua producció. Burguera, que també havia publicat un llibre de poemes, *Ara que sóc ací* (1949), amb el mateix pessimisme testimonial que la resta del grup, emmudeix literàriament parlant després del 58 (any en què encara publica el drama *L'home de l'aigua*).

(8) Publicades als «Almanacs de Cap d'any» de *Raixa*.

falta de continuïtat en la seua obra,[9] estan lluny de representar una opció autènticament innovadora com la que ens proposem analitzar ací. Aquest últim criteri és igualment vàlid per a Maria Beneyto, encara que serà l'única entre els poetes ressenyats que aconseguirà consagrar-se finalment també com a novel·lista.[10] Totes les dades vistes fins ara ens suggereixen algunes reflexions que considerem important d'explicitar.

En primer lloc, constatar que la poesia continuava essent entre nosaltres el gènere privilegiat. Cal tenir en compte que durant el primer terç del segle, sobretot durant els anys 30, havia aconseguit d'incorporar-hi troballes estètiques que permetien de situar com a mínim alguns autors entre la nòmina d'escriptors "normals", si bé en una posició més aviat discreta.[11] No ens ha d'estranyar, doncs, que amb la postguerra es produesca la definitiva homologació del gènere. Després de la influència més o menys palesa de J. Carner, J. M. López-Picó o C. Riba, durant els anys 40 i 50, a partir de la segona meitat d'aquesta dècada la irrupció del realisme i l'existencialisme esdevé un fet indiscutible. Alguns dels poetes que havien de protagonitzar aquesta petita revolució literària, van deixar-ne constància en la prosa creativa. Aquest ha estat el cas d'Estellés i Burguera. El present article es proposa demostrar que, tanmateix, el pas de la modernitat no fou un miratge, sinó una manifestació estètica nascuda al si mateix de la prosa de creació.

La segona reflexió gira justament al voltant de la problemàtica d'aquesta com a gènere. Ni una sola novel·la llarga il·lustra la introducció dels nous corrents narratius. Tots els exemples que hem pogut trobar són narracions breus. S'ha parlat molt de la funció del conte i de la narració breu com a substituts de la novel·la en els moment de precarietat editorial i de feblesa en el funcionament del cercle natural autor-editor-lector[12] (Campillos 1988: 9-12). Fuster mateix[13] analitzava lúcidament les causes que feien que els valencians no ens haguéssem pogut proveir encara d'un gruix de producció solvent, i comparava la nostra situació amb la del Principat. És molt clar que entre els dèficits constitucionals que Fuster assenyalava, el principal llast que acusarem durant més de dues dècades serà la manca d'una tradició sòlida en què recolzar-se. Al Principat, van ser els autors que havien publicat llur primera obra abans de la guerra els qui iniciaren la recuperació de la novel·la a partir del 39. Recordem M. Rodoreda o Ll. Villalonga.

Després d'aquestes digressions, necessàries per situar el tema en el seu just lloc, passarem ara a analitzar el corpus amb què veritablement comptem.

Creiem poder demostrar que en el cas d'Iborra, el conte antologat és fruit d'una trajectòria que comença amb una incursió decidida en l'existencialisme –«L'escarabat, Gabriel Marcel i jo» i *Paràboles i prou*– i que anirà evolucionant cap a una major preocupació per les troballes tècniques i formals, sense abandonar la temàtica filosòfica i el sentiment de l'absurd. Aquesta trajectòria es va veure truncada prematurament per problemes estrictament biogràfics –una malaltia que s'allargarà durant deu anys– i, segons confessió de l'autor, per l'emmirallament que li van produir els

(9) Fins als setanta, Josep Palàcios havia publicat *Les quatre estacions*, premi València de poesia 1957, i Soleriestruch, *De la ingènua veritat* (1951) i algunes col·laboracions en *Nostres Faulelles*.

(10) *La gent que viu al món* (1966) i *La dona forta* (1967).

(11) Vegeu V. Simbor (1988: 72 i 166-208).

(12) Al País Valencià, l'editorial Sicània iniciarà una col·lecció específica per al relat breu, «Nostres Faulelles» (1961-1966). No obstant això, els assajos més valuosos en el camí cap a la normalització literària es produïren al marge d'aquesta publicació. Hi degué influir molt, probablement, la tradició en què recolzava l'intent («El Conte del Dumenge», en les seues dues edicions del 1908 i 1912, i «Nostra Novel·la» del 1930), tradició que serà assumida per la nova col·lecció: uns objectius populistes més interessats a acostumar el públic a llegir en valencià que no a aconseguir una autèntica revolució literària.

(13) Fuster, que exercí un autèntic magisteri sobre el grup, en oposició al binomi Casp-Adlert, havia publicat un estudi sobre poesia catalana i un altre sobre l'oratòria vicentina ja l'any 54. Fruit de l'admiració d'Iborra per la seua trajectòria va ser l'estudi que obtingué el premi Joan Fuster d'assaig el 1982, *Fuster Portàtil*, editat per Tres i Quatre el mateix any.

primers escrits assagístics de J. Fuster. Era urgent estudiar la nostra realitat, i el narrador probablement millor dotat que havia donat el País Valencià en molts anys no va voler, o no va saber, escapolir-se'n. No fou Burguera, sinó Iborra, el primer a incorporar la sensibilitat existencial a la narrativa del país i qui, a més a més, inicià el camí per superar-la.

Alguns narradors de l'època, qualificats com a "realistes" o com a autors de novel·leta psicològica (Ferrer 1981: 47), estan en realitat més prop de J. Iborra que no ho semblaria a primer colp d'ull.

No fou tampoc, per tant, Estellés qui representà les posicions realistes. En realitat, en narrativa no les representà ningú. Entenguem-nos: el realisme de denúncia, amb un to seriós o sarcàstic, que parteix de la descripció interessada d'un estat de la realitat, senzillament no existeix en la narrativa del país, com ho comprovarem tot seguit. Hi ha uns escriptors que utilitzen tècniques narratives tradicionals al servei d'una temàtica que apunta a l'angoixa i la desesperació molt més que no a la protesta o la mobilització. La crítica, quan hi és, és al·legòrica, no realista. Són Francesc Codonyer i Bernat Garcia Aparici.

El primer, també poeta, porta més lluny que Estellés els seus assajos en la prosa de creació. Publica un volum de narracions, *Els minuts i la distància* (1949), i, posteriorment, els relats «El món està ple de Vicents» (1962) i «Una almoina» (1966) dins la col·lecció «Nostres Faulelles». El segon publicarà la seua primera obra més tard que els anteriors: *Quan les aranyes filen,* un altre aplec de narracions, i «Tanur», aparegut a «Nostres faulelles», ambdues del 1962. Garcia Aparici és l'únic de tots tres autors que publicarà obra de creació després del 70: *Sisca: històries d'una nit* (1979) i «Caterina» (1981), aquesta última en «El Conte del Diumenge», núm. 17.

La producció d'Iborra, Codonyer i Garcia Aparici és, doncs, l'"esglaó perdut" que cercàvem. Tots tres autors manifesten una sensibilitat en la línia del nucli d'escriptors que comença a fer-se notar a Catalunya entre les darreries dels 50 i principis dels 60. O millor, en la línia d'alguns dels seus membres més destacats, com ara –en el cas d'Iborra– Pedrolo i Sarsanedas, que són justament els qui mantenen una posició més personal i independent dins el grup. L'originalitat del valencià, a casa nostra, és també fora de dubte, com ho comprovarem en analitzar la seua obra. Ja hem dit que no existeix cap connexió amb el denominat «realisme històric» de postguerra. J. M. Espinàs, R. Folc i Camarasa, J. Carbó..., tots ells pertanyents a la mateixa "generació" que Pedrolo i Sarsanedas, mantenen en llur obra una actitud de denúncia "militant" que no trobem en cap valencià. El suposat realisme de Codonyer i d'Aparici no és sinó una visió pessimista i dramàtica de la condició humana, la qual enllaçarà amb les preocupacions essencials de l'obra d'Iborra. Curiosament, l'"homologació" del grup implicà, en el seu moment, un alineament amb les postures més minoritàries en la literatura de postguerra, ço és, les que optaren per narrar en clau irrealista conflictes –això sí– ben reals.

LECTURES, INFLUÈNCIES

En història literària, el tema de les influències és sempre un assumpte espinós. ¿Hi hagué una relació directa entre la publicació de *Mites* (1954) i la de les *Paraboles*, que surten l'any següent? És impossible saber-ho amb exactitud. Malgrat les grans diferències que separen tots dos llibres, ambdós vehiculen una visió negativa i amarga de la vida humana: en clau simbòlica, surrealista i onírica l'una, situada dins els límits de la lògica l'altra. Per descomptat que Iborra, i és de suposar que també els altres escriptors, conegueren el llibre de Sarsanedas, com l'*Ariadna* d'Espriu i l'*Estrictament personal* de Pedrolo, entre d'altres, a través de les edicions de la Selecta menuda, que comença a publicar a principis del 50. Alguns dels contes existencialistes de Pedrolo arribarien, així mateix, a través de la «Nova col·lecció lletres» d'Albertí. De tota manera, Iborra preparava ja el seu llibre abans que aquestes edicions començassen a ser conegudes pel reduït públic que, de València estant, atenia totes aquelles novetats.

Pense que ens podem refiar de les paraules d'Iborra quan afirma que la seua "era una literatura fondament sentida, que no pretenia seguir un programa preestablert". Iborra no va imitar ningú, però se sentí partícip d'una sensibilitat que va quallar amb facilitat en uns escriptors immersos en un context sòcio-polític que no deixava lloc per a moltes esperances. No és estrany que la connexió es produesca al Principat i al País Valencià de forma paral·lela i independent. Ara bé, ja sabem que en literatura l'originalitat absoluta no existeix. L'obra d'Iborra, com la dels altres escriptors de la postguerra, rebé l'empremta, més o menys directa, de les lectures a què tenien accés els cenacles literaris del moment. O millor, caldria dir **el cenacle literari**, perquè n'hi havia només un, de normalitzador, al cap i casal: la tertúlia formada per X. Casp i M. Adlert als anys 40, la qual, passant per diverses vicissituds, ocuparia més de dues dècades (Bernal/Dolz 1989: 110-120).

Les escasses notícies que arribaven de l'actualitat europea, ho feien a través de les pàgines de *Le Figaro litteraire* i de *La Fira Litteraria*. Les úniques traduccions a què es tenia accés eren les d'editorials sud-americanes. Hom confessa haver llegit Huxley, O. Wilde, Fauklner, T. Mann...[14]

La via de penetració de l'existencialisme, d'altra banda, va ser més filosòfica que no pas literària. Abans de llegir Sartre i Camus, J. Iborra és va sentir molt impressionat, com tants d'altres de la seua generació, per un sistema ideològic que feia de l'angoixa un tema central de reflexió. El contacte s'estableix bàsicament a través dels pensadors alemanys. *El concepto de la angustia*, de Kierkegaard, era ja conegut des dels anys 30 per una traducció de J. Gaos per a la col·lecció «Revista de Occidente». Heiddeger, per exemple, no va tenir problemes amb la censura pel seu catolicisme militant. D'altres, però, com Camus,[15] passaven de mà en mà de manera clandestina en traduccions manuscrites de Montero Moliner, catedràtic de filosofia en la nostra

(14) Segons la informació extreta de les converses mantingudes amb alguns dels membres del grup pel desembre de 1990.

(15) J. Fuster i J. Palàcios traduiran al català algunes de les seues novel·les ja en la dècada dels 60 per a l'editorial Vergara. La primera, en versió de Fuster, fou *La Pesta* (1962).

Universitat. Siga com siga, va ser la ja citada col·lecció «Revista de Occidente», creada per la revista del mateix nom, el principal òrgan de difusió d'aquests autors. Els jesuïtes Ismael Quiles, M. García Morante i J. Saragüeta, per la seua banda, tampoc no sospitosos d'heterodòxia, realitzaren també una oportunísima tasca. *La decadència de Occidente*, d'Spengler, traduït per García Morante, aparegué el mateix any 40; i *Fundamentos de Filosofía*, de García Morante i J. Zaragüeta, el 1943. El llibre, però, que va exercir una veritable influència en la formació existencialista del nostre escriptor fou l'estudi del també jesuïta Eugenio Frutos: *El humanismo y la moral de Juan Pablo Sartre* (1949).

A aquest estudi seguiren alguns manuals i monografies que contribuirien al coneixement no només de l'existencialisme sinó de tots els sistemes de pensament que s'interrogaven sobre les raons de la moral i l'univers: *Introducción al existencialismo*, de Mounier (trad. per D. Montserrat, 1949); *Naturaleza, Historia, Dios*, de Zubiri (1951); *El protestantismo, una moral*, d'Aranguren (1954); *Historia de la Filosofía*, de Julián Marías (1950), etc.

Les preocupacions existencials portarien els nostres narradors a entroncar també amb els autors espanyols de l'anomenanada «generació del 98». Influïts per unes idees que venien d'enllà els Pirineus, els valencians giraren els ulls cap a una literatura que participava d'aquell concepte dramàtic de l'esdevenir humà. Aquesta literatura comptava, a més, amb l'avantatge de la seua accessibilitat –cal tenir en compte la utilització per part del règim del seu "regeneracionisme" moral–, ben al contrari del que succeïa amb els existencialistes francesos i alemanys. Així, el posat melangiós i fins a cert punt decadent d'Azorín, el profund pessimisme vital de Baroja, l'escepticisme radical d'Àngel Ganivet, o el joc entre realitat i ficció d'Unamuno, es convertiren, per als nostres escriptors, en referents culturals.

No en van ser els únics, és clar. Tot i tractar-se de poetes –i no entrar, per tant, en el nostre camp d'estudi–, en citarem Aleixandre, Neruda, Dámaso Alonso i, en general, els poetes espanyols dels cinquanta, entre les lectures que contribuïren a conjugar les actituds contestatàries amb les reflexions vitals. Entre els narradors castellans, un autor que despertà l'interès d'aquests escriptors va ser C. J. Cela. La càrrega destructiva del seu humor negre connectà fàcilment amb l'esperit dels nostres escriptors.

Tot i amb això, les lectures que impressionaren vivament Iborra van ser dos llibres del novel·lista i filòsof italià Giovanni Papini: *Palabras y sangre* i *Gog*, editats a Espanya per Apolo els anys 1938 i 1948, respectivament. A Papini, li obsessionava la idea que la vida no tenia sentit sinó en funció de la mort ("Vivía pues para prepararse a la muerte", conclou un dels protagonistes de *Palabras y sangre*). Tots els seus personatges viuen immergits en una profunda crisi de valors, el resultat de la qual serà el desencís o la mort. Papini, però, no vehicula el missatge amb la fredor i la concisió del filòsof, sinó amb l'enginy d'un narrador fantàstic. Mitjançant la imagi-

nació, l'autor s'endinsa en les complexes relacions de l'home amb el seu propi jo i juga amb el meravellós. Les paradoxes de Papini influïren poderosament en l'ànim d'Iborra a l'hora d'escriure les *Paràboles*. El tema de l'espill on l'individu no es reconeix és un dels paral·lelismes que hi hem sabut trobar. Molt probablement, l'ús que es fa al llarg de tot el llibre de la irrealitat, no prové de Sarsanedas sinó de Papini. Amb l'autor català, s'hi trobaria en el camí.

JOSEP IBORRA I L'EXISTENCIALISME

Paràboles i prou (1955) aplega sis relats dels quals el comú denominador és el tema de la infelicitat, més lligada a la naturalesa de la condició humana que no a circumstàncies individuals o col·lectives més o menys conjunturals. Quatre dels sis contes («Petit teatre del món», «L'escultor», «Nu» i «Natura morta») acaben amb la mort física del protagonista; i un cinqué («Quan Clara es desil·lusionà») amb una mort, diguem-ne, metafòrica: la nena que concep la vida com quelcom que pot ser sorprenent, obre els ulls a la veritable realitat i s'adona que darrere de les coses no hi ha res.

Al triomf d'aquesta filosofia negativa de l'existència no va ser aliè el clima d'absoluta misèria moral i material en què vivia el país. En uns anys de forta repressió cultural i política, amb l'espectre d'un règim que se sentia immutable i sense cap expectativa real d'albirar un horitzó de canvi, hom no devia trobar gaires motius per ser optimista. A açò es referia Iborra quan deia que no s'havia proposat de seguir un ideari estètic, sinó de plasmar uns sentiments que li eren absolutament naturals i espontanis.

És evident que aquest sentiment va coincidir amb l'empremta de la filosofia existencialista que havia quallat també a Europa després de la guerra. Iborra, però, en farà una adaptació personal, on l'element imaginatiu cobrarà una certa importància. A partir del primer relat –el més ortodoxament "existencial"–, els personatges, no és que estiguen immergits en un univers insòlit o estrany que actuaria *tout suite* com a metàfora d'un món absurd –com es podia derivar des d'una influència de Kafka–, sinó que cobren una dimensió misteriosa i irreal que situa l'irracional al nivell de la normalitat. La intencionalitat, però, els allunya del pla del meravellós per internar-los en l'al·legoria.

Són, en efecte, al·legories sobre l'existència humana. La primera –«Petit teatre del món»– condensa la filosofia que presideix tot el llibre i que ací es manifesta de forma genuïna. El protagonista, un actor, gira interminablement en una nòria de fira mentre pensa que ell és exactament això, un punt en un cercle viciós que mai no s'atura. En la descripció de la seua situació utilitzarà totes les definicions que eren tan cares als existencialistes europeus: es veu com un estranger, o dintre una cambra

tancada d'on no pot eixir ni ningú no l'en pot traure. També se sent covard per no fugir, per ser còmplice de l'estupidesa de la massa. Però, sobretot, se sap abocat a ser lliure, fins i tot el suïcidi representa una elecció.

El patetisme del missatge arriba íntegre al receptor, perquè el relat està perfectament focalitzat en el personatge principal, la qual cosa pot originar el dubte en determinats moments entre focus i veu del narrador. En realitat, el que hi ha és una utilització del monòleg narrativitzat ("Sí, li agradava, li feia bé", p. 8).

El recurs al monòleg narrativitzat, l'utilitzarà sovint: "Sí, recordava haver pintat fulles, muntanyes, mars..." («L'Escultor», p. 17); "Li agradava, faria grans coses amb ella" («Natura morta», p. 25); "Com havia arribat a ell, per què l'havia escollit?" («L'espill», p. 49).

Una altra característica d'aquests personatges és que no són descrits. Únicament els coneixem a través del relat de pensaments. Fins i tot els parlaments o diàlegs queden reduïts a la mínima expressió, quan no són totalment absents. Alguns no tenen, curiosament, ni nom, com molts personatges papinians («La Primera i la Segunda»). Es pretèn amb això, d'una banda, remarcar el caràcter d'individus aïllats davant el món, i, de l'altra, buidar-los de contingut com a éssers capaços d'enfrontar-s'hi. D'ací que les quatre narracions que presenten aquests trets formals compartesquen també aquest sentit tràgic de l'existència.

Sembla força clar que Iborra estaria molt a prop del *réalisme subjectif* que preconitzava Sartre, segons el qual "la règle essentielle exclut la présence d'une voix autre que celle des personnages, d'une voix surtout qui sonde les coeurs et les juges; *elle exige que le caractère ne se dessine qu'au fur et à mesure que s'acomplissent les gestes ou que sont prononcées les paroles* (...) Sa dernière conséquence est de *transformer le lecteur en personnage*, de l'inviter, le temps d'une lecture, à une expérience sur le mode de l'imaginaire" (Raymond 1972: 211).

En efecte, els lectors d'aquesta part de les *Paràboles* assistim a la postració i l'anorreament dels personatges en el moment just que prenen consciència d'ells mateixos. S'esborra així la noció de lector com a espectador i es gesta un model específic de literatura compromesa.

En «Nu», «Quan Clara és desil·lusionà» i «Historieta sense intenció», tanmateix, s'utilitzarà una tècnica més tradicional. Són els únics contes on la pausa descriptiva predomina en detriment de l'escena. No és casual que estiguen també molt més allunyats de la temàtica existencial que els anteriors. En general, en una escala de graus descendiríem del drama al pessimisme, simplement.

Per explicar «Nu» hauríem d'utilitzar, però, uns paràmetres diferents, perquè «Nu» se situa en el terreny del mite. És la paràbola del paradís perdut: els déus, envejosos de la felicitat humana, han condemnat l'home i la dona a la soledat i a la mort. Els protagonistes són éssers extraordinaris que passen del goig i la joia a la malenconia i la desesperació. Si hi ha algún conte que exemplifique la utilit-

zació de la via fantàstica per accedir a una conclusió fatalista sobre la condició humana, és aquest. La distància entre l'al·legoria existencial i el mite, tanmateix, és la que separa uns personatges reals –subjetes en moltes ocasions a esdeveniments més o menys insòlits o estranys, que hom eleva a la categoria de símbol–, de la pura i simple especulació fantàstica. És la distància que separa, *tout court*, Pedrolo de Sarsanedas.

Per últim, «Historieta sense intenció» és un exemple de sàtira política. S'hi caricaturitza una sessió del Parlament d'una nació innomenada, fins a extrems delirants, amb un final apoteòsic on els diputats en ple n'ixen en corrua darrere d'una banda de tambors. És una mena d'epíleg al recull. Josep Iborra era conscient que no tenia cap relació amb la resta de narracions. La seua presència, però, alhora que ens mostra una faceta inconeguda de l'escriptor, ens recorda el lligam entre crisi espiritual i compromís polític que també havia experimentat l'existencialisme francès.

Per al segon text publicat per l'autor, «L'escarabat, Gabriel Marcel i jo», es podria subscriure a la perfecció la definició que dóna M. Raymond de *La nàusea* de Sartre. Com la novel·la francesa, doncs, més que no pas un relat, és un *assaig* (curt, en aquest cas). Quan acaba, no hi ha hagut cap esdeveniment, no *ha passat* res, excepte que el protagonista ha pres consciència, com Roquertin, del seu *ser* en el món: l'heroi recorda, llegint Gabriel Marcel, com es va trobar aquell dia un escarabat, que li va plantejar el dilema d'aixafar-lo o passar de llarg. Hi reflexiona mentre s'entesta en el sentit d'una frase del filòsof. El relat planteja amb clarividència el drama de l'home com a animal racional, abocat a la inevitabilitat de pensar i assumir fatídicament la seua llibertat. Esdevé, doncs, "le compte rendu d'une expérience philosophique" (Raymond 1972: 208).

Tècnicament, inaugura una forma insòlita en la narrativa valenciana precedent: l'ús del monòleg interior. El recurs es deriva de la presència, així mateix, d'un narrador homodiegètic invariable amb focalització fixa, que suporta al llarg de tot el text la narració dels seus propis pensaments. Es confirma la tendència cap a allò que hom denominà el *réalisme brut de la subjectivité* o, simplement, *réalisme subjectif*, que ja s'apuntava en el llibre anterior.

La novel·la francesa de postguerra va patir un autèntic esclat d'interès per les noves tècniques novel·lístiques que ja havia conegut amb Joyce o Huxley, però que comencen a popularitzar-se amb la difusió de la novel·la americana de Faulkner, Dos Passos, Hemingway... J. Iborra havia llegit el *Contrapunto*, de Huxley, i els altres escriptors de parla anglesa a través, sobretot, de les editorials iberoamericanes. La seua obra posterior, «El va mirar fixament» i «Divorci de les mans», demostra l'assimilació profunda que farà Iborra de les preocupacions formals que caracteritzen els novel·listes americans, que probablement l'influïren directament.

El conte del *Recull* manté el narrador homodiegètic i el punt de vista fix i intern. Hi crida l'atenció, tanmateix, com s'ha passat del relat gairebé exclusiu de pen-

saments a la barreja entre aquest i el relat de paraules, amb l'ús subsegüent de l'estil directe. La narració oscil·la entre l'escena i el sumari, i les pauses no són gairebé mai descriptives sinó discursives. El resultat immediat és una major *objectivització* del relat. Iborra no arribarà a assajar el *simultaneisme focal* que es derivava d'un ús *in extremis* del realisme subjectiu. Certament, aquesta és una tècnica novel·lesca difícil de traslladar a l'espai breu d'un conte.

Per a nosaltres és clar, però, que Iborra havia volgut representar la percepció individual de l'home sotmès a una força cega, que pot ser el destí de la civilització mateixa. El relat es fa a mesura que els personatges avancen en aquesta percepció: per això, els cedeix constantment la veu. Així, malgrat haver-hi un sol *focus de percepció*, Iborra aconsegueix un cert relativisme pel fet de construir el relat com un *collage* d'impressions fragmentàries. És aquest fragmentarisme narratiu el que ens recorda alguns autors americans (l'accés al contingut de la consciència de Faulkner o la frase seca i breu de Hemingway).

Amb «Divorci de les mans»», J. Iborra no supera el llistó marcat amb el relat anterior. Temàticament, corrobora una preocupació que ja havia manifestat en el conte del *Recull*: el de la indefinició de les accions i els objectius humans. Ací, mitjançant la metàfora de les mans que no s'avenen, Iborra insisteix en la idea de la llibertat –però també en la de la mort– com una condició que mena l'home a un neguit constant: "Dic les meves mans, i no estic massa segur que siguen "meves", tenen una llibertat que m'espanta, que m'esborrona", diu el personatge-narrador. El divorci entre voler i ser, entre allò que fem i el que realment desitjaríem fer, genera una lluita permanent: "Aquestes mans salvatges, nervioses, *absurdes*, esdevenen cada vegada més apassionades i rebels"; fins al punt que "Un dia em canse jo, i es cansen definitivament elles i tomben a terra, les meves mans".

EL PESSIMISME VITAL DE F. CODONYER I B. GARCIA APARICI

Amb *Els minuts i la distància* de F. Codonyer i *Quan les aranyes filen* de B. Garcia Aparici, el pessimisme es fa menys filosòfic i, en general, més "quotidià". Els protagonistes perden el caràcter al·legòric o mític a què Iborra els havia elevat. Tot i això, hem de fer l'excepció de «Un descobriment important», paràbola de caràcter polític pertanyent a *Els minuts*. L'element insòlit o meravellós s'utilitza en els dos llibres (vegeu «El desconegut» o «El detectiu») amb un propòsit purament lúdic, sense intenció moral.

Resumirem breument l'argument de la sàtira política de Codonyer, «Un descobriment important». Klerk, el marcià que ha fet trontollar la lògica establerta dient la veritat (d'altra banda, ben evident: 2 + 2 = 4 i no 3), cosa per la qual és perseguit i empresonat, té una colla de seguidors que han deformat la seua filosofia tant com els

perseguidors mateixos. És ben curiós que n'utilitze els existencialistes com a exemple: "¿Recordeu l'aparició al nostre planeta d'aquells hòmens que es deien existencialistes?, ¿recordeu, també, la reacció de la massa? Doncs fàcilment podreu fer-vos una idea de com respiraven els marcians seriosos i, també, els innovadors" (pàg. 45).

Els dos primers contes citats tenen en comú, a més del gir inesperat de l'acció dins la *història,* uns altres recursos des del punt de vista del *mode* i de la *veu*: l'ús d'una focalització interna i fixa en el protagonista i del monòleg narrativitzat. «Un desgraciat», de Garcia Aparici, també formaria part d'aquest grup. És el mateix interès que havíem observat a les *Paràboles* per narrar *el més a prop* del protagonista que llur intenció i destresa els permetia.

«El senyor Hendrick» i «El destí del meu besavi es va complir» al primer recull, i «L'home lligat» i «Francesca» al segon, son més fidels, en canvi, a les fórmules narratives realistes, amb una barreja entre focalització interna i omniscient externa, i el domini aclaparant del sumari –amb la utilització de l'el·lipsi i la pausa narrativa– sobre l'escena. Definitivament, però, no tenen cap relació amb el *realisme social.* Crec francament que el primer conte citat és un melodrama a l'ús, més relacionat amb els fulletons de denúncia social que no amb la literatura compromesa de postguerra. La tònica general, però, és la que havíem resumit des de bon començament: anàlisis pessimistes dels conflictes humans, amb un sentiment existencial de fons, i escadusseres incursions de l'irreal.

Els dos relats que publica Codonyer en «Nostres Faulelles» («El món està ple de Vicents», l'any 1962, i «Una almoina») són inferiors a la resta en qualitat formal i profunditat temàtica. Probablement, en publicar en aquesta col·lecció, molts autors hi oferien productes de fàcil lectura creient –enganyosament, des del nostre punt de vista– que així estimulaven més fàcilment el públic lector. Garcia Aparici, per la seua banda, optarà en «Tanur» per endinsar-se en el camp del meravellós, tendència que es confirmarà amb *Sisca: històries d'una nit.* Tanmateix, «Caterina» –el darrer relat publicat– s'incriu en la mateixa línia que el seu primer llibre .

Conclourem que tant J. Iborra com F. Codonyer i B. Garcia Aparici han estat productes literaris del pessimisme de postguerra. Creiem haver demostrat que la seua pràctica artística té molts punts en comú. Precisament els que resulten d'aquella filosofia negativa de l'existència. De tots tres, a J. Iborra hem de reconèixer el mèrit d'haver-se distanciat inequívocament de les fórmules realistes *per* endinsar-se en els viaranys de l'existencialisme.

ASSUMPCIÓ BERNAL
Universitat de València

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

BERNAL, A. (1988) *La narrativa valenciana de pre-guerra,* València, Barcelona. Institut de Filologia Valenciana, Abadia de Montserrat.

BERNAL, A. i DOLZ, M. (1980) "El moviment poètic de la postguerra valenciana", *Els Marges* 40, Barcelona, pp. 110-120.

BROCH, A. (1980) *Literatura catalana dels anys setanta,* Barcelona, Eds. 62, pp. 71-95.

CAMPILLO, M. (1988) "El conte", dins MOLAS, M., *Història de la literatura catalana,* XI, Barcelona, Arrel, pp. 9-12.

CASTELLET, J. M. i MOLAS, J. (1963) *Poesia catalana del segle* XX, Barcelona, Eds. 62, pp. 195-200.

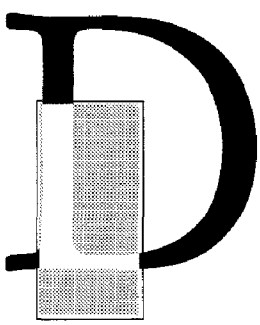
FERRER, E. (1989) *Literatura i societat. País Valencià. Segle XX,* València, Tres i Quatre, p. 47.

RAYMOND, M. (1972) *Le roman depuis la Révolution,* Paris, Aumand Collín, pp. 111-208.

SIMBOR, V. (1988) *Els fonaments de la literatura contemporània al País Valencià (1900-1939),* València-Barcelona, Institut de Filologia Valenciana-Abadia de Montserrat.

ANTONI RIERA

NOTES PER A UNA LECTURA DE L'OBRA DE JOAN FUSTER



avant de qualsevol producte literari hom pot emprendre, amb la més lloable sistematicitat, l'anàlisi dels elements constructius i formals del cas amb l'afany de posar al descobert, segons uns pressupòsits de cientificitat, aquelles clàusules sintàctiques dominants, unes determinades freqüències adjectivals o bé certes regularitats en els trops, segons una preceptiva posada en voga per l'estructuralisme. Aquest model d'anàlisi, sense voler-ne menystenir d'altres aplicaciones derivades, no aporta, en opinió meva, res de *substantiu* quant a l'estimació global de l'obra literària examinada: semblantment a com un producte de factura manual no esdevé explicat mitjançant la sola relació de cisells, gúbies, cargols o malls que hi hagin intervingut; ni tampoc, posem per cas, fent-ne, només, una mera descriptiva de les proporcions obtingudes.

En una altra perspectiva que pren en consideració de manera preferent els *aspectes* contextuals que permeten d'emmarcar el text segons uns paràmetres avalats per la cienciologia social, s'apliquen bona part dels mètodes hermenèutics. En aquest cas, s'hi dóna un desplaçament de l'accent cap a àmbits *metaliteraris*. Hom tractarà d'advertir-ne aquelles *circumstàncies* que contextualitzen l'obra; advertiment que, encara que proporcioni unes dades, de segur valuosíssimes per a una millor comprensió de l'obra, crec que, en una orientació exclusiva pot abocar-se, defectivament, en un desenfocament del text. La sola explicació d'una obra de les seves relacions funcionals de causa-efecte tampoc, a parer meu, n'explica a bastament el resultat.

Si goso formular d'una manera potser massa simplista, o fins i tot impertinent, aquests extrems polaritzats entorn de l'anàlisi literària és al sol efecte de reivindicar

Caplletra 10 (Primavera 1991), pp. 119-124.

una lectura de l'obra fusteriana no exclusivament de tipus formal, ni únicament explicada des del context que l'ha motivada: les dimensions de la seva obra, la pròpia qualitat literària i el volum de les idees que s'hi vehiculen n'exigeixen el tractament solidari dels elements literàrio-formals i dels pròpiament discursius.

Em proposo, doncs, de considerar la seva obra des d'una orientació intermèdia –horacianament entre el *gaudi* i el *profit*–, de manera que puguem progressar en la penetració del seu discurs mitjançant algunes apreciacions entorn de la seva formalitat textual. L'operació vindrà justificada en tant que per bé que es tracta d'una obra inequívocament literària que no pressuposa l'ús asèptic i designatiu propi del discurs filosòfic o assagístico-científic que, l'anàlisi dels aspectes formals permeti de subratllar el teixit de les idees que s'hi articulen.

REQUISITS PER A LA COMPRENSIÓ DE L'OBRA FUSTERIANA

Una elemental cautela inicial ens obliga, a l'hora d'estudiar l'obra de Joan Fuster, de valorar-ne en tot el seu abast tant les seves dimensions –prop de tres mil títols–, com la brevetat ordinària del seu articulat, que es presenta fragmentàriament i per acumulació. Fets, l'un i l'altre, que impedeixen una aproximació més analítica del fragment i que reclamen, altrament, una lectura més de conjunt.

D'altra banda, sense defugir una possible taxonomia explicativa –obra assagística, historiogràfica, poètica, crítica, aforística o política–, ocasionalment útil a l'hora d'ordenar-ne uns gèneres o unes etapes, convé de no reduir-se en una tal simplificació, en la meva opinió massa neoclàssica, que de cap manera s'avindria amb una obra d'interdisciplinarietat integrada.

Igualment, crec necessari d'evitar en la mesura del possible les exclusives valoracions contextuals entorn de la seva obra, massa sovint nuclearitzada entorn al seu assaig cívico-polític. Tot i l'innegable pes específic i la transcendència d'aquest segment fusterià en l'àmbit polític nacional dels Països Catalans, sóc de l'opinió que l'ampli ressó del *Nosaltres els valencians* ha comportat, també, la simplificació d'una obra molt més complexa i sovint no estimada de manera conjunta.

EVOLUCIÓ FORMAL I SINTAXI TEMÀTICA DE L'OBRA FUSTERIANA

Amb aquest intent de globalització de l'obra fusteriana, vull esbossar algunes constants d'índole formal que són, alhora, argument preferent del seu assaig (o reversiblement): dialècticament la forma estimula les idees i les idees reclamen un estil.

Una etapa poètica més enllà de la lírica

La seva etapa poètica que formalment i programàtica acaba l'any 1954 amb *Escrit per al silenci,* defineix uns temes-motiu preferents: d'una banda una insistida reflexió entorn de les possibilitats, i també els límits, d'expressió-designació verbals; i, com a conseqüència, alhora literària i moral, sobre les possibilitats d'intervenció civil des de la literatura.

Una reflexió crítica

Simultàniament a l'etapa poètica, Fuster desplega una intensa activitat com a crític literari i plàstic, fonamentalment a *Cuadernos Literarios.* Aquesta doble condició de poeta i de crític li permet un procés de distanciament sobre el propi quefer literari; aquesta reflexió que culmina amb *El descrèdit de la realitat* (1955) o *Les originalitats* (1956) segella la primera etapa poètica si més no de manera programàtica –perquè crec que el Fuster poeta, formalitats a banda, s'ha succeït a si mateix en d'altres gèneres.

De la historiografia cap a l'assaig moral i l'assaig civil

L'activitat crítica no es limita a una estimació valorativa sobre el quefer poètic, sinó que pren una dimensió *extra-literària* en posar en consideració el compromís moral de l'intel·lectual, els ideologismes subjacents, els límits de la llibertat etc., en una extensa obra de caire assagístico-moral. Igualment, les seves exploracions derivades al camp de la historiografia argumenten adés l'assaig moral, adés l'assaig civico-polític: hi ha un fil conductor que progressa del Fuster aplicat a la crítica, a l'erudit de la història cultural del XVI –situat, bé en la perspectiva moral dels canvis culturals, bé en la perspectiva nacional dels greuges lingüístics, culturals o polítics–.

L'exploració que fa en aquest sentit del seu entorn immediat, empès pel seu treball historiogràfic, el mena a formular la proposta d'un *humanisme* alternatiu que, en prendre en consideració la circumstància cívico-política –sobretot entorn al *Nosaltres els valencians*– esdevé, també, una reflexió civico-política.

DIACRONIA TEMÀTICA. RAONS D'UNA DIVERSITAT

Una primera estimació de conjunt permet d'apreciar que la seva obra poètica, en sentit estricte, finalitza en la primera meitat dels cinquantes; que l'obra crítica i historiogràfica es vigoritza sobretot entre la primera meitat dels cinquantes i la

primera meitat dels seixantes; que la glossa assagística és fa pública, en bona part, al llarg dels seixantes; i que el seu articulat sobre qüestions de caràcter cívico-polític es dimensiona, fonamentalment, en els setantes.

Amb tot, i un cop assenyalats aquests quatre grans períodes temàtics en la seva obra, vull fer avinent que de cap manera pretenc de simplificar una obra notablement més complexa, que no permet de ser sotmesa a una successió d'etapes; ni tampoc de ser jutjats com a unitaris ni exclusius cadascun d'aquests segments apuntats. En efecte, s'hi dóna una simultaneïtat tant pel que fa a les perspectives temàtiques, com pel que fa als registres emprats, que ens obliga a ser màximament prudents a l'hora d'inventariar canònicament la seva obra.

Per bé que no pretenc en aquesta nota de recollir el substrat d'idees que fonamenten el seu assaig, ni l'articulació del seu conjunt –aspecte aquest, tanmateix, d'innegable interès si hom no vol simplificar-la en un agregat inconnex d'àmbits específics–; sí que en reivindico, com a requisit per a la seva comprensió, una lectura totalitzadora que harmonitzi el Fuster crític literari amb l'historiador de la cultura; el poeta amb l'autor dels aforismes o del *Diari;* i l'assagista moral amb el catalitzador de la qüestió nacional en l'àmbit dels Països Catalans.

Es tracta, en efecte, d'una extensa obra aplicada a registres diferents segons el canal emprat o la destinació prevista. Únicament, certs constrenyiments acadèmics de forçar una lectura en un sentit exclusiu justifiquen l'obsessió per reduir una obra extensa i diversa en uns estereotips d'índole formal que no permeten, posem per cas, de tenir en compte la textura poètica dels seus aforismes; que n'exigeixen uns nivells de precisió crítica en apunts que tenen, sovint, un origen remot en el seu *Diari;* quan no se li fa retret de no haver escrit l'any 1962 allò que tenia una única intenció assagística i no programàtica. I a risc que el conjunt de la seva obra en resulti desenfocat.

ELEMENTS D'ORDRE FORMAL CORRELATIUS AL CONJUNT DEL SEU ASSAIG.

Així doncs, en aquesta línia indicada, em convé de remarcar alguns trets propis de la formalitat literària en l'obra de Joan Fuster que, més enllà –o més ençà– de ser únicament elements d'estil, esdevenen en la *sintaxi* global de la seva obra solidaris amb les idees que posa en circulació.

Entorn de la paraula

És de notar una insistida –i ja remota en la primera obra poètica– preocupació lingüística que el mena a qüestionar-se a bastament sobre el valor i els límits de la

paraula; fet aquest que, ultra definir un gest inequívocament poètic, ordenarà al seu torn uns propòsits d'estil –claredat i simplicitat compositives– i esdevindrà argument per a l'escepticisme professat en el seu assaig posterior. En efecte, si la paraula esdevé neguit poètic, aquest neguit mutarà subversivament en els aforismes, on l'ús de la paradoxa jugarà el corresponent correctiu moral. Igualment, la provisionalització dels termes-clau del discurs –sovint expressats en cursiva– remetran a la mateixa circumspecció verbal i discursiva.

Rendiments morals d'un pronom personal

L'altre gran eix de reflexió poètica té com a nucli el *propi jo* que per bé que malda, progressivament, per desproveir-se de les disposicions més líriques, segons un afany de major eficàcia social, roman inalterat –i a l'ensems reivindicat– com a requisit, alhora, epistemològic i moral en el seu assaig posterior. És més, tant l'assumpció que fa de la pròpia subjectivitat, com la desconfiança apuntada respecte de les possibilitats de designació verbal constituiran el nervi primordial que argumentarà el seu humanisme posterior.

Els límits del *Subjecte,* –prèviament destranscendentalitzat– seran igualment *positivats* per Fuster, al punt que aquest subjecte conformarà la *clau-dovella* del seu assaig com a gènere d'opinió –en primera persona gramatical– consistent a forçar el valor significatiu dels conceptes, però amb la voluntat de ser més precís, entenedor i eficaç.

Podem llegir Fuster com vulguem però mai el trobarem desposseït d'aquella primera persona que és alhora *militantment* antidogmàtica. Primera persona gramatical que té un origen poètic i que reviu en el seu assaig posterior.

De la ironia semàntica a la ironia moral

Un altre element, alhora d'índole formal i argumental ve constituït per la ironia. Aquest desenfocament semàntic que propicia angles de consideració no comuns estimula Fuster en un procés de distanciació d'allò que li és objecte d'especulació. El to afinat, capciós, girat o paradoxat que caracteritza el seu estil té el seu correlat argumental en els seus textos en practicar *irònicament* freqüents desplaçaments de la primera persona gramatical a la tercera –en un exercici de distanciació–, per reassumir-se posteriorment en una primera persona pluralitzada –segons un procés d'implicació–, que es resol estilísticament amb apostrofes amb el lector o bé amb suspensius finals. D'aquesta manera provisionalitza la seva opinió, en subratlla el to dialògic amb el lector –o bé amb les lectures que sovint pretexten els seus escrits–, en subratlla la condició doxàtica de les seves glosses, alhora que s'aboca, mitjançant els mecanismes de solidaritat establerts, en l'assaig civil.

Fuster concep el seu assaig com a un exercici per tal d'*especular-se* reflectivament en el món. Aquesta ironia, que és el contrapunt epistemològic al seu escepticisme professat, li permetrà la mínima *distància focal* per tal de vigoritzar una raó més propera al sentit comú. Per comptes d'auto-examinar-se com a subjecte-objecte de raó –per a una pretensió ultra-lírica o filosòfica–, s'avaluarà distanciadament dissolt en l'entorn considerat.

De la mateixa manera que la seva obra crítica l'empeny en una reflexió *meta-poètica;* a banda d'altres consideracions, potser calgui interpretar, també, el llarg silenci dels darrers anys com un intent de distanciar-se, *irònicament,* del personatge públic que les circumstàncies l'han obligat a interpretar.

De l'exercici de la llibertat literària a la llibertat com a argument

Si l'assaig moral es vigoritza mitjançant un ús insistit en les perspectives mòbils tot canviant constantment de pla, considerant i reconsiderant tothora els temes, sempre estimulat des d'una insubornable llibertat de pensament i formal; que té ja una remota ressonància en la primera etapa poètica –llavors, potser limitada a un neguit de caire *existencial–;* i que serà vivament i tenaçment reformulada en el seu assaig civil en reivindicar-la ara, en l'àmbit nacional.

RELLEGIR FUSTER

Cal doncs llegir –o rellegir– la totalitat de l'obra de Joan Fuster –i ara, que l'oportunitat editorial permet de prosseguir amb la seva Obra Completa– per tal de no precipitar una lectura fragmentària que limiti el relleu d'un conjunt excepcionalment coherent.

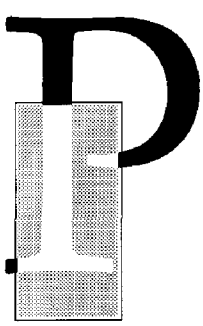
En aquest sentit pot ser enriquidora l'anàlisi solidària dels elements formals i d'estil amb les idees que s'hi vehiculen, que permetin de posar al descobert aquelles significacions comunes –temàtiques i formals– d'acord amb la interdisciplinarietat que exigeix l'aproximació a la literatura d'idees.

D'altra banda la genuïnitat de Joan Fuster, allò que en fa d'ell un clàssic de l'assaig és –com en qualsevol autor d'excepció– justament l'estreta relació entre el seu estil i les seves idees. En aquest sentit la seva obra és –i no podia ser altrament– el producte d'un estil, i a l'inrevés; i en això rau la singularitat del seu assaig.

ANTONI RIERA

FERRAN CARBÓ

A PROPÒSIT DE *POETES UNIVERSITARIS VALENCIANS*



er a les lletres catalanes conreades al País Valencià, el 1962 fou sense cap mena de dubte l'any de Joan Fuster. La publicació de títols com *Nosaltres els valencians, El País Valenciano, Poetes, moriscos i capellans* i *Qüestió de noms* ho mostra d'una manera contundent. Amb aquests, sembla com si arribàs l'hora de l'assaig, un gènere prou oblidat en un context en què només s'havia publicat d'una manera majoritària poesia i en què començava a incrementar-se la quantitat de narrativa. Pel que fa als llibres de lírica que es publicaren aquest any, volen esmentar-ne dos: l'un, *Jo, cap de casa,* de Xavier Casp, i l'altre, l'antologia *Poetes universitaris valencians,* prologada per Manuel Sanchis Guarner. Si revisem el recull de Casp, veiem que aquest –escrit, però, tres anys abans– incidia tímidament en la dimensió realista, palesa pel mateix autor en *Poema dramàticament esperançat* (1956), que suposava un pas singular del poeta de Carlet en el parèntesi d'obertura al realisme, per cert, dominant en la dècada seixantina en la resta del domini català.

En un moment en què tant l'assaig com la poesia adquirien en la literatura catalana una importància considerable, ací, en el primer es desenvolupava, mitjançant Fuster, la reflexió històrica i cultural, i en la segona es mostrava un moment de transició entre els poetes consagrats dels quaranta i cinquanta i la tímida aparició dels joves successors. De fet, els dos volums de poesia esmentats el 1962 apuntaven una tímida reorientació en l'esdevenir líric així com alguns canvis significatius, que sobretot l'antologia confirmà clarament a causa de la incorporació de noves fornades d'escriptors.

Caplletra 10 (Primavera 1991), pp. 125-138.

Podem afirmar que cada antologia pretén ser una mostra de la poesia existent i que vistes aquestes des de la diacronia palesen l'evolució que la lírica ha presentat amb el pas de les dècades i la progressiva incorporació de nous autors. Així per exemple ocorre amb *Antologia de la poesia valenciana 1900-1950* (1956) de Joan Fuster, que pretenia revisar la poesia valenciana de la primera meitat del segle, superar el mostrari anterior de *La poesia valenciana en 1930*, i incorporar al mateix volum versos dels joves de la postguerra (Xavier Casp, Joan Valls, Matilde Llòria, Joan Fuster, Vicent Andrés Estellés, Francesc de P. Burguera, Jaume Bru i Vidal, Maria Beneyto, Rafael Villar), amb la intenció de fer una valoració de la creació poètica feta al País Valencià, vista com a successió de moments, promocions i tendències.

Si ens centrem en els anys seixanta, trobem algunes tendències que cal matisar ja que comporten dues actituds en la lírica del país: aquella que hereta i desenvolupa la tradició postsimbolista, i aquella que s'adscriu clarament als postulats del realisme històric dominant en la literatura catalana d'aleshores.[1] Certament, si ens referim a les dues antologies de poesia valenciana publicades durant aquesta dècada, veiem la transició entre totes dues tendències: la de l'any 1962, *Poetes universitaris valencians,* palesava, d'una manera tímida, l'existència embrionària de poemes de caire realista, i, en canvi, apuntava com a dominant l'herència postsimbolista; i la de 1966, *Antologia de la poesia realista valenciana,* publicada a *Identity Magazine*, traspua clarament l'adopció dels criteris Castellet/Molas (1963), i pretén ser la plataforma de confirmació de la poesia realista valenciana, com Lluís Alpera esbossà clarament al pròleg (Alpera 1966).

La fornada de joves universitaris sorgida al voltant dels anys seixanta i incorporada a l'antologia de 1962 representa un pas endavant en l'evolució poètica valenciana: es troba constituïda per una colla d'autors que comencen a escriure a la fi dels cinquanta i l'inici dels seixanta. Sols algun d'ells havia editat algun poemari prèviament a la participació en l'esmentada antologia, com és el cas d'Alfons Cucó, qui publicà *Lluernes tan sols* el 1960, any en què aparegué el primer premi de poesia Ausiàs Marc de Gandia, *Vacances pagades* de Pere Quart, una fita essencial en l'inici del realisme històric. Mentrestant, els poetes valencians de la promoció anterior continuaven la seua trajectòria i projecció: així aquest mateix any Valls Jordà publicava dos volums (*Tast d'eternitat* i *Toia d'ofrena*) i Jaume Bru i Vidal un (*Retrobament*). El 1963 irrompia Lluís Alpera amb el llibre, *El magre menjar,* el qual aparegué, però, gairebé simultàniament a *D'amar-te amor* de Xavier Casp. El 1964 publicà Emili Rodríguez-Bernabeu *Poemes de la fi,* alhora que s'encetà la producció de Carmelina Sánchez-Cutillas, amb el volum *Un món rebel*, poetessa que no participà en l'antologia, però que, no obstant, fou una de les veus essencials de la lírica valenciana del seixanta –tot i que per l'edat pertanyia al grup de poetes dels anys cinquanta (Carbó 1990). També s'hi publicaren *Paradís en blanc* de Valls Jordà i *Semprevives* d'Enric

(1) Per a més informació consulteu la referència BALAGUER (1987).

Duran. L'any següent aparegué el segon llibre de Rodríguez-Bernabeu, *La ciutat de la platja,* simultàniament a la publicació d'altres llibres com *Boira als ossos* d'Adrià Espí, *Altíssim regne* de Matilde Llòria, *Abre i fruit de ma terra* de B. Rubert Candau, i els reculls *L'amant de tota la vida* i *Les roses marginals,* respectivament, d'Estellés i de Valls Jordà. Tot plegat palesava una convivència entre la continuïtat de la producció de postguerra que progressivament s'estrenyia, l'evolució aconseguida en part pels nous escriptors, i l'inici tímid d'una nova estètica literària.[2]

El capgirament definitiu ocorregué en els anys següents amb la publicació, entre altres, el 1966, de l'antologia realista que Alpera prologà a *Identity Magazine,* el 1967, del poemari *Dades de la història civil d'un valencià,* i el 1968, del *Temps sense llàgrimes,* tots dos de Lluís Alpera. L'any següent, d'una banda, una de les veus singulars i essencials de la postguerra, Joan Valls, s'acostava al realisme amb *Posicions terrenals*, i, d'altra banda, es publicaren *Conjugació en primera persona*, –el segon volum de Carmelina Sánchez-Cutillas–, *Trencats versos d'agost* de Lluís Alpera, i *Amb cansera, amb desengany* de Domènec Canet. A més a més, cal dir que aquest fou l'any del darrer poemari digne de Xaver Casp, *Silenci*. Si la desaparició de Torre (1966), l'acostament de Valls al realisme (1969) i el silenci de Casp (1969), concloïen definitivament la lírica de postguerra, en canvi, l'edició dels nous poemaris palesava el ressò de la nova estètica realista.

La poesia valenciana dels inicis dels anys seixanta té un caire diferent a la de l'etapa anterior. Els joves escriptors començaven a albirar una via diferent per al seu país quan entre nosaltres havia arribat l'hora del relleu i la continuïtat tenia uns entrebancs significatius. Perquè Casp progressivament emmmudia, Valls esdevenia un solitari isolat, Fuster havia plegat com a poeta i Estellés escrivia encara per al silenci. No obstant això, foren la lucidesa infinita de Fuster, sempre a partir de les seues contundents pàgines de reflexió assagística, i l'encoratjament constant de Sanchis Guarner, els que exerciren en part el mestratge per a les noves promocions.

A l'antologia *Poetes universitaris valencians* apareixen Lluís Alpera, LLuís V. Aracil, Emili Boïls, Alfons Cucó, Joan A. Lacomba, Joan Riera, Emili Rodríguez-Bernabeu, Antoni Seva i Isabel Clara Simó. Si llavors eren encara un feble grup d'universitaris que sorgien amb força respeste a les promocions precedents per continuar la tasca de creació i alhora incorporar diferències en la manera de fer i d'entendre la poesia, amb el pas dels anys només dos s'han consagrat com a veus capitals en la poesia valenciana, Lluís Alpera i Emili Rodríguez-Bernabeu, i un altre, Emili Boïls, ha continuat de manera irregular la seua activitat lírica. Entre la resta, Antoni Seva s'ha dedicat a l'assaig, Isabel Clara Simó a la narrativa, Alfons Cucó a la història i la política, Lluís V. Aracil a la sociolingüística. De fet, quatre anys després de l'antologia, sols en figuraven sis en *Antologia de la poesia realista valenciana,* on eren antologats Joan Valls, Maria Beneyto, Carmelina Sánchez-Cutillas, Emili Boïls,

(2) Sanchis Guarner inclou a *Renaixença al País Valencià* (1968) el conjunt d'aquests escriptors sota les tendències d'"angoixats" (dels anys cinquanta) i "protestataris" (els dels seixanta), a banda dels "intimistes" (dels anys quaranta), que caracteritzaren la primera lírica de postguerra.

Joan A. Lacomba, Joan Riera, Lluís Alpera, Alfons Cucó, Lluís Aracil i Raimon. Les exclusions entre ambdues antologies foren les dels tres poetes universitaris del sud valencià, i cal explicar-les d'una banda per la no adscripció realista, com és el cas de Rodríguez-Bernabeu, i de l'altra, perquè es dedicaren plenament a conrear altres gèneres, com Antoni Seva i Isabel Clara Simó.

Sanchis Guarner, al pròleg de 1962, havia remarcat sobretot el fet que els joves fossen una nova promoció que s'afegia a les ja existents. Tots els participants, llevat de Cucó, gairebé s'estrenaven. A més a més, insistí en el mot "continuïtat" tot relacionant-lo amb el fet que "aquests joves poetes valencians no se senten obsessament atrets pels temes político-socials, i que també l'amor i la mort –eterns en la poesia– hagen inspirat molts de llurs poemes" (Sanchis 1962: 10). Dues citacions, de Casp i d'Espriu –dos noms significatius en la cruïlla–, precediren el volum.

Una revisió als quaranta textos de l'antologia palesa clarament que el tema dominant és la mort. També hi figuren l'amor, l'angoixa, la solitud, la poesia... Tot i que aquests temes ens acosten a l'herència anterior, cal ressenyar que hi ha un conjunt de reflexions que se n'allunyen i que anuncien l'evolució cap a altres supòsits estètics. Explícitament, és Alpera qui anuncia "el pas de la nova generació" en el poema "En memòria de Federico" amb versos com: "Però ja no són temps/ d'estètiques simbolistes". Tanmateix, el lèxic i les imatges palesen clarament la cruïlla històrica que definiex l'antologia i l'inici dels nous escriptors: a cavall entre l'herència del postsimbolisme dominant en els quaranta i cinquanta, i l'assumpció i l'aprenentatge d'uns nous plantejaments que s'inicien en els anys seixanta.

Els sis poemes de Lluís Alpera (València, 1938) són els que millor palesen ambdues directrius, entre la temàtica de la mort i les referències existencials i les reflexions metapoètiques. Poemes com "La por del més enllà" palesen una lectura de compromís quan apunta "l'altre dir/ que no és propi del temps" el qual però la "por" causa. El tema dominant en el seus poemes és la mort, com veiem clarament a "Els ulls del silenci" o "Els tres colps definitius" –encapçalat curiosament per una citació de Carles Riba. Els conceptes essencials en aquest poema són la mort, la set, la por, la nit, el silenci, el buit i el no-res, cosa que ens remet a la lírica anterior. L'univers simbòlic del text es continua amb "Gènesi del plor", que insisteix en l'angoixa existencial. "Seny" és un poema significatiu perquè presenta el desenvolupament de la imatge del tren com un itinerari en la vida amb el canvi d'actituds estètiques que aquest comporta. La quantitat d'imatges que empra contrasta amb l'estètica que traspua el missatge, a favor dels nous camins del realisme. El darrer poema, "En memòria de Federico", presenta també moltes imatges, algunes de les quals remeten al poeta andalús.

Dels cinc poemes de Lluís V. Aracil (València, 1941), el primer, "Poema per a un infant", insisteix en el tema de la mort, presentada a partir del record de la de l'infant

protagonista, la qual comporta que el poeta l'espere també ("i esperaré la mort al seu costat"). Aquest protagonista infant és manté en el text següent, "Tota la llum del món...". Els altres tres poemes tenen unes referències mítiques ben clares: el primer "Itaca no és un somni", amb el regrés de l'home a Itaca, perquè aquesta no és impossible; i els altres dos, "Orfeu" i "Antígona", són uns textos que ens endinsen en les figures mítiques a través de l'evocació del record de la infantesa, el qual és dominant al llarg dels seus versos antologats. El darrer palesa la reflexió des de la mort i l'angoixa, i la necessitat i alhora la impossibilitat de veure i comprendre:

> Te tinc davant. Et contemple en silenci.
> He obert els ulls i he afinat la mirada,
> volent saber, però sense comprendre.

Els quatre poemes d'Emili Boïls (València, 1936) també refereixen la mort (poema "Dos que han mort"). La seua poesia, però, sobretot presenta unes reflexions ètiques i moralitzants. Així si a "Ens miraven d'una altra manera" tracta la mancança d'humanitat, a "Gris" planteja l'acceptació humil de la vida a partir de les connotacions i els suggeriments del color. "No ho saps tot" apunta el tema de l'homosexualitat.

Els sis poemes d'Alfons Cucó (València, 1941) insisteixen en el tema de la mort. Tanmateix, Cucó la presenta vinculada als elements quotidians ("Ens anirem morint/ irremeiablement/ com es moren els homes") i sentida com a angoixant. En el poema "S'ha fet de nou la meua veu..." trobem un rerefons religiós davant de la presència indefugible de la mort. Ja hem remarcat que en aquesta situació d'angoixa la nit adquireix un paper essencial, com veiem certament a poemes com "Has restat amagada..." ("mentre la nit avança"), "La nit endevina en nosaltres..." ("però la nit segueix, empeny/ el trist pelegrinatge dels homes") o "Sols una veu...":

> Ara, Senyor;
> Tu, jo i la nit
> i una amargor de vena insatisfeta
> fent-se mur i paraula.

La poesia de Cucó és de les més singulars del recull. El seu rerefons existencial i la seua angoixa connecten amb la tradició valenciana immediatament anterior incorporant una tonalitat nova més desvinculada de les fórmules mètriques, amb més llibertat formal i una dimensió de desarrelament. Tanmateix, no podem estar-nos d'esmentar les seues connexions amb certs poemes de Casp –els més pròxims al realisme– i diversos versos de Joan Valls.

Els sis poemes de Joan A. Lacomba (Xella, 1938) presenten el tractament temàtic de la paraula i del silenci. La primera vertebra poemes com "Regrés", "La ruta de Don Quixot", "Un jove", "La paraula", "Paraules per a una dona" i "Poema".

Després de la paraula, nua i última, és el moment del silenci que tot ho contagia. Així doncs, veiem que quan acaba la trista paraula del Quixot "queda el silenci", o bé la pregunta esdevé sovint absurda per tal de resoldre i explicar els dubtes del jove ("Un jove"), del jo ("Preguntes per a una dona") i de l'home ("La paraula"):

> I quan l'home
> es presentà davant l'home,
> veié que tan sols portava com bagatge
> la seua paraula.
>
> I quan se li va cremar la paraula
> als llavis,
> morí.
>
> I aleshores
> va regnar el silenci sobre les coses.

El darrer poema de Lacomba és contundent pel que fa al seu missatge de desarrelament i d'intempèrie. L'angoixa que traspuen els versos de "Poema" adquireix la millor profunditat quan presenta la seua intempèrie com a inevitable. En un llenguatge ric d'imatges ("Ara jo tinc els ferros en la sang/ roncament agarrats, dissolts en silencis/ com punxes"), l'autor mostra tota la cruesa en la seua reflexió poètica.

Joan Riera (Favara, 1938) escriu dos poemes que contenen reflexions existencials de l'home en el món actual. El primer és de temàtica amorosa ("Cèlia") i el segon incorpora una tonalitat satírica respecte a la ciutat que veu, "el burg d'estèrils bagatel·les" amb "gratacels que no tenen lloc per a nosaltres" que descriuen els "ulls del vagabund que sóc" (poema "Ciutat, gener").

Tres poetes alacantins conclouen l'antologia de 1962. Emili Rodríguez-Bernabeu (Alacant, 1940) presenta en sis poemes la seua reflexió moral, des de la simbolització que el caracteritza, malgrat el ressò popular de "Dos poemes mimètics". El silenci, important al llarg de tota la seua producció, i la mort apareixen referits a "Migració", amb uns altres elements importants –la ciutat i la mar– de la seua producció:

> Aclaparant i morta, la gran ciutat
> damunt de mi.
> Un soroll d'impotència,
> una gent que es vessava a la mar.

Aquests elements –a més de la nit– apareixen a "La fi" i al "Poema de les hores mortes". "La meua pau", el darrer poema, insisteix en el caire personal i singular d'aquesta poesia d'arrel postsimbolista i de plantejaments figurats i metafísics.

La base dels dos poemes d'Antoni Seva (Alacant, 1942) són reiteracions i interrogacions. "Més enllà" planteja l'angoixa de la buidor a partir de la repetició constant

del sintagma del títol del poema i palesa cert ressò d'una nova estètica tant en la formalització com en el missatge ("Camina, pelegrí/ potser, potser/ hi arribaràs/(...) ara cal anar, anar, anar..."). "La nit non-nata" presenta una construcció semblant tot i que les referències són menys agosarades i s'inscriuen en la tradició anterior.

Isabel Clara Simó (Alcoi, 1943), l'única escriptora de l'antologia, presenta tres poemes. "Cada matí, "Jo no conec" i "Encara visc", palesen una dimensió crua i angoixant de l'existència: "I quan vaig preguntar/ per què els homes sofreixen,/ quina és la llibertat que ens han promés,/ sols vaig trobar preguntes i silencis."

Hom ha plantejat que aquesta promoció del seixanta-dos fracassà abans d'haver-se consolidat (Iborra 1978:56) ja que els poetes de l'antologia abandonaren majoritàriament el gènere: sols Boïls, i, sobretot, Alpera i Rodríguez-Bernabeu continuaren escrivint lírica. Cal considerar, però, per la rellevància, altres noms com Aracil i Cucó. Les poques composicions que escriví el primer seguiren la línia del realisme amb un caire cívic i social, com ho palesa la seua col·laboració en *Antologia de la poesia realista valenciana* el 1966. Sols publicà nou composicions, a revistes i antologies, en la línia esmentada. Els següents versos mostren la seua adscripció estètica:

> A casa nostra hi ha encara persones
> que prefereixen la immobilitat
> i que s'aferren als dogmes estrictes.
> Els uns ens parlen de la *lex aeterna,*
> dels drets dels pobles a ser explotats,
> de l'origen celeste d'algun dèspota
> i de l'arrel herètica del pensament modern.
> Els altres, més realistes,
> exhibeixen els tancs i els avions,
> usen corrents elèctrics
> i fan córrer a colps de cinturó
> el ramat temorós dels soldats de la pàtria.
> ("Eppur non si nuove")[3]

Alfons Cucó, per la seua banda, fou el primer poeta de la promoció que es donà a conèixer amb la publicació el 1960 de *Lluernes tan sols,* un recull de poesia intimista sobre temàtica existencial: l'amor, la mort, el silenci, la solitud, el sentit de la vida, la presència de Déu, la nit..., sempre expressats amb un despullament formal. El poemari, important en la lírica del moment,[4] s'estructura en tres parts: la primera, la més extensa, insisteix en la temàtica amorosa sempre presentada amb un caire nostàlgic, sovint trist ("jo tinc la boira al cor i a les parpelles" ens diu a "Aquarel·la"). La segona part del volum incrementa la tonalitat de la primera tot i que s'intensifica la presència del silenci i de la nit, i de l'angoixa del jo líric ("abocant-me cap a un

(3) Aquest poema es troba antologat a *Dinou poetes dels seixanta,* (BALAGUER 1987:144).

(4) Un cert ressò de Xavier Casp –qui publicà el llibre a la col·lecció "L'Espiga" de Torrerecorre part del volum. Així, per exemple, la presència musical dels moviments del poema "Temps de l'oblit", amb l'*adagio,* l'*andantino passionale,* i l'*adagio sentimentale,* ens remet al poemari de l'escriptor de Carlet titulat *La inquietud en calma,* del 1945.

pou/ (...) on no puc ni triar ni fugir"). La recerca de Déu, que apareix com a dominant en la tercera part, recupera el ressò de Xavier Casp dels primers poemes; tanmateix la seua religiositat palesa conflicte i angoixa davant del buit i del no-res, cosa prou diferent a la del de Carlet. No podem estar-nos d'esmentar la quantitat d'imatges d'aquests versos ("Jo sóc sols un cilici./ Potser si arribes, torne a ser espiga") en què veiem una preferència de formes mètriques lliures. Finalment, cal fer una referència obligada a les tres citacions que encapçalen les tres parts en què s'estructuren els vint-i-quatre poemes del llibre, les quals pertanyen a Tagore i sintonitzen amb el rerefons dels poemes que precedeixen.

L'evolució d'Emili Boïls esdevé singular en l'època. Ha publicat el poemari *Llibre del temps. El missatger* (1972) –recull de la seua obra escrita entre 1956 i 1960–, el diari amb poemes *Els quaderns d'Emili Coniller* (1973) –entre 1956 i 1960–, *Nissaga (poemes incivils)* (1977) –escrit entre 1962 i 1974– i *Les quatre estacions i un testament* (1984) –Premi "Pasqual Asins i Lerma" a Catarroja, escrit durant 1972-1973 i revisat el 1983. El seu missatge, al primer poemari, és sobretot la descripció del seu àmbit afectiu i la reflexió sobre els seus sentiments religiosos i íntims, els quals presenten el cant amorós a Déu i als hòmens i el crit angoixat i crític respecte a l'entorn. La tonalitat confessional i profètica (sovint del tu –coneixedor i savi– dirigit al vosaltres –aprenent– destinatari) que caracteritza els textos queda palesa al llarg de les tres parts del volum amb uns versos lliures carregats de lèxic i referències bíbliques ("qui haurà menjat la meua carn/ i haurà begut la meva pròpia sang"), d'un ressò evangèlic i d'una tonalitat instruccional i profètica:

> Us deixe un testament: la meua vida,
> la qual acabarà quan jo sabré
> que vosaltres heu començat a viure.
> Caldrà que m'estudieu quan això arribarà.
> (Només existiré dins de vosaltres.)
> I quan viureu la vostra i pensareu amb mi,
> recordeu els moments com aquest, si n'heu tingut.
> Solament aleshores em comprendreu.
> ("Prometeu-me memòria")

També hi ha nombroses referències a la poesia, sempre presentada com a sincera i confessional ("allò que diré és pura veritat, que puc signar amb sang"). Tota aquesta lírica està marcada pel desig i l'afectivitat, per l'assumpció de l'homosexualitat, presentada com a incompresa. No podem estar-nos d'esmentar la constant referència –i preferència– per Walt Whitman ("el meu bon pare Whitman", diu al primer poema), de qui Boïls hereta la veu fraternal d'exaltació còsmica. Testimonial, el poeta es presenta com un aprenent i alhora mestre i savi davant la realitat que contempla:

Vull un lloc ordenat,
i camine a través del desordre.
Sé escoltar el silenci,
i em desfaig entre escàndols.
Em desdenyen perquè no porte monedes dins la bossa,
i no veuen la immensa fortuna que tinc. (p.52)

Els quaderns d'Emili Coniller, el seu diari entre 1956-1960, introdueix reflexions sobre dades biogràfiques i sobretot nombroses consideracions sobre els elements essencials de la seua existència i de la seua producció literària. Així doncs, s'insisteix en el vessant afectiu i en la incomprensió social que causa ("Sóc un culpable sense crim. I no, no endevine per què em renyen, què els he fet."), en la dimensió personal conflictiva que origina l'homosexualitat ("la carn és tràgica. I, per a mi, la tragèdia més gran"), en la fe religiosa ("He patit més per voler ésser fill fidelíssim de l'Evangeli que per ésser el que sóc"), en l'escriptura i en la soledat en què viu l'autor, el qual troba en la música i en la literatura "els únics amics". Des de l'inici del llibre el joc entre primera i segona persona és constant ja que sovint es presenta desdoblat com a imatge d'espill: el jo parla i dóna instruccions a un tu que és un desdoblament de si mateix ("Aquesta nit, com tantes altres, agafa els teus salms, i vine"). Les tres parts del diari són directes, confessionals, sinceres, i alternen la prosa de la reflexió i de la descripció i els poemes. Les frases són curtes, directes, incorporen nombroses referències bíbliques i barregen interrogacions i exclamacions. El llibre és una obra de compromís personal amb les creences, la fe, els sentiments i l'idioma. La fidelitat al país i a la llengua hi és també com a rerefons ("M'importa, molt, fer avinent la part d'aportació que em pertoque en el redreçament universal que ara fem del nostre País"). En aquesta línia són interessants els mots que precedeixen el pròleg, definitoris dels propòsits de Boïls al llarg de tota la seua producció: "La meua obra és fruit de la meua exigència més cabdal, del meu compromís personal indefugible, de la meua vocació suara singular, de la meua servitud apassionada envers la Veritat (...) i, encara, i, sobretot, de la meua fe" (Boïls 1973: 4).

Els vint-i-tres poemes de *Nissaga* tenen un caire confessional al voltant del jo "polidecaèdric", que serveix de títol per a tots els textos, centre de l'autoconeixement buscat. Els poemes palesen el domini d'estructures paral·leles, de recurrències sintàctiques i lèxiques, de repeticions, d'interrogacions, d'enumeracions.... Els mots introductoris estableixen les directrius estètiques i desvinculen aquesta lírica de la primerenca: "Queden lluny, doncs, els dies aquells en què enfilava els meus trets vers una 'poesia civil'. I no he traït res, simplement he evolucionat en veritat freda i conseqüent, sendera i escaramull de totes les inconseqüències foranes i pròpies. Per això la incivilitat(...) dels meus versos". El poemari, tot i que manté la dicció de l'anterior, incorpora un llenguatge més figurat ("Com fer el camí sense trobar escurçons?/ No són els escurçons el camí?/ La resta, boira groga."). Hi trobem una densa referència a

la mort, la reflexió sobre el jo i la identitat, la religiositat, i diverses proclames ("Una blasfèmia m'abat. Una mentida em pot").

El seu darrer poemari, *Les quatre estacions i un testament,* presenta la descripció de les estacions de l'any com a etapes essencials per a l'home, per al comportament humà: hi anem de la primavera, que és vida i continuïtat, a l'hivern, que és una mena de malsomni i mort, passant per l'estiu dolorós o la tardor, sempre cap al futur, envers el desig de la realització de la pàtria, del poble, perseguit i incomprés; després s'hi afegeix el testament. El recull presenta formalment cinc poemes llargs de versos curts –alguns d'un sol mot– precedits –llevat de "Testament"– d'unes citacions de reflexions de Joan Cruselles sobre la història i el poble. Cal connectar aquest volum amb el de Josep Palàcios *Les quatre estacions* (1959), al qual ret homenatge. El llibre se centra en temes nacional com el poble, el país, la pàtria ("¡Oh, pàtria volguda!/ ¡Oh, pàtria rompuda!"). De fet, presenta la pàtria entesa com una religió, perquè tots dos són essencials en aquesta visió poètica ("La pàtria ha estat sempre, i encara ho és, com una mena de religió per a mi" deia al "Proemi"), en aquesta constatació de la identitat:

> Si em mor,
> poseu el Drap nafrat,
> vermell i groc,
> de quatre barres soles,
> nostres,
> ("Testament")

Els dos poetes consagrats de la fornada d'escriptors universitaris que participaren l'any 1962 a l'antologia, han estat Alpera i Rodríguez-Bernabeu. Tots dos han representat dues tendències en la poesia valenciana: d'una banda, el realisme històric assumit pel primer, durant uns anys el màxim defensor i capdavanter en el nostre panorama valencià, tot i que recentment ha evolucionat cap a una lírica més simbòlica; i d'altra banda, la singularitat que ha caracteritzat fins a l'actualitat l'obra i l'evolució del segon, que, des de postulats simbolistes –i després d'un tímid acostament al realisme–, ha aconseguit una de les veus més signicatives de la poesia valenciana dels últims anys mitjançant la seua producció pausada, constant i coherent.[5]

L'obra de Lluís Alpera presenta el món des del conflicte, des de la seua tensió existencial i des de les conviccions. Formalment mostra en bona part de la seua producció "ritmes quasi cruels, les paraules sovint cantelludes, les imatges audaces i no rarament difícils" (Dolç 1980: 157), a més de l'ús del vers lliure, l'encavalcament violent i les imatges sorprenents. La seua producció comprén els volums *El magre menjar* (1963), *Dades de la història civil d'un valencià* (1967), *Temps sense llàgrimes* (1968), *Trencats versos d'agost* (1971) –poemaris recollits el 1980 sota el títol

(5) No insistirem en la producció d'Alpera i de Rodríguez-Bernabeu perquè tots dos mereixen una anàlisi específica i perquè han estat estudiats en diversos treballs bibliogràfics. Per tant, sols oferim un plantejament global sobre llurs trajectòries.

Dades de la història civil d'un valencià, on s'afegiren els deu poemes de "Dades diverses"–, *Surant enmig del naufragi final contemple el voluptuós incendi de totes i cadascuna de les flors del Núbil hibiscus* (1985), *Tempesta d'argent* (1986), els poemes *L'esplendor de l'àmfora* (1987), l'antologia bilingüe *La ciutat irisada de les bugenvil·lees* (1987) i *Els dons del pleniluni* (1990).

Temps sense llàgrimes, encara que fou publicat el 1968 –quatre anys després d'obtenir el Premi València de Poesia–, aplega els poemes escrits entre 1958 i 1960, i presenta el tractament d'una doble temàtica significativa en els inicis d'Alpera: l'amor i la mort. El volum representa l'inici d'una evolució "de la història personal, íntima, d'un adolescent, a la història personal, cívica, d'un valencià. Passant per la mort, pel dolor, per la ràbia" (Llompart 1980: 19). *El magre menjar,* el seu segon poemari, obtingué el premi Salvat-Papasseit el 1963 i fou escrit entre 1960 i 1963: presenta la transició i evolució de la temàtica personal a la col·lectiva, al llarg de les tres parts que els configuren ("La mort", El poble", "Els humiliats"). La primera conté quatre dels poemes que figuraren a l'antologia de 1962. Alpera assumeix plenament el realisme històric al tercer poemari, *Dades de la història civil d'un valencià,* una de les expressions més ambicioses de la nostra poesia realista. Aquest recull –premi "País Valencià" dels Jocs Florals de la Llengua Catalana a la Sorbona el 1965– s'etructura en dues parts: la primera se centra en l'evocació històrica de la postguerra, i la segona en l'enyor biogràfic del país des de la distància –evocat des dels Estats Units. Respon al seguiment del pròleg de l'antologia realista de 1966:

> incorporar-nos d'una manera efectiva i ràpida a la nova poesia que reflectirà les actituds i els problemes del nostre temps, amb les noves tècniques d'expressió. Per això, el que més urgeix és inscriure's –com més aviat millor– en aquesta tasca col·lectiva i cívica, tractant de fer una poesia que, sense perdre això que anomenem 'força o màgia poètica' i comptant amb un esforç col·lectiu de redreçament cultural del poble, esdevinga intel·ligible i apta per a tothom que tinga consciència del progrés històric i cultural en què hem estat batejats. (Alpera 1980: 169)

El conjunt de poemes de *Trencats versos d'agost* –Premi Vè centenari Joanot Martorell– clouen el primer període de la seua poesia, en un volum que recupera com a temes dominants els de l'inici de la seua trajectòria: l'amor i la mort. Val a dir que el poemari presenta diverses reflexions cíviques, eròtiques i literàries, sintetitzades en uns versos sovint íntims. Els poemaris dels anys vuitanta[6] configuren una reorientació, una etapa en què ofereix una producció personal coherent allunyada dels poemaris realistes i amb certes connexions respecte al seu inici. *Surant enmig del naufragi final contemple el voluptuós incendi de totes i cadascuna de les flors del Núbil hibiscus* és un llibre d'una riquesa d'imatges singular i única en l'evolució d'aquest poeta, la qual cosa palesa un canvi considerable en el llenguatge i també en la temàtica: ara el poeta cerca el sentit a la seua existència a partir de la temàtica sexual dominant

(6) Diversos poemes dels volums de 1985 i 1986 havien aparegut a les revistes *L'Espill* (núm. 16, 1982), *Els Marges* (núm. 26, 1982), *Campus* (núm. 5, 1984).

("Retòrica i sexe, al cap i a la fi, augmenten/ la destrucció de la vida."). Ens ofereix, l'exaltació de l'experiència eròtica com a possibilitat de retorn personal a la pròpia identitat. La mort, l'amor, el pas del temps i el sentit de la vida apareixen a *Tempesta d'argent* i a *Els dons del pleniluni*, llibres que mantenen la textura de l'anterior en una síntesi dels elements que configuren la seua producció, la qual cosa traspua clarament el procés d'evolució i de maduresa de tota la seua trajectòria lírica.

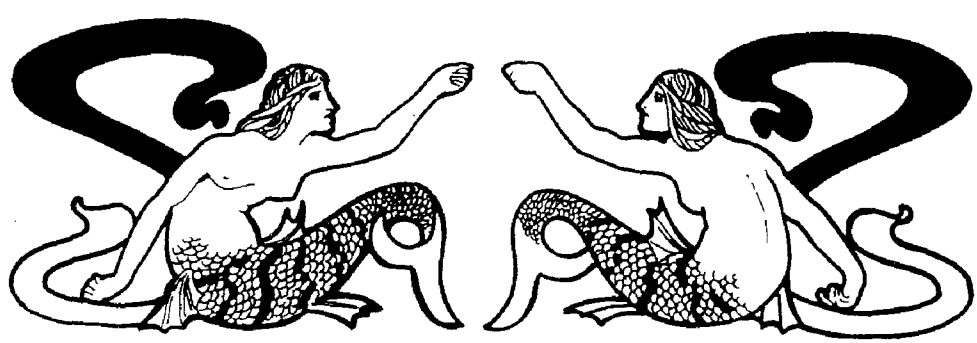
Emili Rodríguez-Bernabeu ha mantingut la seua vocació literària d'una manera constant i fidel, i, periòdicament, ha lliurat al lector nous volums que completaven el seu itinerari. El 1964 publicà a l'editorial Torre el primer poemari, *Poemes de la fi.* L'any següent guanyà el Premi València de la Diputació amb el recull *La platja* (1968). El 1971 obtingué el premi Ausiàs Marc amb *La ciutat de la platja* (1972), i dos anys després publicà a Alacant *La catacumba.* Arran dels anys vuitanta la relació de títols s'incrementa amb tres poemaris més: *Viatge al teu nom* (1982), *Teoria del somni* (1988) i, finalment, *Domini del sol* (1990).

Si revisem la datació d'aquestes obres trobem que l'escriptura del poeta alacantí és pausada però constant, i que progressivament aporta nous elements en el seu projecte poètic establert. *Poemes de la fi* és l'inici d'una poesia concebuda com a "concèntrica i cíclica" (Alpera 1983: 507), que presenta unes directrius que són desenvolupades en els poemaris posteriors: l'home, entre l'arrelament i el desarrelament, l'esperança i l'abatiment, la concreció temporal i la intemporalitat. El rerefons filosòfic és una meditació sobre el sentit de la vida, sobre l'existència. Escrit en plena efervescència del realisme històric, el poemari significa un allunyament de la poesia del moment a causa de l'univers simbòlic que enceta. El segon poemari, *La platja,* ens mostra l'home despullat del seu context social, en un intent d'oferir el vessant humà i existencial, la lluita entre els sentits i la raó, entre l'instint i l'esperit. El conflicte és entre el logos (allò racional) i el mite (l'herència ancestral) (Balaguer 1987: 74), sempre en el marc simbòlic que dóna títol al volum, la platja. *La ciutat de la platja* –un pas endavant respecte al poemari anterior– revisa les ciutats on l'escriptor ha viscut, la gent, l'entorn, sempre amb un criteri de "simplificació expressiva". A *La catacumba* el poeta viu la misèria i els dubtes, en la por i la incertesa. El silenci que envolta la vida i l'interior del jo poètic són quelcom inherent a la pròpia existència. La imatge de la catacumba equival a la buidor, a redós del pensament: és una reflexió de l'home sobre l'interior de si mateix. Si *La ciutat de la platja* i *La catacumba* acusen l'apropament al realisme, el volum següent, *Viatge al teu nom,* reprén diversos elements del seu primer poemari. El *leit-motiv* de la platja funciona com a espai simbòlic de la paraula i el somni: és la porta de l'infinit i alhora quelcom buit i desolat. Llavors esdevé l'itinerari cap a l'aprenentatge i la saviesa, que comporta la incorporació en un cosmos transcendent, a través del temps, cap a la nit, a la inconsciència que vol abastar pel coneixement. Hi són els espais simbòlics caracte-

rístics de la seua creació: la platja, el mar, el desert, la nit, el capvespre, el silenci, la llum, el sol, el somni, el record... Podem considerar aquest cinquè volum de l'obra de Rodríguez-Bernabeu, com un llibre de transició entre els quatre primers i els dos que el segueixen, ja que traspua, d'una banda, una connexió innegable amb l'inici, i, d'altra banda, anuncia alguns canvis que caracteritzen l'obra posterior.

Teoria del somni palesa el canvi d'actitud, una mena d'"obertura comunicativa" (Alpera 1986: 7). El reclam de la teoria del somni es fa a partir dels records, del passat, dels desigs, sempre oferts mitjançant una tonalitat positiva que contrasta amb el caire angoixant dels poemaris anteriors. Els primers poemes presenten una importància essencial de la nit i la lluna com a preàmbul al somni. Després, des de la soledat, els poemes ofereixen un trànsit per la mar, per l'amor, i un camí de coneixença mitjançant l'ensomni. *Domini del sol* presenta "diferents vivències que giren al voltant de personatges i motius literaris relacionats amb la mitologia solar. És un llibre en el qual he tractat d'expressar alguna cosa així com el domini del sol sobre la vida" (Rodríguez-Berbabeu 1990: 29). Per acabar aquesta revisió no podem estar-nos afirmar que l'ús de la imatge és essencial –sobretot la metàfora i el símbol–, sempre com un graó més per a la configuració de l'univers simbòlic que basteix, un tot coherent l'entrellat del qual palesa una cohesió rigorosa. El llenguatge tendeix cap a la concentració expressiva, al despullament retòric, per a oferir una poesia conceptual, densa i profunda.

FERRAN CARBÓ
Universitat de València



REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

ALPERA, Ll. (1966) "Antologia de la poesia realista valenciana", *Identity Magazine,* 24, València, 1966.

— (1980) "Introducció" dins "Apèndix" de *Dades de la història civil d'un valencià,* València, Tres i Quatre, 1980, pp.169-173.

— (1983) "La poesia d'Emili Rodríguez-Bernabeu, panoràmica i notes per al seu estudi", dins *Actes del sisè Col·loqui Internacional de l'AILLC* (Roma 1982), Publicacions Abadia de Montserrat, pp. 499-508.

— (1986) "Introducció", dins Rodríguez-Bernabeu, *Teoria del somni,* València, Gregal, pp. 7-14.

BALAGUER, E. (1987) "Mite i logos en la poesia d'Emili Rodríguez-Bernabeu. Una aproximació al poemari *La platja* (1965)", *Reduccions* 35, octubre, pp.73-84.

— (1987) "Estudi introductori" a *Dinou poetes dels seixanta,* València, Tres i Quatre, pp.7-45.

BOÏLS, E. (1973) pròleg a *Els quaderns d'Emili Coniller*, València, Gorg.

CASTELLET, J.M./MOLAS, J. (1963) "Assaig d'interpretació històrica", dins *Poesia catalana del segle xx,* Barcelona, Ed. 62, 2a edició 1978, pp. 13-193.

CARBÓ, F. (1990) "La poesia de Carmelina Sánchez-Cutillas", *Docència* 6, Castelló de la Plana, Escola Universitària del Professorat d'E.G.B., pp.193-199.

DOLÇ, M. (1968) "Pròleg" ALPERA, Ll., *Temps sense llàgrimes,* València, Diputació. 2a edició dins ALPERA, Ll. "Apèndix" a *Dades de la història civil d'un valencià* València, Tres i Quatre, 1980, pp.166-168

IBORRA, J. (1978) "La nova poesia catalana al País Valencià 1974-1977", *Reduccions* 3, pp.53-60.

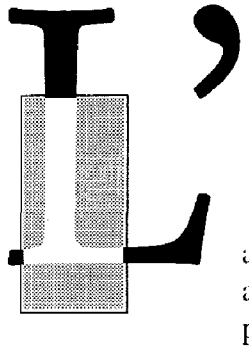
LLOMPART, J.M. (1980) "L'obra poètica de Lluís Alpera", dins ALPERA, Ll. *Dades de la història civil d'un valencià*, València, Tres i Quatre, pp.6-20.

RODRÍGUEZ-BERNABEU, E. (1990) Entrevista, *Información,* 12-IV-1990, pp.29-30.

SANCHIS GUARNER, M. (1968) *Renaixença al País Valencià,* València, Tres i Quatre. 2a. edició 1982.

DOMINIC KEOWN

LA PRIMERA POESIA DE DOMÈNEC CANET



apreciació de la poesia catalana contemporània ha estat en els darrers anys un assumpte prou complicat, molt sovint per raons, diguem-ne, extrapoètiques. En un principi, era la nostra intenció en aquest assaig fer una anàlisi formalista de les col.leccions *Amb cansera, amb desengany(Cansera) i Des del meu exili voluntari (Exili).* A ambdues els fou atorgat el prestigiós premi Ausiàs March en 1969 i 1970, i la seva qualitat, al nostre parer, permet proposar el seu autor com a artista volgudament modern i europeu. Aquesta conclusió, no obstant, ensopega inevitablement amb unes posicions crítiques establertes i això pareix indicar que fóra adient una prèvia consideració contextual del nostre propòsit.

En el seu resum de la poesia catalana dels anys seixanta, Enric Balaguer fa referència a Joan Colomines qui, a l'editorial del número 6 de la seva revista *Poesies* de la primavera del 64: "analitza la crisi en què viu la poesia catalana que, segons l'autor, fonamentalment es desplega en dos camps: el de la creació i el de l'edició" (Balaguer: 1987). El primer d'aquests problemes és de caire global i el segon tan tristament familiar a tots que a penes mereix comentari a part. Voldríem afegir-hi, tanmateix, una altra consideració que al nostre entendre va contribuir a limitar la plena assimilació de l'experiència poètica del decenni i que fou, a més a més, responsable en bona part de l'adopció de postures preconcebudes i innecessàriament restrictives en anys successius.

Ens referim, és clar, a una tendència programàtica entre la crítica coetània que volgudament deixava d'una banda la consideració deguda a les aportacions estricta-

Caplletra 10 (Primavera 1991), pp. 139-150.

ment estètiques. A diferència del mètode crític vigent en altres parts (és a dir, d'anàlisi i classificació de l'artefacte dintre del seu context), un sector d'acadèmics catalans, per clares i determinades raons, optaren per seguir els designis gramscians de la funció de l'intel.lectual "orgànic" dins la societat i es dedicaren a un cert dirigisme cultural, sobretot al camp de la poesia (Vacca 1952).

El cas paradigmàtic és la famosa recepta de Castellet i Molas (1963) per a poetes moderns que difícilment pot considerar-se una descripció de l'actualitat versificadora; era, en efecte, un manifest polítco-artístic que pretenia determinar els paràmetres de la futura expressió creativa en vers.[1] I tingué un resultat apreciable. Hi va haver una clara consciència de la intenció d'aquest esquema –Joan Fuster parla de la poesia que Castellet i Molas "vaticinaren" o "predicaven"– i la resposta d'un nucli d'escriptors fou impressionant. Lluís Alpera és exemplar en aquest respecte i donà la seva conformitat, estilística com a poeta i ideològica com a antòleg, al "cop de maça, intel.ligent i polèmic de Castellet i Molas, [que] *ens ha obligat* tots plegats a solidaritzar-nos amb il.lusió i rigor, en aquesta empresa comuna" (Fabregat 1974).

Els perills implícits en aquesta mena d'exercici totalitzador són prou evidents: és prescriptiu i, alhora, proscriptiu. Tendeix a restringir i circumscriure l'experiència poètica, eliminant i reduint-hi el pluralisme. És, a la fi, la creació apriorística d'un corrent literari des d'una posició de control. Naturalment, aquest procediment mancava de base en gran part i, malgrat els esforços obstinats d'alguns, va caure en el desordre per culpa de les seves contradiccions internes, i amb el canvi de postura del seus màxims ideòlegs a finals de la dècada.[2]

Tot i amb això, hem pogut observar com l'esquematisme obsessiu i tendenciós encara perdura. En el pròleg a *Carn fresca* es veu com els desitjos d'Amadeu Fabregat per un realisme que pot "reeixir al País Valencià amb vastes possibilitats de futur" el condueixen a exagerar la vertadera influència inicial que tingué aquest fenomen. Jaume Pérez Montaner descriu amb precisió com, de fet, l'antòleg *"s'inventà* una poesia realista valenciana", i no trigà a catalogar Canet com a continuador d'aquesta pseudo-tendència més aviat, com ja hem vist, per motius propis.[3]

La vella pell de l'alba d'Antònia Cabanilles és una mostra generosa de la darrera poesia catalana del País Valencià. La seva introducció és informativa i perceptiva. Sensible a la metodologia moderna, l'acostament de Cabanilles a la creació poètica és molt menys exclusiu que la classificació maximalista dels seus predecessors. "Els poetes no poden ser estudiats d'acord amb uns criteris previs a l'anàlisi i evolució de l'obra d'un autor, evidentment cal tenir sempre present la seva època" afirma, correctament, al començament de la seva introducció. Nogensmenys, a la fi de l'assaig, sense cap escrutini estilístic i una meríssima referència al tema amorós, afegeix que ens ha proporcionat: "una sèrie de característiques que han servit per a etiquetar i homologar aquesta generació, però que no ens serveixen per a explicar ni per a entendre els poemes dels autors que la componen" (Cabanilles 1985: 30).

(1) El pes d'aquesta metodologia esquemàtica i d'aquests pressupòsits es veu en què, a quasi un quart de segle, els antòlegs Cabanilles i Balaguer citen aquest programa en la seva totalitat, emprant-lo com a punt de partença del seu estudi gairebé sense qüestionar-ne la validesa.

(2) La desarticulació del realisme històric ocorre a la fi dels seixanta, segons l'acceptació general, i coincideix amb tota una colla de replantejaments poètics. Per a un resum més detallat d'aquest fenomen vegi's J. PÉREZ MONTANER, "Notes sobre la la poesia de postguerra al País Valencià" (1990).

(3) La intenció dirigista de FABREGAT és ben palesa al pròleg de *Carn fresca* (1974: 26). El rebuig de Pérez Montaner (1990: 214) és a *Subversions*. En aquest context és també molt interessant l'observació de Joan Fuster, citada per Fabregat (1974: 24), que Castellet i Molas "s'equivocaren" i que la poesia que proposaven "a cegues" era "objectivament impossible al Principat". Malgrat la insistència d'Enric Balaguer, doncs, una revisió de la línia encetada per Castellet i Molas seria oportuna.

Una vegada més, doncs, ens trobem davant la marginalització de l'expressió amb la importància del vers subjugada a consideracions perifèriques. Aquesta forçada homologació, tan arbitrària i textualment conflictiva com innecessària, contribueix a circumscriure la vitalitat i varietat de la tradició literària. En aquest cas concret també la divisió cronològica de l'antologia (1973-85) constitueix una acceptació tàcita de les proposicions de Fabregat i deixa un grup de poetes, entre ells Canet, en una mena de *no man's land* creatiu, aïllats i penjats, encara amb el rètol desprestigiat de "realista". És per això que ens proposem assajar una revisió textual d'aquest escriptor –en molts casos avalant-nos dels mateixos plantejaments teòrics que empra Cabanilles per definir la seva nova generació– en un intent de traure'l d'un encasellament que creuem del tot redundant.

En línies generals, l'aproximació crítica a la poesia contemporània té la noció d'intertextualitat com a una de les seves bases principals. Jaume Pérez Montaner ha assenyalat adientment l'avaluació de Harold Bloom en aquest context: "la lectura d'un text és necessàriament la lectura de tot un sistema de textos" (1990:35) i Antònia Cabanilles es refereix amb pertinència a la proposta bakhtiniana de "la intertextualitat com una característica inherent a tot discurs" (1985"25). En aquest respecte el mateix Canet ens ha facilitat l'empresa avisant-nos de les seves preferències en la lírica moderna que van des de Rimbaud, Tzara i el surrealisme francès a Prévert, Pere Quart, Espriu, Celaya i Blas de Otero i ens adonem al llarg de la seva obra d'una certa polifonia expressiva, creada per mitjà d'ecos i ressonàncies als nivells de tema, estil i contingut.[4]

La citació de Mircea Eliade que serveix de lema per a *Exili* ens dóna una indicació del que ha de ser la peça clau de l'obra primerenca –la qüestió de temps: "...com era d'esperar, és sempre la mateixa lluita contra el temps, la mateixa esperança de lliurar-se del «temps mort», del temps que esclafa i mata." El teixit temàtic és tan concís, no obstant, que hi van embolcades també nocions de tradició poètica (sempre la mateixa lluita), amb elements existencialistes (esperança de lliurar-se), tots relacionats amb la qüestió de la condició i funció del poeta. Aquesta interrelació de contingut és una constant en l'obra de Canet i tots aquests assumptes són tractats al poema-obertura de *Cansera*. Ací, la cursiva i la manca d'enumeració –tot una excepció– donen la impressió que es tracta d'una declaració d'intenció o manifest:

Faré caure
el ritme mític
de les lletres
als camps brillants de les destrals.

A colps les juntaré en grups
i les desfaré en onades
lluentes,
per tal que a tot l'ample de la sorra
facen mots.

(4) A part d'alguns poemes que fan referència explícita a influències determinades, Canet ens proporciona més informació en una entrevista reproduïda per Jesús Huguet (1972).

La confrontació descrita ací és de caire còsmic, expressada en un to de confiança absoluta, quasi prometeïc, el qual recorda el Salvat-Papasseit de "Canto la lluita". Consisteix en una anàlisi de l'expressió establerta –fixem-nos en l'ambigüitat de la paraula "lletres"–, seguida d'una síntesi per part del poeta qui ho transformarà tot en quelcom de nou. El pes de la tradició és evident en aquest procés; Canet no rebutja sinó recrea, i això es nota en les ressonàncies d'altres escriptors en les properes estrofes:

I seran uns mots vius
que es mouran per ells mateixos,
perquè així prenguen consciència
del cansat pèndul del temps

La referència a "mots vius" fa pensar de seguida en la paraula viva, la inspirada efusió creativa de Maragall. El qualificatiu viu, nogensmenys, ens recorda també la funció del llenguatge com a mitjà de comunicació en una situació determinada, realçada per la referència aguda d'un altre vers, clarament relacionada amb l'actualitat: "–M'agrada la a oberta del mot «llibertat»–".

L'al.legorització dels mots que es mouen a soles evoca les "propiedades de la palabra" de Blas de Otero, però Canet destaca la seva presència afegint una dimensió filosòfica a aquest context. L'última estrofa retorna al punt de partença amb una reiteració de la dimensiò mítica del poema.

Encara que aquest poema faci d'obertura temàtica, en termes d'estil, sorprenentment, és completament atípic. La confiança absoluta i seguretat agressiva que el caracteritzen són absents en la resta de l'obra. Tampoc ens podem estranyar; els canvis bruscs de registre i les repetides modulacions irròniques en el to són trucs favorits de Canet qui assaja, mitjançant aquesta tècnica, una contínua subversió de la convenció poètica. En el número 3 de *Cansera,* per exemple, l'autor en sotmet a l'anàlisi tres tòpics fonamentals de la poesia moderna. Comencem amb la qüestió de temps:

Quan són les vuit i cinquanta dos
de la tarda,
que fan les vint hores i cinquanta dos minuts del dia
solar mitjà
d'un dia de maig
calendari gregorià corresponent encara
al primer equinocci de l'any—;

L'exagerada precisió cronomètrica en conjunció amb l'arbitrarietat en la llargària dels versos produeixen un efecte graciós, diríem sardònic, que contrasta amb la serietat tradicional del tema. A continuació, i en el mateix estil conflictiu, se'ns

presenten unes meditacions sobre la qualitat suggestiva de "lluna-*moon-Mond*", paraula paradigmàtica del repertori poètic modern. Per a Canet, lluna "sembla a cosa més blanca i molla" mentre que *Mond* és "més rodona i dura". Tanmateix, on hi ha més equivalència és "en rosa-*Rose/* flor producte d'un arbust/ de la família de les rosàcies".

Una vegada més la juxtaposició de la fórmula lírica establerta –evocada per un mot favorit de la tradició moderna– i la banalitat d'una definició de diccionari, posa en dubte la legitimitat d'una fàcil adherència a una norma establerta de la creació en vers. La properes estrofes examinen la validesa de la poesia com a vehicle per a la representació de la pròpia experiència, en aquest cas la soledat:

> Tot això, potser, ho dic
> perquè la tristor vol entrar per la meva
> finestra oberta
> i beure's el meu té
> Avui no han vingut els amics
> ni he rebut una paraula d'amor,
> i tinc el llit buit
> i dec dormir tot sol.

Davant el prosaime anterior, la força poètica d'aquests versos és impressionant. L'al.legoria de la tristor és directa i emotiva per la seva senzillesa. En el segon quartet, la sensació d'aïllament és subratllada pel ritme planyent de l'acumulació de detalls, el balanç i l'estructura de la qual tenen un valor intrigant sindètic, si no és del tot chiasmàtic.

Nogensmenys, topem tot seguit amb un altre canvi brusc de registre oferint una manera alternativa de descriure la mateixa emoció: "Jo crec que hauria de dir:/ que avui el temps és com sempre;/ o més bé:/ que crec que hi ha massa núvols per al temps que som." L'antilirisme patent desprestigia rodonament la prèvia invenció creativa i el poema acaba en anticlímax i amb un sentit de fretura: l'autor es queda sense tabac, i descriu una aventura sentimental entre parèntisi. En tres ocasions, doncs, hem pogut veure com una postura convencional és examinada i finalment descartada com a insostenible.

En el número tres de la segona part d'*Exili* veiem la mateixa actitud crítica davant les prescripcions fàcils. Una altra vegada el poema té una estructura tripartita, i tres proposicions afins són escrutades. La primera torna a tractar l'assumpte de la representació lírica, en aquest cas la d'una nevada: "Els àngels del cel deixen caure unes/ quantes plomes glaçades pel carrer". Un cop conscient de la banalitat d'aquest "esdeveniment ben simplement natural", però, el poeta reconeix la inviabilitat de la seva exageració creativa i retira la proposició per invàlida: "Per això no en puc dir plomes d'àngels".

Aquesta reducció insistent al nivell més bàsic continua en les properes estrofes amb "la música dels vells Platters" que es transforma en el soroll d'un avió, i un incident evocador de la infantesa que arriba a ser, a la fi, més imaginada que real: "Potser que tot fos/ un vell record de les històries/ que havia escoltat/ dels bombardejaments d'avions". Amb això Canet posa en dubte la utilització gratuïta de tres elements fonamentals de la plasticitat poètica: representació lírica, valor emotiu fònic i memòria. Tots tres, sintetitzats en l'última imatge del poema per la compartida procedència dels seus elements representatius (neu, soroll d'avió i bombes), cauen inevitablement en la sospita:

> Veritablement
> caldrà dubtar si són o no són
> uns àngels del cel que perden les plomes.

Al número sis de *Cansera,* "El meu ofici és més bé desagraït...", l'anàlisi crítica s'estén a un examen de la condició del poeta des d'una perspectiva netament existencialista. En algun moment tot poeta dubta del seu valor i de la seva funció. Canet, però, és implacable en el seu auto-escrutini, i la seva duresa, tot i més identificable amb uns programes filosòfics concrets, és reminiscent de l'asèpsia metafísica d'una part de la poesia de Pere Quart. Veiem com la seva vida és determinada per una sèrie de funcions mecàniques, reiterada al llarg de les dues col·leccions per la repetició insistent de negatives:

> però m'acabe d'aixecar ara de dormir
> i feia poc que havia menjat...
> Després, d'ací tres-hores-i-quaranta-dos minuts,
> tornaré a menjar
> i a dormir—.

Com a conseqüència, l'autor no pot afirmar que existeix en un sentit ontològic positiu. La Marieta li diu: "Dormint així.../ gairebé no vius" que provoca la seva admissió que "Jo encara no he viscut". Incapaç d'efectuar l'acte necessari d'alliberament personal que li podria afirmar d'alguna manera l'existència, ens avisa en el poema que tanca *Exili* que: "segueix mort en la pau del Senyor/ en domènec c... i ..."; la minúscula i els punts suspensius hi recalquen la manca de definició essencial.

Les repetides al·lusions a minúcies de l'horari, un exemple de les quals es veu ací dalt, subratllen aquesta indefinició bàsica i fan pensar en la divisió bergsoniana entre el temps científic o cronomètric, i la vertadera experiència (*durée réelle*). El poeta no té consciència de la darrera, però la solució del seu problema ontològic va intrínsecament lligada a aquesta qüestió. Radica en tres terrenys fonamentals on Canet no acaba de determinar-se: el personal, el col·lectiu i en l'assimilació de la realitat circumdant:

(Marisa
t'estimaria si tingués més consciència
del temps) (*Cansera,* VI)

Cerque...aquell minut de veritable temps
que em puga dur a la pàtria dels hòmens (*Exili,* III)

jo tampoc no sé exactament
per què són així de dolents...
(...perquè no arribe a explicar-me
quin és el significat exacte
que té el temps) (*Exili,* VII)

Aquesta frustració existencial té un vincle força estreta amb l'expressió poètica. Malgrat la seva postura escèptica davant la creació en vers, Canet no deixa mai de considerar-la una possible via d'autorealització. A la darrera estrofa del número quatre d'*Exili* ens admet que la seva feina és difícil: "potser no escriuré ni deu renglons". Però reconeix que li pot proporcionar l'ocasió de definir-se: "no me'n penediré, si almenys en un/ minut...puc sentir-me, només, un home". En el vuit ens comunica de la mateixa manera que escriure li dóna l'oportunitat de "justificar-me a mi mateix".

Aquesta autorealització, tanmateix, depèn de la consecució d'un autèntic idioma creatiu, integral i substanciós que no serà sols el buit repetidor de fórmules gastades. En el primer poema de la segona part d'*Exili,* i mitjançant un altre canvi brusc de lexis, veiem com el poeta rebutja irònicament la solució fàcil de commoure amb paraules estereotípiques: "pàtria, pares, casa, poble...i novament etcètera etcètera", o com afegeix en el nou de *Cansera:*

(...també podria escriure quelcom com...
«els teus ulls blaus; etc., etc.».
Però, sincerament,
tampoc pense que açò
no em solucione res.)

El lligam entre aquest escepticisme estètic i, alhora, ontològic, subratlla la concisió expressiva què comentàvem abans. Hi ha, però, una altra qüestió intrínsecament relacionada amb l'especulació sobre les possibilitats de la creació en vers. Ens referim, és clar, a la funció del poeta dintre la seva col·lectivitat. En aquest context Canet es mostra dotat del que Eliot (1932) anomenà el "sentit històric" de l'escriptor; és a dir, una receptivitat que va més enllà de la mera influència expressiva. Wolfgang Iser ha elucidat aquesta idea en la seva explicació del "repertori d'un text literari" que "no consisteix solament de normes socials i culturals; també incorpora elements i, de

fet, enteres tradicions de literatures passades que estàn entrellaçades amb aquestes normes." (Iser 1978: 79).

L'aportació judeo-hel.lenista en l'obra de Salvador Espriu és paradigmàtica, especialment en la seva adopció del paper sacerdotal en els ritus i sermons de *Cementiri de Sinera* i *Pell de brau*. En aquesta esfera, també és exemplar la projecció de la persona de mistàgog o hierofanta en J. V. Foix. En diversos passatges, segons Pere Gimferrer, el poeta de Sarrià esdevé: "un profeta, dipositari de les veritats més secretes", i actua d'una manera conscientment reminiscent dels seus homòlegs primordials (Gimferrer 1974). I trobem elements d'aquest mateix personatge a l'obra de Canet però en una configuració força diferent.

El poema inicial de *Cansera,* com ja hem vist, desenvolupa en un àmbit clarament mític amb el seu protagonista dotat d'algun poder còsmic. Aquest control s'estèn també a la meteorologia: "no vull fer ploure/ ni que aparega el sol per la finistra" diu al número dos d'*Exili,* i, al quatre: "A cada minut he empès una fulla d'arbre cap a terra/...i he furtat els crits a la neu". No obstant és al vuitè de la primera col.lecció on trobem l'evocació més contundent d'aquest fenomen. A partir del segon vers ens adonem de la capacitat singular del poeta:

> guaitaré a la finestra per tal d'empènyer un poc
> més el capvespre
> cap a la nit.

La data del succés és també significatiu en el calendari pagà: "però cal que declare que avui és el solstici d'estiu" i l'autor està xerrant "un poc amb la meva ombra/ —qualsevol que em veja pensarà que parle tot sol." La soledat i una suggestió de follia o deliri, si recordem bé l'obra de Foix, són fonamentals en aquesta experiència. La propera estrofa és encara més reveladora:

> I amb un gest repetit
> carregaré la pipa vella del tabac de costum
> com un ritual sagrat
> davant un got de conyac.

La cerimònia repetida, l'aura de santedat i l'element d'inebriació són del tot consistents amb l'atavisme bàsic i aquest ritu es torna a celebrar a la darrera estrofa.

Nogensmenys, caldria senyalar, a diferència de Foix i Espriu, la plena presència de la vida de cada dia i una manca d'intensitat evocadora en aquests versos; l'expressió és molt més reservada, mesurada i quotidiana. A més a més, el contrast entre la inspiració espiritual normalment associada amb aquesta activitat i la banalitat de la localitat i del to crea una tensió entre l'estil de vida monòton de l'actualitat i un altre de caire més primitiu. En aquest context la referència que fa Antònia Cabanilles a Jenaro Talens és prou reveladora. Segons el crític, l'artista modern busca

> no ya asumir el agotamiento histórico...de un repertorio de temas y procedimientos expresivos, sino alterar el punto de vista y plantear el problema en términos diferentes: escribir *es escribir desde alguien, desde algún lugar.* Con ello se centra el foco de atención en el espacio desde donde se habla, y no en lo hablado (1985: 25).

Vista d'aquesta manera, la intenció del poeta es veu més òbviament. Procura remarcar –amb el seu idioma lacònic ("desde alguien") i la participació inevitable de l'actualitat circumdant ("desde donde")– la superficialitat de la vida moderna comparant-la amb un sistema de valors de classe més antiga, tot el que esdevé més clar en el número deu que comença bastant decididament: "Jo ja no vull caminar més/ pel camí gastat,/ de fer per fer més, i de consumir/ per produir." La censura de la societat de consum és ben palesa i el poema acaba amb referència a una activitat més primordial i satisfactòria. "Davant d'un got d'absenta" el poeta diu que "Potser m'abillaré amb un vestit de flors...per deixar escolar...el temps".

El conflicte entre els dos codis torna a tractar-se al primer poema d'*Exili.* A primera vista pareix ser un senzill *requiescat* per al poeta mateix, amb tota la lexis corresponent a un ritu funerari: "vull que féu del meu cos...un grapat de cendra...i la tireu ...en un lloc on ningú no puga/ arribar". El poder invocatori i l'estat climàtic realcen l'aspecte atàvic del procediment: "vull que féu ploure...i que després,/ només el foc m'hi faça companyia."

No obstant, hi és representada també la més bàsica realitat diària. A diferència del tractament convencional, a aquest ritu de trànsit li manca tot element de transcendència. Tampoc hi ha el sentiment de pèrdua física ni de la metamorfosi de l'esperit vital. Així mateix, el registre emprat per a la descripció de la mort correspon a l'actualitat científica més inanimada: "quan l'electroencefalograma/ que algun metge distret farà del meu cervell/ donarà una ratlla sense oscil·lacions". A més a més, el poeta no anhela descans de les labors i els dolors de la vida, sinó de la mundanitat de la nostra societat de consum:

> I així podré, en aquell no-res on aniré a parar,
> no escoltar ja
> la monòtona, persuasiva, dolça
> veu
> d'un locutor de ràdio oferint-me
> de fumar una nova marca de cigarrets.

D'aquesta manera la juxtaposició de registre ens presenta amb una comparació del *modus vivendi* antic i modern. El poder evocador, líric i espiritual del primer –voldríem dir el seu pes i profunditat– xoca amb la funcionalitat superficial i mecànica del segon on la característica més representativa de la vida és un anunci de

cigarretes i la transició a la mort és apreciada merament per la ratlla d'una pantalla. No cal ni dir que l'efecte és sumament irònic, subratllat pel fet que l'ascendència o invasió de la modernitat es demostra també en l'expropiació dels termes del ritu de trànsit: foc, cendra i, fins i tot, la mort pertanyen més comunament avui al vocabulari del fumador.

El cinquè poema de la segona part d'*Exili* ens proporciona un altre exemple del mateix tòpic. A la primera estrofa tornem a veure el protagonista com un ésser inspirat:

> Aquesta nit
> he trepitjat el foc
> i he desfet la boira
> que en ramells de glaç
> penjava dels meus dits.

Ací, l'activitat i expressió són evocatius del mag de Foix. La intensitat lírica, però, esvaneix a la propera estrofa amb una clara localització històrica quan el poeta i la seva companya comenten: "aquella llunyana guerra/ d'aquell país". S'hi addueix l'element personal en la intimitat de l'encontre, la banalitat del qual és comunicada pel vers llarg i el to prosaic: "Però seguim asseguts amb el nostre cigarret...i amb la nostra cervesa. I fins i tot, potser, ens anirem a fer l'amor." Una vegada més, i accentuat per la repetició de la primera estrofa a la fi del poema, el canvi d'intensitat en el to de la descripció dels dos elements juxtaposats ens avisa de la inferioritat de la nostra societat i la seva xarxa de relacions. Tot plegat, aquests poemes constitueixen una censura força mordaç de la qualitat de l'experiència en el contorn "des d'on" Canet ens escriu.

Malgrat la serietat del tema, la ironia implícita en la fusió poeta antic/societat de consum produeix el mateix humor sardònic que hem detectat en el tractament d'altres temes i reminiscent fins un cert punt de l'estil desmitificador de Pere Quart. La influència d'Espriu i Foix és també apreciable en la projecció de la persona sacerdotal. No obstant, a diferència d'aquests dos Canet no es crea cap món mític o esfera metafòrica exclusiva a la qual es pot escapar; la realitat circumdant de cada dia, conflictiva, és sempre present a la seva expressió. És aquesta perspectiva personal, el "desde alguien" de què parlava Talens, on trobem l'originalitat del nostre poeta.

A nivell d'inspiració, les influències rebudes situen Canet al centre de la tradició catalana. Les especulacions existencials i temporals, però, recorden una preocupació artística més amplament occidental que va des de la postguerra fins als nostres dies. És més; que Canet sigui un poeta volgudament modern i europeu es nota en què no es limità a escriure des de l'Espanya de l'època, com van fer molts coetànis seus, sinó d'una societat qualsevol contemporània. El seu "exili voluntari" tracta més de l'alienació de l'individu en aquesta configuració que un desterrament per raons polítiques,

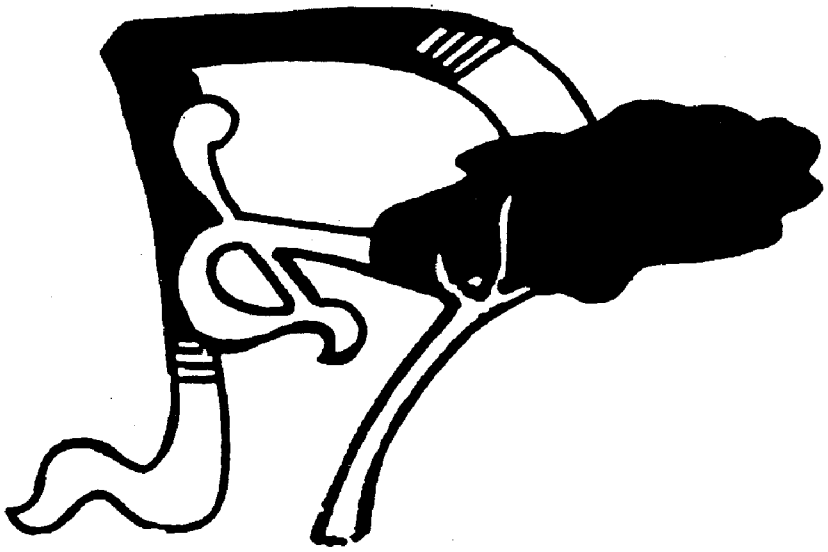
al qual dedica quatre versos escassos. La seva rellevància és, doncs, de caire més internacional.

Tot i amb això, caldrà tenir present que aquestes dues col.leccions són l'obra primerenca d'un jove esciptor. Faltarien encara catorze anys llargs de gestió i aprenatge per a què sortís el *tour de force* que és el *Tricicle per a bestioles.* No s'hauria de menysprear, però, aquesta producció inicial que defineix el nostre autor com un dels representants més destacats de la lírica catalana que més entronca amb les línies generals de la poesia contemporània europea.

DOMINIC KEOWN
Universitat de Liverpool

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

BALAGUER, E. (1987) *Dinou poetes del seixanta,* València, Eliseu Climent.
CABANILLES, A. (1985) *La vella pell de l'alba,* València, Eliseu Climent, pp. 13-39.
CASTELLET/MOLAS (1963) *Poesia catalana del segle* XX . Barcelona, Ed. 62.
ELIOT, T.S. (1932) "Tradition and the Individual talent" dins *Selected Essays,* London, Faber, pp. 13-22.
FABREGAT, A. (1974) *Carn fresca, poesia valenciana jove,* València. L'Estel.
GIMFERRER, (1974) *La poesia de J. V. Foix,* Barcelona, Ed. 62.
HUGUET, J. (1972) *Els darrers: generació del 70,* Castelló, Sanchis Cardona.
ISER, W (1978) *The Act of Reading A theory of Aesthetic Reponse,* Baltimore, Johns Hophins U.P.
PÉREZ MONTANER, J. (1990) *Subversions,* València, Eliseu Climent.
VACCA, G. (1982) "Intellectuals and the Marxist theory of the State", dins SHOWASTACH SASSOON, A. ed., *Approaches to Gramsci,* London, Writers and Readors, pp. 37-79.



Notes sobre poesia de postguerra. Una relectura de Xavier Casp

Notes about post-war poetry. New reading of Xavier Casp — Ferran Carbó

The first part of paper is a review of the poetry in the País Valencià during the first post-war years and within its own context: editions, journals, literary circles, authors... The second part focuses on the work of one of the most outstanding authors of that period, Xavier Casp. Their literary developement and influence on the literature are considered.

La nit: *notes sobre algunes constants de Vicent Andrés Estellés*

La nit: notes about Vicent Andrés Estellés constants — Josep Ballester

The study focuses on Estellés work during the fifties, his beginnings, and specially his book of poems *La nit.* It analyses the resources and constants which appear in the book and define part of the poetry of the Valencian poet from Burjassot.

*Premsa literària valenciana de postguerra: El cas de l'*Almanaque de Las Provincias *(1940-1951)*

Literary Valencian Press in the post-war period: the case of the *Almanaque de Las Provincias* (1940-1951)

Santi Cortés

The press played an important part in the literary developement during the post-war period, it was almost the only place where literary questions were discussed. This paper goes through those journals where the litrary texts appeared during the fourties, especially the case of the *Almanaque de Las Provincias.*

La novel·la de la postguerra al País Valencià (1939-1972): entre la problemàtica llengua literària i el desfasament estètic

The post-war novel in the País Valencià (1939-1972): between the problematic literary language and the badly adjusted aesthetics

Vicent Simbor

This paper is a study about the narrative production between the end of the war and the linguístic standardization in the sinxties. It focuses, among other aspects, on the need of the narrative in a context dominated by the poetry, the authors and the novels of the period, the models which define them: realistic pamphlets, religious and social novels and the group of feminine novels.

Lina Morell. Un cas apassionant *(1942-1965) de Jordi Valor. Una mostra de literatura de consolació durant la postguerra*

Lina Morell. Un cas apassionant (1942-1965) by Jordi Valor. An example of consolation literature during the post-war period

Enric Balaguer

This paper analyses Jordi Valor's novel within the post-war novel in the País Valencià and especially in relation to the rhetorical romance and the consolation literature which is produced during this period.

Recull de contes valencians: *una aproximació al conte de postguerra*

Valencian short stories compilation: an approach to the post-war short story

Carme Gregori

Considering Joan Fuster's *Recull de contes valencians* published in 1958, this paper analyses the short story situation during the franquism. On the one hand, It takes into account the precedents that appeared between 1938 and 1958 and on the other hand, the authors and the compilation.

"L'angoixa vital" i la narrativa valenciana de postguerra

"Vital agony" and the post-war valencian narrative

Assumpció Bernal

The purpose of the paper is to analyse the post-war Valencian narrative and the vital agony which is present in almost all the published short stories, especially after Joan Fuster's *Recull de contes valencians* published in 1958. It also analyses the authors' short stories, the readings, influences and the importance of existencialism and vital pessimism.

Notes per a lectura de l'obra de Joan Fuster

Notes to read Joan Fuster's work

Antoni Riera

This study suggest reading Joan Fuster's work from a formal point of view, considering this reasonings, expressive resources and syntax. It alto presents a diachronic proposal as far as topics, variety of texts and thinking of the writer from Sueca are concerned.

A proposit de Poetes universitaris valencians

With regard to *Poetes universitaris valencians*

Ferran Carbó

The post-war poetry has often been divided in several groups added to the opdated anthologies. In 1962 *Poetes universitaris valencians* appeared and a group of young writers were added to the already known ones from the sixties. The anthology and the writers'developement are reviewed in this paper.

La primera poesia de Domènec Canet

Domènec Canet's first poetry

Dominic Keown

This paper analyses the importance of the two first compilations of the Valencian poet Domènec Canet, published at the end of the sixties when the realistic aesthetics was already decreasing. The study also reviews the resources used in the book of poems and anounces the modernity of the period.