

Avantguardisme i prosa: dos textos de J. M. Junoy i C. Sindreu

JOAN MIQUEL RIBERA I LLOPIS

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

I. Un lloc comú a la historiografia literària és el reconeixement de l'avantguarda com a punt d'inflexió en l'evolució de les estructures literàries, del mateix llenguatge. Un buit, però, potser igualment comú és el referent a provar en quina mida ho documentà la prosa coetània. Potser perquè aquesta frontera —entre vers i prosa— no la contemplava l'avantguarda en el seu desig postromàntic d'ultrapassar les formes i els gèneres. El fet, però, és que sembla que en vers es va dir gairebé tot i, certament i prioritària, en clau poètica s'estudia l'avantguarda. I això, portant els termes, els de vers i prosa, més enllà del fet textual. El cert és que encara ens podem preguntar on i com i perquè la prosa. La prosa narrativa, volem dir, que és aquí on s'agreuja la cosa. Perquè de prosa estètico-teoritzant i de proses poètiques o poemes en prosa ja sabem que n'hi hagueren.

Aquesta és una de les meves petites però constants dèries personals, revisar i repensar sobre la qual us proposo jo ara. Advertint però que jo també m'he escoltat el judici amb el qual se sol solventar aquesta qüestió: i és que, ens han dit, amb el pas del temps la narrativa incorporà, d'acord amb els seus interessos, els trasbalsos amb els quals, un dia, l'avantguarda havia sacsat gramàtica i semàntica. Es així, i pel que fa a les lletres catalanes, que s'ha pogut parlar de *Judita* (1930) de Francesc Trabal com a novel·la super-realista (C. Arnau, 1987-1: pp. 134-140); i que, fins i tot, podríem resseguir petjades avantguardistes en les primeres narracions de Salvador Espriu, Llorenç Villalonga o Pere Calders.

Però ¿i coetàniament? ¿com es pensava o no es pensava aquesta pràctica, aquesta possibilitat? ¿en el nou estat de coses, com es contemplava l'adequació de la narrativitat, consolidada al vuitcents pel que fa a la captació de la re-

alitat i ja revisada al fi de segle pel que fa a l'inici de la seva indagació? El que farem és, amb documents catalans coetanis, apropar-nos a les consideracions que aleshores va merèixer el fet narratiu i la mateixa novel·la. I sobre això, articular un intent de comprensió de com, potser, se sentia la narrativitat mitjançant la revisió de dos textos. La tria d'aquests és el que voldria ara justificar. *El gris i el cadmi* (1926) de Josep M. de Junoy i *La klàxon i el camí* (1931) de Carles Sindreu són dos textos, diguem-ne, menors. Certament els corpus en prosa més consistents de la nostra avantguarda són els de J. V. Foix i Salvador Dalí. He assistit, però, a diverses conferències i algun seminari del Dr. Joaquim Molas i, si d'ells tractés, no faria altra cosa que manllevar-li i repetir més pobrament les seves lectures. Així, a més, ens permetem per un dia tractar de títols menys esmentats. I una altra cosa, que la primera qüestió la veurem, per problemes d'espai i temps, reflectida en sols dos dels òrgans d'expressió avantguardista, que entenem, però, com a emblemàtics: *L'Amic de les Arts* (Sitges, 1926-1928) i *Hèlix* (Vilafranca del Penedès, 1929-1930). Sols algunes constatacions ens ha ofert la revisió de *Troços* (Barcelona, 1916-1918).

II. El que aquestes revistes informen sobre prosa i narrativa cal inserir-ho en la discussió que sobre la novel·la es donà al llarg del primer terç de segle. Discussió que es reflecteix a casa nostra en textos de Josep Carner, Josep M. de Sagarra i Carles Riba o, en castellà, en la polèmica entre Pío Baroja i José Ortega y Gasset. Noms qualsevol d'ells gens sospitosos d'avantguardistes, de criteris, però, no massa diferents dels que aquí veurem pel que fa a la novel·la. Potser caldria recordar amb J. Molas (1983: pp. 19, 70, 87) la incoherència dels grups avantguardistes catalans, el to genèric i de vegades imprecís del mateix *Amic de les Arts* i la mobilitat dels avantguardistes en mitjans ben allunyats dels seus plantejaments. El que tots cercaven era una nova mena narrativa, adient amb la seva cronologia. Certament en un general recel del gènere, però mai tocats per la famosa *incapacitat per a la novel·la* que ha sistematitzat una topificada història de la literatura.

Amb la consciència d'aquest rerafons, podem sentir en text de Lluís Montanyà el menyspreu pel discurs narratiu quan es parla de prosa i es prefereix «... l'assaig —aquest gènere literari que tan meravellosament s'adapta a la vida moderna.—...» (AA, 7, p. 4). Si no es persegueix el tractat d'una matèria, el que tenim, sense cap marge de diferència, és «forma poètica —art poètica, prosa i vers, poesia pura—...» (AA, 25, pp. 191-192), també segons Montanyà. Ell mateix, en comentar una lletra de Jean Cocteau a Jacques Maritain, diu que «... és interessant com una novel·la i plena d'una fonda i lluminosa poesia» (AA, 5, p. 12), i en ressenyar *Rien que la terre* de Paul Morand sentència: «... i diem *prosa pura* en el mateix sentit que *poesia pura* o *pintura pura*» (AA, 6, p. 4).

A aquest essencialisme en escriptura es poden adscriure les proses de J. V. Foix com les que apareixen a *Troços* des del número 4 (2.^a sèrie), en 1918, a *L'Amic de les Arts* des del número 5, en 1926, o a *Hèlix* en el número 7, en 1929, totes elles «... curiosa anticipació del superrealisme francès» segons A. Gual - Antoni Amador (H, 2, p. 2). Proses en les quals, d'acord amb P. Gimferrer (1974: esp. pp. 11-51) i J. Molas (1983: p. 61), s'aconsegueix reflectir la tensió entre el poeta i la humanitat mitjançant la concentració lírica i verbal —pot resultar interessant revisar els aspectes poètics de la prosa de J. V. Foix segons G. Díaz-Plaja (1956: pp. 195-207)—, el seu abast visionari, la transformació de la realitat quotidiana en univers de ficció, el joc d'associacions i substitucions i la utilització d'una simbologia específica. I afegirem, pel que fa a la tècnica, amb el creuament de plans temporals i espacials.

La qüestió era si amb aquests plantejaments es podia bastir un tot narratiu fet des de diversos textos alhora compactes i fracturats entre ells mateixos. Des d'estètiques ben allunyades ho havia fet Eugeni D'Ors en sèries de gloses lligades per un tema o una figura i també en gallec A. R. Castelao amb els seus peus narratius. Des de l'avantguarda ho va fer J. V. Foix en aplecs com *Gertrudis* (1927) i en gallec Eduardo Blanco Amor en els fragments de *A escadeira de Jacob* (1926). Però, cal demanar si ho podia fer algú més. Els textos narratius que trobem a *L'Amic de les Arts* i *Hèlix* van de la meditació argumentada —*Juventut ?* de Josep Roig i Raventós, AA, 1, p. 6— amb ressons modernistes, a un assaig de costumisme renovat en versicles i amb algun truc gràfic —... *la gent riu!!!* de Pere Viles-Rodolf Llorens, H, 1, pp. 3 i 7 —o refent un breu apòleg sobre la llibertat— *Petit apòleg* de Cristòfor de Domènech (Brand), AA, 5, p. 16—. Entre aquests possibles nexos amb el passat, altres-deixant de banda Foix i Dalí i proses com *Conte de Nadal* (AA, 9, pp. 10-11) i *Sant Sebastià* (AA, 16, pp. 52, 53, 54) —tracten nous perfils de la narració breu:

- *¡Mai més!* de Carles V. Galián (AA, 4, p. 4) resol tensament el seu argument —al volant d'un dubte amorós— en un temps condensat que suma cinc hores, amb descripcions arriscades i donant entrada a elements de la modernitat.
- *Avions* i *Gardènia* de Joan J. Mitjavila (AA, 22, p. 164) practica l'exercici de la rememoració mitjançant les idees-imatges, més en el segon text.
- *Suïcidi* de A. Gual - Antoni Amador (H, 2, p. 17) es concreta en la contemplació metaforitzada de la figura del suïcida prèvia al salt.
- 2 de Joan Llovet (H, 3, p. 6) és la grisa al·legoria d'un poble sense mires, tancat en ell mateix.

Si revisem la projecció literària dels seus autors veurem que narrativament no s'obrí a cap horitzó significatiu. A aquest material es pot afegir el indirectament constatat a les revistes per les ressenyes crítiques. Lluís Montanyà escriu sobre *La caravana* (1928) de Josep M. Millàs-Raurell advertint que les seves narracions formen una «humana comèdia sintètica» i connecten les lletres catalanes amb les vibracions europees coetànies, utilitzant tècniques cinematogràfiques com el desenfocament i el ralentit (AA, 15, p. 45). De Josep M. Millàs-Raurell tindrem després *Entre els isards i la boira* (1929) i *Tela de somnis* (1930) de segell proustià no del tot reeixit segons C. Arnau (1987-2: p. 100), camí que es correspon amb el que aquí anirà perfilant-se com a situació general.

El problema segueix essent el de consolidar una novel·lística des d'aquests plantejaments al mateix temps que se sent la necessitat del gènere. Si no fos així, no s'entenen les contínues consideracions que es fan sobre la novel·la ni la recerca de models una i altra vegada repetida. La secció *Panorama*, a *L'Amic de les Arts*, de Lluís Montanyà pot veure's com una porta oberta a una certa teoria de la novel·la des dels criteris avantguardistes. El que ens pot sorprendre són els noms que es donen com a referents. També els recels que, davant la prosa, mostra la provocació avantguardista. Per exemple, Montanyà critica el Josep Pla de *Relacions* que procura deliberadament escandalitzar (AA, 13, p. 28) i, en fer la presentació del superrealisme, esmenta un novel·lista adscrit a aquesta avantguarda, René Clevel, del qual *La mort difficile* (1926) és presentat com a «llibre intel·ligent» però que és criticat per tractar l'homosexualitat (AA, 10, p. 4). Paral·lelament, i curiosa, es neguen formes on ha anat trobant el seu cau la prosa avantguardista peninsular: en tractar un volum de narracions de José María Hinojosa decreta que «... ha fet malbé l'actual producció, de pura fórmula ja, d'un Gómez de la Serna» (AA, 26, p. 199). Es refuta, així, el mimetisme. També però i potser, l'excés. Lluís Montanyà, en parlar d'Henry Pourrat, fa una crida a favor dels novel·listes —«novel·listes intel·ligents» diu— que cerquen el renovellament del gènere en tot allò de senzill i primari que els allunya de la temàtica viciada dels temes burgesos i urbans, de la «literatura de *boudoir*» (AA, 11, p. 13). En aquesta línia Ramon Planes conclou, en criticar *Montenegro* (1927) de Josep Roig o Raventós: «En una novel·la, reflexe de la vida, les accions dels homes han d'emmirallar-s'hi» (AA, 12, p. 24). Per aquesta via no ens ha de sorprendre que es reclamin *motllos clàssics* i s'adverteixin els perills dels falsos experimentalismes. En ressenyar *Bernard Quesnay* (1922, 1926) d'André Maurois, escriu Lluís Montanyà:

«Maurois ha volgut escriure honradament una novel·la, d'acord amb els motllos clàssics, sense trucs de mala fe, ni tergiversacions espectaculars. Havem de dir que ho ha assolit plenament i ha demostrat així que pot fer-se una novel·la moderna,

ben moderna, sense necessitat de fer equilibris sobre la corda fluixa, i reprimint tota veleïtat de singularització» (AA, 8, pp. 2-3).

Afegeix que Marcel Proust renovà la novel·la «... per mitjans absolutament originals» però els seus seguidors i imitadors estan en un cul-de-sac on la introspecció és un vici solitari; i, de més enrera, es reconeixen com a models Balzac, Zola, Flaubert, Stendhal (AA, 8, pp. 3,2). Per aquesta drecera és fàcil sospitar la confirmació del psicologisme com a únic estadi possible per a la novel·la. Lluís Montanyà escriurà unes *Notes sobre Ibsen* (AA, 24, pp. 183-184) i Joan Ramon Masoliver un documentat informe sobre la novel·la russa, a partir del seu fundador, Gogol amb *El capot*, i destacant-ne en Dostoiewski «el més gran realitzador de novel·la psicològica» (H, 1, pp. 6-7).

Aquests autors havien estat models dels modernistes. També, però, dels noucentistes, amb tota seguretat trobant-hi un nou esguard. I, fins i tot, dels homes dels mitjans avantguardistes, en aquest sentit, penso, prou satèl·lits de la revisió noucentista. Certament en el vessant més crític. M'atreveixo a pensar que potenciant els trets més indagadors de les reaccions humanes i les formes més revulsives de l'aburguesament literari: així, quan Montanyà ressenya *Sous le soleil de Satan* (1926) de Georges Bernanos (AA, 4, pp. 4-5) destaca la seva penetració mitjançant descripcions de proustiana precisió i triant turmentats agonistes que remetent a Villiers de l'Isle Adam i Dostoiewski; es tracta d'una «novel·la psicològica», passada d'audaç elements, que procura la reflexió i s'oposa a «... la literatura anodina, ensopida i afemellada que priva avui», en ésser per oposició un «... llibre viril i fort, pregon i lluitador». Potser, en aquests darrers mots, hi hauria una referència crítica a formulacions com les de Carles Soldevila.

Si en tot això hi ha una teorització sobre la novel·la, aquesta podria estar recolzada amb les referències a escriptors, fins i tot traduccions —més constants a *Hèlix* que a *L'Amic de les Arts*—. Aquí, però, la barreja manlleva significat a la tria. Entre els no catalans apareixen G. K. Chesterton, Jean Cocteau, Gaston Rioux, Georges Bernanos, Charles Baudelaire, Lautreamont, Paul Morand, André Maurois, Henry Pourrat, Jules Romains, Jules Renard, José María Hinojosa, a *L'Amic de les Arts*, i, a *Hèlix*, Rabindranath Tagore, André Breton, Usevold Ivanov, Stefan Zweig, James Joyce, Marcel Proust, Fedor Dostoiewski, Henri-René Lenormand, Mario Verdaguer, Luis Buñuel, Ernesto Giménez Caballero, Ramón Gómez de la Serna, Javier de Salas, Benjamín Jarnés. D'aquests dos llistats es podria considerar la major coherència avantguardista d'*Hèlix* i l'adscripció literària dels francesos elegits per Montanyà a certs corrents com ara l'unanimisme. Poc més. I si ens pot sorprendre la coexistència actualitzada dels autors francesos coetanis, es pot veure amb quina naturalitat es parla d'ells a *Troços*, en els dos textos titulats *Friend's War Offi-*

ce (T, 1, 2.^a serie, 2, 2.^a sèrie), o amb enyor dels desapareguts en *Una nova plèiade* (T, 2, 2.^a sèrie).

Si en tot això, repeteixo, hi ha una certa teorització sobre la novel·la, us diré que no és gens diferent de la desenvolupada, per exemple, en una revista mallorquina, *La Nostra Terra* (1928-1936), que en altra ocasió vaig buidar ben exhaustivament i considerada com a òrgan depenent dels noucentistes del Principat. I tampoc és estranya a uns i altres la sensació que traspuen de no tenir a l'abast autors nadius que poguessin conrear en la ficció els pressupòsits magnificats en la teoria. Quan a *L'Amic de les Arts* i a *Hèlix*, per a criticar-los positivament o negativa, s'esmenten com a prosistes autors catalans aquests no són altres que J. V. Foix al costat de Josep Pla, Carles Soldevila, Tomàs Garcès, Josep Roig i Raventós o Joan Puig i Ferrer presentat com a «escriptor de raça» (AA, 4, p. 3). *Troços* parla de Xènius com «el nostre Goethe» (T, 3, 2.^a sèrie).

El problema, doncs, seguia sent el mateix. La dificultat d'articular unes formes noves, més encara des de l'avantguarda més subversiva que des de la reelaboració de les formes tradicionals, segons la bifurcació assenyalada per J. Molas (1983: p. 15); i trobar, amb l'excepció de J. V. Foix, qui les portés endavant. Si pels models que se'ns han reconegut, això es volia connectar, segons els casos, amb uns antecedents, era difícil trobar qui equilibrés l'exercici. Ens diu Carles M. Claveria que una excepció i un exemple és la novel·la de Benjamín Jarnés (H, 4, pp. 1-2) qui, amb rerafons de Stendhal i Galdós «... aporta àdhuc tot el sensitivisme quintaessenciat de minoria»; impulsat per un «cerebralisme cordial», la seva prosa és «caprici, glossa, assaig, gregueria», és prosa «suau», és «la prosa per la prosa». Per aquest camí, que ens torna a criteris documentats al començament d'aquests fulls, s'afirmarà que el novel·lista porta en ell mateix un líric: «és un poeta que uneix les suggerències —emocionals, poètiques— a la sintaxi —plàstica lligada— clara del prosista», que no les transcriu en un poema, que potencia, però, el lirisme de la imatge en el seu text. Potser Montanyà i Claveria no coincideixen quan el darrer significa la novel·la jamesiana com «... un remuntar d'emocions», amb conflictes interioritzats, nets, però, de dramatisme i patetisme, pel que el primer deia al voltant de Bernanos; els dos crítics s'apropen quan Claveria parla de l'«infantilisme», de la «ingenuïtat» com a vàlues positives, pel que Montanyà deia al voltant de Pourrat.

Treiem d'aquest apretat resum l'article de J. Solanes Vilaprenyo, *La futura novel·la rural catalana* (H, 5, p. 2), on es reconeixen els «temps dolents per la novel·la realista». Aquest article, però, o no ha comprès la modificació que amb la matèria rural havien practicat els modernistes quan diu que sols s'han escrit fantasies bucòliques o «hoffmaniades» a la catalana; o està resseguint unes parcel·les paral·leles a les que, com *enxebriismo*, es propugnaran

des de les pàgines de *Nós* (1920-1935) a favor de la novel·la gallega. Una i altra qüestió, malgrat interessar-me, ens desviarien del nostre tema. Prefereixo insistir en el reconeixement dels models i elements de la nova narrativa que, unidireccionalment, no s'arribà a bastir.

Un dels punts de referència constants per a aquesta desitjada nova narrativa era el cinema. Ramon Ibarra - Joan Ramon Masoliver desvetlla les possibilitats plàstiques i narratives del cinema (H, 3, p. 7). Ell mateix dedicarà un curat article a *Un chien andalou* (1929) de Luis Buñuel i Salvador Dalí (H, 7, p. 7). Altres articles de Carles M. Claveria (per ex. H, 5, p. 7; 7, p. 3) insisteixen en aquest interès. Però, potser, on es guarda intel·ligentment el vertader paradigma, l'únic model definitiu de fractura és en James Joyce i *Ulysse* (1922) que, des de les pàgines d'*Hèlix* i de l'esmentada *Nós*, fan la seva entrada a la península. Joan Ramon Masoliver (H, 5, p. 5), per a parlar de les «narracions sintètiques» i «constructives» del Giménez Caballero de *Yo, inspector de alcantarillas* (1928), tracta la influència de Joyce entre els castellans per la coincidència temàtica, malgrat el divers tipus de bel·ligerància. Quatre números després, en el volum número nou de febrer de 1930, a *Hèlix* (pp. 2-3), Lluís Montanyà publica unes *Primeres notes sobre «Ulysse»*, que aniran acompanyades de la traducció de fragments del text de Joyce, signada per M. R. (pp. 4-5). Penso que Lluís Montanyà hi trobava resposta a molts dubtes anteriors i la provocació del renovellament fins i tot crític. Aquests són alguns dels punts per ell detectats:

- La pluralitat de registres lingüístics és alhora un problema i una riquesa del text: el monòleg de Tweedy és «... d'un verisme més cru i punyent, d'un realisme més *fantàstic* i desesperat, més tràgicament —miserablement— obscè que mai haguem llegit» (p. 2).
- Es mitjançant una «minuciositat atabaladora» que es recupera la fragmentació dublinesa a través de les consciències de Leopold Bloom i Stephen Dedalus (p. 2).
- L'argument queda ocult rera una «... nebulosa d'una opacitat impressionant, un allau verbal irresistible i frenèticament perturbador» (p. 2).
- Tota la seva dificultat pot il·luminar-se per un «... esforç sostingut de memòria i de voluntat» (p. 2).
- *Ulysse* requereix nous «principis crítics», diferents fins i tot dels provocats per Proust i Jarry (p. 2).

— Joyce, en el mondèg, «... hi segueix un procediment contrari al de l'anàlisi psicològic correntment usat pels novel·listes»: on aquells ordenen, ell manté incongruències, superposicions properes a les visions del cinema, als seus ralentits i accelerats (p. 3).

I comença a sentenciar:

— «*Ulysse* és el resultat monstruós i malgrat tot, magnífic, de la impotència artística de tota una època» (p. 2).

— Joyce anul·la l'interès del superrealisme literari, el supera: Joyce i Rimbaud l'han esgotat (pp. 2-3).

— *Ulysse* és «... el millor —l'únic— document d'aquest somni irrealitzable d'alguns artistes moderns», el d'iniciar una retòrica nova i nua (p. 3).

— «Havem llegit moltes obres super-realistes: poemes, teatre, novel·les. Cap d'elles no pot comparar-se amb l'episodi del bordell d'*Ulysse*» (p. 3).

¿Tan ardu camí per arribar a una consumació tan contundent que nega qualsevol pas a posteriori? ¿Serà veritat que amb aquelles allaus no es podia fer altra cosa que vivificar la narrativitat més tradicional? ¿No serà que, encara, no hem après a llegir aquells *assatjos* per ells mateixos? Lluís Montanyà deia que *Ulysse* «... no por ésser simplement un mirallet per a caçar snobs» (p. 3). No preguntarem si, en molts casos, l'avantguarda, l'experimentalisme i la ruptura han deixat ha d'ésser, per alguns, això. En el camp de la narrativa l'avantguarda va tenir els seus forats negres i les seves vacil·lacions. En una recent conferència el Dr. J. Molas (1993), resseguint una *teoria de les avantguardes*, explicava com a fonament d'aquesta teoria la comprensió de la realitat com a fragmentació recuperable mitjançant el muntatge. El que per exemple aconseguen la ciutat, el cinema, la màquina. Ho fa també el poema avantguardista, cal pensar; difícilment ho supera la prosa, pensem. Treballa mitjançant la suggerència a favor de la recomposició. Per aquí havien passat els modernistes i també tingueren problemes per a construir un tot novel·lesc, calgué *educar* el lector de tradició realista en el nou codi. Comprenquem, doncs, que també va caler —i que encara ho calgui— *educar* el lector en els fruits i dubtes de l'avantguarda. J. V. Foix (AA, 19, p. 97) escrivia: «... sospites que la meua producció literària és una inhàbil maniobra per a dissimular, sota una pluja d'encenalls, el meu cos vergonyosament insepult», però, amenaçava, «... la vorra del meu cos no ha estat encara definitivament espremuda». No cal entendre l'avantguarda com una provocació inconscient. Segueix essent

J. V. Foix qui diu que, quan escriu les seves proses «... jo intent de fixar-hi imatges d'una vivent realitat» i llavors actua amb «sinceritat» i és «verídic»; però, amb un realisme i un verisme que «... no son una realitat universal. O, en altres termes, no són la noció de Realitat ni la noció de Veritat» (AA, 20, pp., 104-105). Aquesta subjectivitat, diguem-ne, al marge de la llei té, però, les seves regles. Per compondre una poètica que podrem entendre com a més o menys completa, però que caldria llegir des del seu interior:

«Les meves proses —escriu J. V. Foix— o llurs equivalents tenen una idèntica infrangible unitat com la dels catorze versos d'un sonet. Les imatges qui contenen en són el ritme i llur consonància és d'una rigidesa acadèmica» (AA, 20, p. 106).

Amb raó escriu Carles Sindreu: «Els arguments de J. V. Foix us encerclen, us empresonen, us immobilitzen...» (p. 150).

III. Cal tenir present que *El gris i el cadmi* de Josep M. Junoy i *La klàxon i el camí* de Carles Sindreu són aplecs de textos o textos reorganitzats. Sindreu ens diu del seu, en carta a Sebastià Gasch, que «... el caracteritzava una evident simplicitat», però amb un «desig de trencar motllos —en el possible—, i un afany de dir les coses d'una manera nova, viva i directa, una mica agressiva i sobretot breu i esquemàtica» (1975: pp. 8, 6), en la línia del seu volum poètic *Radiacions i poemes* (1928); presentació a la qual el volum utilitzat de la Biblioteca de la Universitat de Barcelona afegeix, com a subtítol o com a grafitti, escrit a mà *diari d'un humorista*. Per a Lluís Montanyà (AA, 2, pp. 4-5) el de Junoy té el regust d'un cocktail, tocat per la «sensibilitat ultramoderna» en barrejar notes sobre amicitat i mort, aventures exòtiques i concentrades notes psicològiques, amb el rerafons de les referències literàries, de Baudelaire a Gómez de la Serna; tot això, reorganitzat «... seguint un pla intel·ligent i la sensació d'unitat» i accedint «... a una lenta i serena degustació, ben diferent de la ràpida lectura quotidiana del diari». Es a dir, en els dos casos, modernitat formal o temàtica i complementarietat del fragment en un tot global. El que farem és resseguir el camí que, per la lectura dels dos títols, ens porta de l'element fragmentari al tot textual.

Per a caracteritzar l'element nuclear d'aquestes escriptures, com a punt d'arrencada, es pot aprofitar tot el corpus crític generat per la *gregueria* ramoniana. Un treball inèdit d'A. M. Sánchez Mora (1990) ens ofereix una revisió de les propostes fonamentals al temps que la proposició de certs models comprensius de la *gregueria*. Cercant alguns d'aquest en el volum de Sindreu qui, dels nostres autors, és el que més directament i autònoma treballa l'estructura sintètica de la *gregueria*, ens trobem per exemple amb les següents correspondències:

— Comparació per l'exageració:

«La dama sufocada: semblava que un castanyer li hagués ferit les galtes amb les seves fines agulles» (p. 45).

«El vent del cim separa les dues estoles de la seva corbata, que es retroben un moment entorn el meu coll, com els braços lleugers de l'amiga llunyana» (p. 65).

«La gent com cal ha creat una revue amb música litúrgica: els funerals» (p. 92).

— Analogia per l'antropomorfització:

«Pardals de ventre grassó, tivants i optimistes. La vostra americaneta curta hauria de deixar entreveure una *leontina*» (p. 21).

«Es remou l'alzina. No del pas de l'esquirol, sinó de les pessigolles que li fa» (p. 48).

«Rats-penats: En posar-se a volar sembla que obrin el paraigua» (p. 133).

— Analogia per la cosificació:

«Palmera morta, les palmes talment barnilles d'un paraigua clos, forneixen un espectacle tan anguniós com el gos mullat» (p. 27).

«Llavis: cambres neumàtiques. Dificil dissimular la seva qualitat de cautxú» (p. 42).

— Analogia per la vegetaltització:

«Raspalls: fragments d'arbre que s'han deixat la barba» (p. 26).

— Redefinicions lexicogràfiques:

«Celobert: altaveu gegant de les nostres més íntimes emissores per a ús dels passatgers dels avions» (p. 18).

«Les granotes: són les joguines mecàniques del segle passat...» (p. 131).

«Zebra: el cavall en vestit de bany vuit-centista» (p. 157).

— Paròdia de costums, teories, situacions, objectes, etc.:

«I una manera de cloure els ulls tota nova: com els diafragmes de les màquines fotogràfiques» (p. 40).

«L'home fabricà les primeres teules pensant en el pas ondulant dels gats» (p. 78).

«Al col·leccionista de miniatures li manca el violí diminut del mosquit-tzigan» (p. 83).

«Aquell xòfer inexpert, no sap que en descargolar el tap del radiador l'amenaça un eixam d'abelles» (pp. 100-101).

Alguns dels exemples triats queden a cavall dels models adjudicats (així la redefinició lèxica amb quasevol tipus d'analogia). Aquí, el que interessa, és veure de quina manera aquest mecanisme s'incorpora al text més extens i actua en la seva configuració. Per això ja podem cercar exemples en els dos textos tractats. Vejam els següents exemples que, d'una manera o d'altra, responen als models abans esmentats. De Junoy, tres redefinicions i un seri d'analogies i comparacions:

— Redefinicions lexicogràfiques:

«... una *Berceuse* —flor de vidre venecià d'una exquisida fragilita capuosa—» (p. 31).

«Un bergantí, fràgil centre irradial d'una verticalitat impressionant» (p. 56).

«Una ziga-zaga de foc» (= llamp) (p. 75).

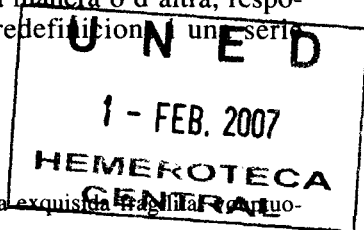
— Analogia per cosificació:

«L'Àsia, però, reaparegué de nou [...]. Era una Àsia d'un ritme sec ardentíssim. Una mena d'Àsia conyac» (p. 32).

«El mar i el cel són una mateixa perla» (p. 51).

«El canal era d'un color verd-blau d'ampolla de soda» (p. 65).

«En apropar-se la nit els enamorats constel·laven les ombres espesses del parc» (p. 66).



— Analogia per antropomorfització:

«Tot al llarg de la platja es retorcen les cabelleres roges de les fogueres populars. Es la nit tradicional de Sant Joan» (p. 25).

«Es diria que l'arbre es plany» (p. 29).

«... la galta ataronjada de la lluna» (p. 42).

— Analogia per animalització:

«... amb l'esguard dels seus dos enormes ulls bovins perdut en la inconsciència de l'infinit» (p. 104).

— Comparacions:

«Un ull de carmí —el fanalet que clou el comboi» (p. 21).

«A la tardor —darrera mateix dels murs del cementiri, emergidors de xipres...» (p. 38).

«Un sol de mitja tarda, color de mistela...» (p. 41).

«La nau immensa sembla un forn d'or» (en parlar de la Madeleine, París) (p. 61).

«... un barca molt lleugera, pintada, com un oriol, de negre i de groc» (p. 72).

De Sindreu, quatre redefinicions i una sèrie d'analogies i comparacions:

— Redefinicions lexicogràfiques:

«Corxeres: cireres àgils —i negres de tan madures— del pentagrama» (p. 13)

«L'excursionista és el poeta dels caminants de muntanya» (p. 58).

«... feien música sentida —que deien ells— patien una mica més, però també se'n sortien» (p. 53).

«El fotògraf que és cosí germà de l'excursionista i nebot del caçador» (p. 5).

— Analogia per cosificació:

«Les notes restaven enganxades al sostre talment boles de paper mastegat» (p. 55).

«Es passaven les hores mortes executant improptus i deixaven aquell mur tan blanc on estaven arrecerats tot ple de taques musicals...» (p. 50).

«El sol era un as d'oros penjat al firmament» (p. 9).

«Serpents: de tant arrossegar-se per terra se'ls han anat esborrant amb el temps les indicacions de la cinta mètrica» (p. 115).

— Analogia per antropomorfització:

«... la finestra oberta de bat a bat i la vànova plena de pardals inconsolables» (p. 140).

«Les mosques de l'establiment celebren una assemblea magna sobre un pa de mantega. Un pot d'olives somriu lleugerament dalt a un prestatge...» (p. 107).

«En els gorcs profunds i clars l'aigua té una pell transparent» (p. 115).

«La gabardina amb els seus propis ulls —els botons metàl·lics— tingué ocasió de satisfer una curiositat que la turmentava» (p. 163).

«La gabardina, que era intel·ligent i ben dotada per al cultiu de la ironia, va tenir la sort de trobar un jaqué dins l'armari que li donà conversa tot l'hivern» (p. 164).

— Comparacions:

«El piano que baixen per l'ull de l'escala com una caixa de morts... Més tràgic amb el seu plany sonor que la caixa de morts mateixa en topar la barana de l'escala» (p. 13).

«I el de l'acordiò feia un fistó musical tan fi que semblava l'ombra d'una falguera» (p. 56).

«Allí al fons del graner, la caixa de l'arpa de la germana jeia com un taüt» (p. 71).

«A voltes matava el temps fent solitaris amb unes cartes franceses i doblengades com les teules de la meua teulada plena de molsa» (p. 88).

«Les mans dels adroguers que donen la impressió d'ésser fetes amb embotits de carn d'aprenent» (p. 106).

Tots aquests exemples certifiquen el desig renovellador almenys de la pràctica lingüística per a potenciar la suggestió. Un tipus d'exercici que Sindreu, el més explícit dels dos en confessions literàries, té per conflictiu. Dei-

xant de banda la seva ambigua visualització del terme *gregueria* (p. 149), el veiem dubtar de l'abast de la seva escriptura o de l'accidental d'aquesta o d'una imatge:

«... les meves imatges literàries. Imatges de bona color, però curtes de fibra» (p. 67).

«La nit és litúrgica i... Ara la lluna és un punt sobre la *i* de la *xemeneia* de la fàbrica.

Encara un adjectiu avortat...» (p. 83).

Advertint-nos, també, dels seus mecanismes, associació o somni:

«Somniava que em donaven corda a una orella fins arrencar-me-la» (p. 112).

I, també, de la seva natura maleable:

«Posar les paraules d'una manera precisa i segura sobre el paper: atzavares sobre un fons marítim» (p. 115).

En qualsevol cas es tracta de «percaçar imatges» (p. 119): trobada la imatge perfecta quasi li sobra la literatura. La literatura que, segons quina, no sembla sempre matèria sacra (p. 156, text 4).

Aquest joc creatiu d'imatges, ja s'ha dit, es pot incorporar a un text més extens i cal pensar que el vivifica. Ara bé ¿la recerca de la suggestió innovadora des del llenguatge, es correspon amb la macroestructura on aquella queda inclosa? Respecte a les associacions estrictes són macroestructures les *evocacions* de Junoy i els *récit, faula, conte, quasi un conte o història*, termes amb els quals Sindreu designa les seves proses narratives. Aquestes proses, unes i altres, estan tocades pels tòpics de la modernitat. De Junoy —qui enyora la vinya des del bar i viceversa (p. 39)— ja ens ha dit alguna cosa Montanyà. En Sindreu trobaríem un fàcil repertori que de vegades sembla obsessiu amb mots com *Klâxon, cautxú, tennis...*, o mitjançant la descripció de números o els jocs gràfics cap al final del seu volum a més dels anglicismes i gal·licismes. També és cert, però, que de vegades ironitza sobre tòpics d'aquella modernitat com ara el jazz (p. 54). Cal, però, seguir interrogant-los narratològicament. I, és cert, és Sindreu qui enllesteix una tasca narrativa més directa, adient amb formes narratives que pels anys vint i trenta cal entendre assumides. A les quals incorpora, però, certa tòpica avantguardista: el contrapunt humorístic al final de *La vident* i *La terracuita i la marina*, la ironia en *La formiga i el borinot* o en *Diplomàtics*, la incorporació de l'irreal al quotidià en *El cabriolé estibat* i *El conte de la por*,

l'espíritisme vist amb humor en *Possiblement...*, les relacions amoroses i el sexe en *2 x 2*, *Miquelet*, *Sóc «Nostre Senyor»...* i *La Venus ortopèdica*. Moltes altres vegades, no és menys cert, dirigeix una melangiosa ullada sobre tipus i tradicions amb el rerafons dels quals sembla identificar-se: *Una fera a Rosanes*, *Els Xeles de la Garriga*, *Ramon Marxant*, *El cas del Sr. Antonet*, *El Sr. Jaume i els aprenents*, *Vida i miracles de la Sra. Pastor*. Són, totes elles, narracions aconseguides, de formulació equilibrada, cal advertir. En les quals certament es poden trobar no sols referències al respectat cinema de llavors —*Le chien andalou* (pp. 17, 47)—, sinó també la incorporació narrativa de les seves tècniques en parlar-nos per exemple d'un «... primer pla format pel jove de l'*Auburn* i una noia molt rossa...» (p. 168), o en escriure: «I en passar les vitrines, com els rectangles d'un film -rectangles que la velocitat aprima...» (p. 122).

Doncs ¿perquè no, amb aquestes formes equilibrades i tot, narracions més extenses, novel·les? Junoy i Sindreu fins i tot ens ofereixen proses que podrien ésser l'inici puntual de novel·les realistes, amb el retrat d'un personatge, el metge Duran (pp. 98-99) i amb la descripció d'un espai habitable per uns personatges qui, sembla, arribaran tot de seguit (p. 97). Tampoc, però, és això, el que esperariem. I, potser, ni el que els autors desitgen.

Junoy sols parla del sentit que té aplegar en un volum les evocacions d'un lloc (p. 67). Quan parla de novel·listes i corrents novel·lístics, sembla enraonar d'una circumstància estranya: lloa Eduald Duran i Reynals com a precursor dels que, coetàniament a ell mateix, segueixen Stendhal i els russos; tracta de l'autoanalisme de Jacques Rivière i el considera lamentable per tràgic; ens refereix la moda Proust i Gide (pp. 106, 118, 108). Tot això, però, se'ns transmet com a història externa.

Sindreu té més clara la seva voluntat narrativa. Es capaç, fins i tot, d'escriure un conte que és un guió de novel·la, on ell concentra l'argument magistralment entre apunts del que caldria fer: «Escriure la novel·la del cotxer de la senyora Junqueres» o «Descriure amb trets verticals el posat del cotxer» o «Concentrar la força filamentosa del *récit* en la reacció del cotxer...» llegim en *Un esquema* (pp. 110-112). O ens diu que amb menys matèria de la que té entre mans altres fan novel·les aprofitant la timidesa dels lectors (pp. 36-37). Reconeixerà, però, «... la meua flaca per les coses vagues i desdibuixades i em plau allò que no coneix un desenllaç previst...» (p. 22); per això, en el mateix *récit*, li agrada incloure dubtes —si era de dia, si fos una nit (p. 23)—. Li plau «... fixar amb trets lleugerament imprecisos...» els personatges (p. 38) i, confessa, li tremolen les mans quan es posa a escriure la vida d'un personatge (p. 89). Sindreu sap que, en les seves formes literàries, moltes coses cal detectar-les mitjançant la suggerència. Es per això que un dels seus personatges li dirà al narrador: «No t'esforcis. No tractis d'omplir amb paraules sense sentit la

buidor —deliciosa buidor— que hi ha en les teus silencis podrits de literatura. Tu no tens ni una idea vaga del que jo sóc. Potser és millor per a tots dos» (p. 123).

Amb aquest convenciment, difícil era enllestir una novel·la realista, fins i tot psicologista. De fet, quan Sindreu, anys després, amb *El Senyor Joanet del Guinardó* (1954), accedí a la narració llarga, reculà a esquemes més endarrerits com el costumisme. Tot això era, per ara, impossible. Sindreu confessa en veu alta: «Escriure una novel·la que mostrés la forma polièdrica de la meva sensibilitat» (p. 105). Un desig de l'autor. També un repte per al lector.

L'avantguarda, fins i tot els parcials exercicis avantguardistes en prosa exigeixen una diferent mena de descodificació, de recepció, podríem dir simplement de lectura. I és aquí, on el que repassem com a dificultat de superar el fragment ens podria conduir a l'articulació dels fragments en una visió globalitzadora de caire diferent al tradicional. L'aplec de proses de Sindreu, entre les més autònomament narratives i les més sincrètiques, ofereix una manera de prendre posició davant el món mitjançant un joc que té molt de la «... mediterraneïtzació de l'*humor* anglo-saxó...» que retreu Junoy (p. 89) en parlar de Ramon Raventós. Aquest tipus d'*humor* que Sindreu, per exemple, posa al servei de l'ús literari de la diglòssia catalano-castellana i sobre la qual ironitza (p. 51; vegeu també la referència al seu aprenentatge de la llengua i cultura angleses, p. 127). Junoy, per la seva banda i aquí accepto el risc de transcriure una sensació de lector, és encara menys exigent en la possible coherència interna del seu volum. Però la seva segona part —*Notes de viatge*—, ampliant-la amb algunes proses de la tercera —*Del llibre de l'amistat i la mort*— es passeja per una cronologia que va des de 1907 a 1919, sempre extensible per dades sense data en el seu text, al voltant de la Gran Guerra. El seu traginar europeu —de París a Mallorca, de Cerdanya a Londres— basteix un fresc fet de plans espacials i temporals en els quals s'acomoden tipus, personatges i sensacions fugisseres —pensem que aquí està la pervivència del cubisme vista per J. Molas (1987: p. 342)— que sols l'evocació pot atrapar. En *Sota unes voltes de color de rosa* hi ha tota una retòrica de l'evocació: «Un sol nom és, de vegades, tota una ventura, tota una florida de records» (p. 55). L'articulació d'aquests fragments evocats era, potser, la única manera possible per la l'avantguarda —o des de l'avantguarda— de bastir una narració coral, globalitzadora. Aquesta era la *novel·la polièdrica* desitjada per Sindreu. Guardant totes les distàncies, preguntaré si no és això *Point counter point* (1928) d'Aldous Huxley?

Per aquesta via es poden començar a reconèixer valors intrínsecs en la narrativitat avantguardista. I un que vull destacar-ne és la capacitat de sincrèticisme narratiu. Entre la *guregueria* i el conte, trobem uns exercicis indepen-

dents capaços de suggerir, ja no una imatge, sinó tota una història sense necessitat de desenvolupar-la. Junoy concentra dues històries d'amor en *Pluges*, o suggereix en essència el plaer de silencis o converses, compartits els uns i els altres, que no transcriu en *Pels volts de Nadal* o en *Una tassa de te sota el Puig Major*. Sindreu té no poques històries concentrades (pp. 27, text quart; 28, segon; 41, tercer; 66, cinquè; 74, primer; 82, primer; 106, tercer; 140, segon; 140, quart; 142, primer; i altres possibles segons els criteres). Per aquesta senderola es pot arribar ben lluny. Pensem en els plantejaments del minimalisme. Aquest conte d'Augusto Monterroso (A. Fernández Ferrer, 1990: p. 335) figura en molts llocs com el conte més breu possible: «Cuando se despertó, el dinosaurio aún estaba allí». Recordeu Pere Calders en narrar: «Ningú no volia dir-li a quina hora passaria el tren. El veien tan carregat de maletes, que els feia pena explicar-li que allí no hi havien hagut mai ni vies ni estació», *L'express* (1986). Sindreu conta: «Tenia l'habitació empaperada amb bitllets de tram. De nit anava somniant trajectes» (p. 46).

¿Som hereus de l'avantguarda? ¿encara ens consta acceptar que vivim amb l'avantguarda? Tanmateix, és cert que sota aquesta paraula quasi *litúrgica* —recuperem l'adjectiu de Sindreu— s'oculten possibles trampes i que, malgrat això, té fins i tot la seva tradició i ens ofereix els elements per desxifrar-la. En parlar d'Apollinaire, Junoy escriu:

«El seu avantguardisme —com tots els avantguardismes capacitats per a la duració— reposava en un fons de tradició, que només els fins gustadors i els hàbils experts eren capaços d'escatir i de fruit» (p. 118).

EDICIO DE TEXTOS

CALDELS, Pere (1986): *Invasió subtil i altres contes*, Barcelona, Eds. 62.

FERNÁNDEZ FERRER, Antonio (1990): *La mano de la hormiga. Los cuentos más breves del mundo*, Alcalá de Henares, Fugaz Eds.

JUNOY, Josep M. (1983): *El gris i el cadmi*, pòrtic de J. Callejón Cabrera, Vilanova i la Geltrú, Ed. El cep i la Nansa (cito per pàgina).

SINDREU I PONS, Carles (1931): *La Klàxon i el camí*, pròleg de J. Ma. de Segarra, Badalona, Edicions Proa (cito per pàgina).

— (1975): *Obra poètica, I*, Barcelona, Llibres del Mall.

L'Amic de les Arts. Gasetta de Sitges, (1926-1928), (cito per AA, número de volum i pàgina).

Hèlix, Vilafranca del Penedès, (1929-1930), Barcelona, Leteradura, 1977 (cito per H, número de volum i pàgina).

Troços, Barcelona (1916-1918), Barcelona, Leteradura, 1977 (cito per T, número de volum i pàgina).

CRITICA REFERIDA

ARNAU, C. (1987-1): *Marginats i integrats en la novel·la catalana (1925-1938). Introducció a la novel·lística de LLor, Arbó, Soldevila i Trabal*, Barcelona, Eds. 62.

— (1987-2): *Crisi i represa de la novel·la, Història de la Literatura Catalana*, de M. de Riquer, A. Comas i J. Molas, Barcelona, Ariel, vol. 10, pp. 9-101.

DÍAZ PLAJA, G. (1956): *De literatura catalana. Estudis i interpretacions*, Barcelona, Selecta.

GIMFERRER, P. (1974): *La poesia de J. V. Foix*, Barcelona, Eds. 62.

MOLAS, J. (1983): *La literatura catalana d'avantguarda. 1916-1938. Selecció, edició i estudi*, Barcelona, Antoni Bosch ed.

(1987): *Els moviments d'avantguarda: Joan Salvat-Papasseit, Història de la Literatura Catalana*, de M. de Riquer, A. Comas i J. Molas, Barcelona, Ariel, vol. 9, pp. 328-376.

(1993): *Para una teoría de las vanguardias*, conferencia en Madrid, Residencia de Estudiantes, 8 de marzo de 1993.

SÁNCHEZ-MORA, A. (1989-1990): *Las gregerías de Ramón Gómez de la Serna. La gregería como modelo de descontextualización lingüística*, Dep. Filología Románica, U.C.M.