
VICENT ALONSO

JESÚS MONCADA O L'ART DE CONTAR AMB LA MÀ ESQUERRA*

(*) Estudi realitzat amb una ajuda a la investigació de la Universitat de València (UV 97-2209).

(1) El qualificatiu és d'Isidor Cònsul (1995: 140): «*La galeria de les estàtues* és una segona novel·la esplèndida, diferent de *Camí de sirga* i diferent també de l'enjogassament de les narracions prèvies».

(2) Podem citar, com a exemple, la resposta a una pregunta de Josep-Sebastià Cid (1988: 46): «El conte i la novel·la impliquen visions diferents de les coses. Un conte és com una maçolada, ha de ser una narració ràpida, precisa i que enganxi el lector d'una manera immediata. Són ritmes diferents». O aquesta altra a una pregunta de Mercè Biosca i Postius (1989: 55): «Pel

0. Després de la publicació de *Camí de sirga* (1988), *La galeria de les estàtues* (1992) i *Estremida memòria* (1997), Jesús Moncada s'ha convertit en un dels novel·listes de més pes de la literatura catalana contemporània. I això fins al punt que algunes veus crítiques han oblidat pràcticament els dos reculls de contes anteriors (*Històries de la mà esquerra*, 1981 i *El Cafè de la Granota*, 1985) o, des d'un esquema crític ben conegut i no menys empobridor, n'han fet interpretacions tot considerant-los exercicis preparatoris per a l'*autèntica* expressió narrativa o fins i tot mers «enjogassaments».¹ Paral·lelament, l'autor mateix ha expressat amb insistència la voluntat d'establir diferències substancials entre totes dues experiències narratives, la dels contes i la de les novel·les, com reclamant la lectura crítica consegüent.² No hi ha dubte que l'univers literari de qualsevol escriptor es configura i ha de ser sospesat des de paràmetres que van més enllà de les etiquetes genèriques. Més encara, quan es tracta d'un escriptor que ha fet de Mequinensa, de la recuperació de la seua memòria, «una mena de Macondo català que integra perfectament la vida dels raiers, dels pagesos o dels minaires, la societat de les festes, del cafè, de la família, les referències a la història immediata i al present» (Parcerisas, 1982: 28). Tot un món que més o menys explícitament apareix en la superfície, o en el fons, de qualsevol dels seus textos per mínim que siga l'esforç del lector per interpretar-los. Descriure el món narratiu de Moncada passa necessàriament per esmentar aquesta «vila fantasma» (Calders, 1981)

i el pes específic que ha tingut tant en l'etiologia dels seus textos com en la conformació successiva del seu univers temàtic. Però l'oblit o el menyspreament de la concreció genèrica adoptada per expressar aquest univers n'empobreixen substancialment l'anàlisi ja que així deixen de contemplar-se les estratègies específiques emprades pels creadors segons el gènere triat i, a més i sobretot, s'obvien les diverses i singulars situacions de lectura que l'elecció permet.

1. El volum d'*Històries de la mà esquerra* que el públic lector pot adquirir avui a les llibreries (Moncada: 1988) presenta, en un cert sentit, diferències notables amb anteriors edicions. Si el recull actual agrupa setze narracions sota el títol general esmentat, l'edició apareguda a la col·lecció «Les ales esteses» (Moncada: 1981) ordenava les mateixes setze narracions de manera substancialment diferent. Les quatre primeres formaven part d'un apartat intítulat «Històries de la mà esquerra»; les quatre següents, de «La pell del riu», i la resta, de «Cròniques de la sirga». I tot sota el títol general: *Històries de la mà esquerra i altres narracions*, que informava coherentment del contingut del recull en la mesura que distingia els blocs de què constava. De fet, el primer d'aquests blocs, el de les històries de la mà esquerra, ja havia estat editat anteriorment (Moncada: 1973) amb motiu del premi Joan Santamaria de Narració de l'any 1971 que se li havia concedit.³

El que és substancial, amb la desaparició de l'ordenació interior i, consegüentment, de l'expressió «i altres narracions» del títol del llibre, és que el conjunt ha adquirit una unitat que abans no tenia. O dit més exactament: que el lector es troba davant de dues situacions de lectura ben diferents. En el primer cas, no hi veurà altra unitat global que la derivada de la indicació genèrica del títol del recull. Mentre que, en el segon, i atesos els trets específics de l'expressió emprada com a títol, es veurà comminat a establir lligams que no tan fàcilment poden ser reduïts a qüestions estrictament genèriques. Ara, les setze narracions i no només les quatre primeres són «històries de la mà esquerra» i és natural que el lector tracte d'explicar-se per què.

Què és una «història de la mà esquerra»? Els títols són ordres, indicacions que des de l'inici mateix del text suggereixen un itinerari determinat de lectura. Això té un relleu especial quan es tracta de títols de reculls que no es limiten a assenyalar l'adscripció genèrica dels textos que apleguen sinó que introdueixen algun element temàtic que indica la voluntat que els textos siguin llegits no (només) com un aplec de textos autònoms sinó (també) des d'una perspectiva temàtica unitària. En aquest cas, el lector realitzarà l'esforç necessari per establir aquest lligam temàtic comú, sobretot quan la indicació del títol és més o menys enigmàtica. De vegades, però, els títols de reculls suggereixen alhora una unitat genèrica i temàtica. N'és paradigmàtic, en l'àmbit de la literatura catalana contemporània, el títol de Pere Calders: *Cròniques de la veritat oculta*, que no trie a l'atzar sinó pel paral·lelisme significatiu que té amb el de Moncada:

que fa a *El Cafè de la Granota*, algú em va dir que era pràcticament una novel·la en la qual només calia haver lligat una mica les històries. Ara bé, la meua idea era fer un llibre de narracions sobre Mequinensa amb aquest tema unitari, però sense cap ganes de lligar-les des del punt de vista novel·lístic. Hauria estat fàcil, perquè hi ha personatges que surten a diverses històries, unes vegades com a protagonistes, i d'altres com personatges secundaris o marginals. De tota manera, *El Cafè de la Granota* no va ser un precedent clar de *Camí de sirga*. De fet, al poc temps d'aparèixer la primera edició d'*Històries de la mà esquerra*, Ignasi Riera (1982: 37) ja hi veia «l'esquema genial d'una gran novel·la modernista» i es preguntava si «els contes cromàtics de Moncada, ¿anuncien o no un esperable novel·lista de la terra colgada?».

(3) No es tractava, però, d'una edició autònoma ja que el volum incloïa, a més, les dues narracions finalistes del premi: «Hola, Tom», de Josep Vallverdú i «El cavall no és de cartó», de Jaume Melendres.

Històries de la mà esquerra. Tots dos remetent a la unitat (para)genèrica dels textos que apleguen: «cròniques» i «històries». Ambdues indicacions genèriques són complementades per sengles sintagmes preposicionals formalment idèntics, que el lector pot identificar de bestreta amb indicacions temàtiques. Són força conegudes les interpretacions que en aquest sentit han rebut les cròniques de Calders; per això i perquè una o altra no modificaria ni un bri la meua argumentació, pense que podem deixar-les ara de banda. El cas que ens ocupa, el de Moncada, ja no és tan clar i, que jo sàpia, no ha merescut l'atenció de la crítica. Fet estrany perquè la relació entre el títol del recull i les narracions que inclou és d'un cert hermetisme, més encara quan cap paratext editorial, de cap de les edicions esmentades, diu res sobre aquesta qüestió concreta. L'edició de 1981 afirma, però, en la contraportada que l'eix de totes les narracions del volum (és a dir, tant les incloses en l'apartat «Històries de la mà esquerra» com les de «La pell del riu» i «Cròniques de la sirga») és «Mequinensa, confluència del món miner, de la pagesia i de l'Ebre». Fet sobre el qual insisteix també Calders en el pròleg de l'edició. És a dir, hi ha un eix comú que faria coherent la posterior desaparició dels apartats i la inclusió de totes les narracions sota el títol general: *Històries de la mà esquerra*. Tanmateix, la precisió no fa altra cosa que augmentar l'enigma de la relació entre títol i narracions.

Amb tot, no s'explica que la crítica no haja dedicat ni una ratlla a comentar aquest fet, ben significatiu des de l'òptica del lector.⁴ Sí que pot explicar-se, però, que el paratext editorial no concrete la relació significativa entre títol i narracions perquè en cas d'haver-ho fet, hauria destruït alhora unes possibilitats interpretatives derivades d'aquesta mateixa concreció i que al remat incideixen en la configuració d'un determinat tipus, com diria Eco, de lector model. Desconec l'origen del títol en qüestió, però crec que una simple consulta a l'article «Mequinensa» de l'Enciclopèdia Catalana ens ajudaria a formular una hipòtesi plausible: «L'antiga vila [...] ha estat quasi completament enderrocada perquè l'afectava la cua del pantà de Riba-roja; s'arredossava al peu de l'aspra serreta del Castell [...] i a la vora esquerra de l'Ebre, en el punt de l'aiguabarreig amb el Segre». Amb aquesta informació geogràfica tot quadra: les històries són de la mà esquerra perquè fan referència a la situació de la vila enfonsada sota les aigües que Moncada, *more literario*, es proposa de recuperar. Però el fet significatiu és que aquesta informació, inclosa en l'enciclopèdia d'un nombre més o menys reduït de lectors, se'ns amaga. I espere que conscientment perquè, com veurem tot seguit, així es multipliquen les vies interpretatives o, el que és el mateix, el títol —una autèntica troballa— obliga el lector a triar o a acceptar el fet mateix de les diverses possibilitats interpretatives.

Certament, algun lector del text ha pogut pensar, en enfrontar-se per primera vegada amb el títol, que les històries que es disposa a llegir versaran sobre «la mà esquerra». I fins i tot, com en el cas del títol de Calders, ha pogut formular possibles concrecions

(4) Em referesc al lector empíric, òbviament, i més concretament als lectors, estudiants de literatura catalana contemporània de la Universitat de València, que amb mi han llegit, comentat i analitzat una bona part de l'obra narrativa breu de Jesús Moncada. De fet, les referències que al llarg d'aquest article faré al lector empíric no són altra cosa que les derivades d'aquesta lectura compartida amb els estudiants i amb alguns professors de València. Tots —crec que la precisió és necessària— bastant lluny del que podria ser un bon coneixement geogràfic i històric sobre Mequinensa.

significatives de l'expressió «la mà esquerra». O el que és el mateix: que aquesta no necessàriament ha de remetre literalment als textos que encapçala. Pense que paga la pena constatar, encara que siga una obvietat, que tots dos títols funcionen, en aquest sentit, provocant en la ment del lector una contraposició: la que té a veure amb la confrontació entre una realitat convencional i una altra d'amagada, en el cas de Calders, i la que es refereix a l'oposició «mà dreta-mà esquerra», o fins i tot, en un sentit clarament politicoideològic, «dreta» i «esquerra», en el cas de Moncada. Tanmateix, alguns lectors primers del text de Moncada han pogut interpretar l'ordre del títol en una direcció exclusivament genèrica. És a dir, que el sintagma preposicional «de la mà esquerra» no es referiria al contingut temàtic de les històries sinó que més aviat qualificaria les mateixes «històries». Sens dubte, aquests lectors haurien fet servir la seua enciclopèdia lingüística per concloure que es tractarà d'històries *contades* d'una determinada manera, aquella que en un sentit ben conegut suggereix «la mà esquerra». Com si als narradors també els poguérem aplicar allò de «tenir mà esquerra», és a dir, una habilitat especial per aconseguir les coses indirectament.

Opine, com ja he suggerit adés, que l'absència de la concreció del significat de l'expressió «de la mà esquerra» en els paratextos de les diverses edicions esdevé finalment un fet altament positiu en la mesura que obliga el lector a formular-se la pregunta ¿què és una història de la mà esquerra?, la qual, obertes determinades expectatives des dels suggeriments del títol, el lector ha d'intentar respondre amb la lectura dels textos. Propose d'assajar-hi una resposta des de l'anàlisi de les quatre narracions que inicialment —en l'edició de 1981— s'agrupaven sota aquesta denominació: «Joc de caps», «L'ull esquerre de Tomàs d'Atura», «Conte del vell tramviaire» i «Nit d'amor del coix Silveri». La resposta serà més aviat una hipòtesi que, més tard, hauria d'explicar que la resta de les narracions hagen merescut també, en l'edició de 1988, un qualificatiu semblant.

2. La dèria que corca el pensament d'Hermes de Tamariu darrere el taulell d'El Peix que Fuma —s'ha fet vell i s'ha convertit «en una horrible mòmia, regallada d'arrugues, encartonada i seca» (p. 12)—⁵ constitueix el nucli temàtic de la primera d'aquestes narracions. Hermes és un espectador privilegiat del tedi i la monotonia representat per les partides de cartes que dia a dia es juguen al seu cafè, com si foren còpies dolentes i desenfocades d'una «partida eterna». L'extraordinari, però, s'hi presenta sota la forma d'una partida singular. Hermes de Tamariu hi veu com els cossos dels jugadors són ocupats successivament pels caps dels diferents personatges, ja desapareguts, que poblen el seu record: Francesc Ibars, Joanet del Sastre, Sebastià Peris. Tots tres desapareguts anys enrere. Ell mateix, fins i tot, amb el canotier que comprà a Barcelona quan el viatge de nuvis o amb gorra de milicià i una fulla d'olivera als llavis. I el lector s'endinsa en la confrontació que s'hi estableix entre Hermes i aquells personatges

(5) Les referències a les pàgines remetran sempre a l'edició de 1988.

fantàstics que la memòria del cafeter ha portat al centre mateix de l'acció narrativa. Una confrontació que, a més, es presenta al lector en clau més aviat metafòrica, no exempta d'elements més o menys enigmàtics que haurà d'interpretar. D'una banda, el que els personatges d'aquella «festa d'ultratomba» --especialment, Sebastià Peris, mort al front de Terol-- retrauen realment a l'Hermes. D'una altra, tot el simbolisme de la partida eterna que Hermes creu haver descobert: «Obligats per una força superior, lligats a uns cossos estranys que no podien escollir abans, els caps jugaven una terrible partida perduda fatalment ja abans de seure al voltant d'aquella taula. La jugada es repetia --sempre amb les mateixes cartes brutes i desgastades-- a desgrat del barrejar il·lús dels jugadors, titelles desesperats en mans d'un invisible i poderós tafur que, amb un somriure cruel, els deixava guanyar petites bases i a la definitiva es treia la manilla del barret i feia trampa.» (p. 14). Hermes de Tamariu no vol jugar la partida, té por d'aquella «aranya negra» que puja per la galta d'uns dels seus propis caps reconeguts en la partida fantàstica. Però la veu de Sebastià Peris l'invita a triar entre «el dolç ensopiment de cada dia» (p. 16) i el valor d'acceptar aquell joc perdut de bestreta. Fins que un símbol final insinua la decisió del cafeter, que, ja en la realitat, intenta donar corda al gran rellotge de paret aturat des de feia trenta-dos anys.

La metàfora del joc --concretada en una partida d'escacs-- forma part també del nus temàtic de la segona de les narracions, «L'ull esquerre de Tomàs d'Atura». Ara se'ns fa explícita mitjançant les reflexions que Cristòfol de Tastaboires, una mena de filòsof-escombriaire, fa a un interlocutor singular: Adolorida, la seua mula. Si abans, però, es feia balançada sobre la paradoxa d'haver de jugar la partida tot i saber que la perdrem --«Sense la mort no viuríem, vet aquí la paradoxa!» (p. 16)--, ara tot gira a l'entorn de la «carota habitual» que cadascú adopta en la partida de la vida, d'una «mort quotidiana» --el «dolç ensopiment de cada dia» de què es parlava en la narració anterior-- que tothom accepta sense ni un crit de protesta. L'escombriaire espera que s'òbriga la caixa de les fitxes i que comence la partida diària on de segur «l'alcalde farà de rei, el capellà de reina; de torre, la dona de l'alcalde. [...] I tots els altres --Belisari el pastisser, Antoniet el paleta, Ladislau el calafat...-- faran de peons» (p. 23). I Tastaboires descobrirà el que «s'hi amaga davall», la vida secreta dels veïns del poble a partir de la «vulgaritat quotidiana, i tanmateix entenedidora» que crema al munt d'escombraries i que ell mateix alterarà tot contribuint a descobrir les mentides d'Elvira, la dona de Tomàs d'Atura.

A «Conte del vell tramviàire», la tercera de les narracions esmentades, no torna a aparèixer aquesta partida metafòrica. Tanmateix, el pas del temps i el final d'un determinat trajecte vital --el d'Atanasi, que es resisteix a deixar de conduir el tramvia per darrera vegada abans de jubilar-se--, en són el nus temàtic. Atanasi no vol abandonar el que ha fet sempre. Ha fet baixar tothom i ha fugit desesperadament conduint el tramvia de la línia de circumval·lació. Però també ací, com a «Joc de caps», hi ha

l'element que permet de vèncer l'amargor del final inevitable, representat ara per la paradoxa de voler fugir d'unes vies tancades que es mosseguen la cua, d'unes vies que no porten sinó a les cotxeres. La Sílvia no ha oblidat el dia. I, després d'anys, espera l'arribada del tramvia a la parada del Mercat de Sant Antoni, com ho feia habitualment abans de casar-se amb l'Atanasi: «De sobte tot era diferent. Ja no se sentia sol ni frustrat. Al món hi havia alguna altra cosa, fora del tramvia i la línia de circumval·lació. Ara ja no calia fugir. Al cap de quaranta anys, la Sílvia era una altra vegada al seu costat i amb allò li bastava. Farien junts la darrera volta, sense amargors ni estridències. Tot era igual que un diumenge d'abans, però ablanit pel temps, el mateix que un vi vell. Les mirades d'ambdós van trobar-se a l'espill retrovisor» (p. 38).

Finalment, el complex temàtic de «Nit d'amor del coix Silveri» res no té a veure amb aquesta metàfora del pas del temps que hem resseguit en les tres primeres històries de la mà esquerra. Llevat que ens traslladem des de l'experiència personal a la col·lectiva. Vist així, l'enfonsament del poble sota les aigües d'un embassament, que el narrador ens presenta didàcticament en la primera part de la narració, seria ara l'anècdota a partir de la qual ens situaríem de nou dins els límits temàtics de la metàfora al·ludida. Tanmateix, el lector no pot evitar de veure's immersit en un món diferent. El que de positiu té, en les narracions anteriors, la possibilitat de superar l'angoixa –Hermes de Tamariu donant corda al rellotge, Tastaboires reclamant la rebel·lió contra la mort quotidiana, la Sílvia tota mudada pujant al tramvia d'Atanasi– ací desapareix o pren un caire ben diferent. Així, la nit d'amor del coix Silveri, que veu en les possibilitats econòmiques d'una ràpida procreació el rescabament del desastre, no és més que un trist sarcasme. De fet, quan Silveri posa en marxa el ritual de l'amor no fa sinó provocar el plor de Joana, la seua dona: «Va arromangar-li la camisa. La dona es va encongir; després, acovardida, sense força, va començar a plorar silenciosament» (p. 43). Mentrestant, Silveri no deixa de pensar en les cinquanta mil pessetes per cada membre de la família que la gent forastera ha promès com a indemnització per l'enfonsament del poble sota les aigües.

Des del fil temàtic que hem resseguit al llarg de les quatre històries difícilment podríem establir algun lligam amb les indicacions que inicialment el títol ens suggeria. No hi ha en les narracions analitzades cap indicatiu explícit que ens ajude a establir aquesta relació. Certament, algun lector podria adduir en contra, per exemple, aquest fragment del diàleg entre Tastaboires i la seua mula: «Aquest que ens ha saludat, Adolorida, és Moisès, el vigilant. Quin home més trempat! Se li veu que és d'esquerres! Segur que no m'has entès... Només et diré, però, que si jo no fos d'esquerres no em veuria d'escombriaire i tu no sé on pararies. No m'hauria fet falta una mula i no t'hauria comprat per ajudar-me quan aquell heretge d'amo que tenies –que no es mereixia una mula com tu– t'anava a vendre als gitanos» (p. 23). O el to de crítica social perceptible en alguna de les narracions i que alguns han assenyalat. Recordaré, per exemple, l'opinió d'Emili Bayo (Bayo & Biosca 1992: 15) a propòsit de la primera de les



històries: «Potser una de les crítiques més ferotges, tot i presentar-se subreptíciament, apareix a “Jocs de caps”. Aquí, els fantasmes del passat, amics del cafeter morts durant la guerra civil, es presenten davant d'un astorat Hermes de Tamariu per retreure-li la seva apatia, la seva actitud de vençut. La resposta del cafeter serà donar corda a un rellotge –tan metafòric com real– que romanía aturat des de feia trenta anys, és a dir, des dels acabaments de la guerra civil». Pense que hi ha raons per pensar que aquesta possible vinculació temàtica és en tot cas purament marginal. O dit d'una altra manera, em resistesc a creure que el títol del recull es limite a suggerir que les narracions tindran una «temàtica esquerrana», per dir-ho clar i ras. I això, encara que es vulga anar més enllà dels fets anecdòtics citats i s'insistesca en un cert ambient general de les narracions, en una certa cosmovisió progressista.⁶

3. Paga la pena, doncs, d'esbrinar si és més profitosa la consideració del títol com exclusivament formal. És a dir, si les històries que hem llegit tenen en comú trets que tinguen a veure més que amb allò que contenen, amb la manera com ho contenen. Si són «històries de la mà esquerra» perquè practiquen una manera de contar que prefereix la via indirecta a la directa, que vol aconseguir determinats efectes en el lector a partir d'habilitats narratives que rebutgen l'exposició directa dels fets i de les conclusions que se'n pugen extraure. Una manera de contar que al remat acabaria per demanar del lector una major participació en la interpretació del text.

En efecte, hi ha relats que li ho posen fàcil al lector. D'altres, no necessàriament més moderns, li exigeixen una participació activa en la interpretació de manera que fan perfectament adequada la definició del text com a «mecanisme peresós» que vol que «algú l'ajude a funcionar» (Eco 1979: 76). «Jocs de caps», al meu parer, pertany a aquesta segona classe. Sobretot perquè l'anècdota a partir de la qual es construeix –simple, només en aparença– exigeix l'esclat significatiu en la ment del lector a la manera com Cortázar parlava de «esa fabulosa apertura de lo pequeño hacia lo grande, de lo individual y circunscrito a la esencia misma de la condición humana. Todo cuento perdurable es como la semilla donde está durmiendo el árbol gigantesco. Ese árbol crecerá en nosotros, dará su sombra en nuestra memoria» (Cortázar 1973: 142). Ja he parlat adés del caràcter més o menys enigmàtic de la confrontació entre Hermes de Tamariu i els personatges d'ultratomba, com també de la clau metafòrica que exigeix del lector una determinada activitat interpretativa. Fins i tot un element clau en tot text narratiu, com la resolució del conflicte en aquest cas, exemplifica a la perfecció el que estem tractant d'esbrinar: com a conseqüència del diàleg amb Sebastià Peris, el cafeter decideix finalment posar en marxa el rellotge aturat durant tant de temps. L'important, però, és la manera com el lector se n'assabenta. No per boca del narrador, sinó indirectament, a través de la intervenció d'un dels personatges secundaris de la història: «Mira-te'l, quines manies! Ara, després de trenta anys, dóna corda al rellotge!» (p. 17). I em sembla que l'opció per aquesta manera de contar el «desenllaç» de la història no

(6) La resposta a una pregunta de Josep-Sebastià Cid (1988: 45), tot i que referida a *Camí de sirga*, és ben alligadora en aquest sentit: «El llibre es troba marcat pel franquisme i per una etapa política dura que hi condueix. Mequinensa era un poble miner amb el que això comporta de tensions socials i polítiques i podria dir que Jesús Moncada, com a persona, sempre ha estat de la banda dels febles, que sempre són els que reben. Sempre hi ha dominadors i dominats i no veig clar que la societat evolucioni d'una manera excessivament favorable. Exemple d'aquests dominats són la majoria dels personatges que apareixen a l'obra. Aquest, però, és només un aspecte de la novel·la, que no voldria que s'interpretés com una novel·la social. No m'agraden les etiquetes, jo sóc un contador d'històries.»

és insignificant. De fet, exemplifica el tret determinant d'un narrador que ha optat per fingir la seua presència a través d'una tercera persona gramatical la qual amaga en realitat la visió pràcticament única del personatge central, Hermes de Tamariu, i que fa del diàleg un procediment clau. Amb tot, el narrador trasllada al lector la responsabilitat d'omplir els blancs, els llocs d'indeterminació significativa⁷ que presenta la història viscuda pel protagonista, i l'obliga a elaborar les hipòtesis necessàries per accedir a tota la informació implícita a què remeten les intervencions dialogades dels personatges. I això fins al punt que els mateixos punts d'ancoratge, indispensables per a la interpretació del lector, s'encomanen d'aquesta mateixa indeterminació: el final, de què parlava adés, amb una càrrega simbòlica òbvia i amb l'element clau marginat voluntàriament. O el mateix títol, que d'una banda remet literalment al contingut textual, però que, d'una altra, introdueix la possibilitat de racionalització de la barreja de quotidianitat i misteri que, coherentment, el narrador mai no explica.⁸

Curiosament, «L'ull esquerre de Tomàs d'Atura» es tanca també d'una manera semblant, és a dir, amb una certa «marginació» del fet resolutiu. En realitat més que d'una marginació caldria parlar ací d'una autèntica eliminació o d'una interrupció del desenllaç. Tomàs d'Atura torna a casa amb l'ull de vidre que Tastaboires li ha recuperat de les escombraries mentre la dona l'espera, convençuda que l'ull que la vigilava nit i dia i del qual havia decidit desfer-se'n ha desaparegut definitivament. La narració s'interromp precisament en el moment que va a produir-se la confrontació entre tots dos personatges i és el lector qui, ajudat d'un *frame* ben conegut de la narrativa tradicional, haurà d'arrodonir-la. Una interrupció, doncs, que és al servei d'un perfil de lector actiu que no hi hauria de reaccionar amb una injustificada sensació de desencís. Ben al contrari, un desenllaç així, en la mesura que l'obliga a prendre la paraula, és un autèntic esperó i, alhora, l'excusa per experimentar la màgia del que es pot arribar a contar sense esmerçar-hi ni una sola paraula.

Les semblances entre ambdues narracions no s'acaben ací. El model descrit per a la primera ens val també per a aquesta segona en la mesura que de nou ens toparem amb estratègies narratives dirigides a exigir la participació del lector. No cal insistir sobre el que ja hem dit al voltant del complex temàtic, presentat també en clau metafòrica, tot i que ara Tastaboires s'encarrega d'explicitar-la. Però sí que paga la pena remarcar que també el narrador d'aquesta segona història adopta volgutament una posició marginal que exigeix del lector la interpretació directa dels fets narrats. Amb intervencions mínimes –les justes, en diríem– són bàsicament els diàlegs dels personatges els qui oferiran la possibilitat de reconstruir la història. I, en conseqüència, una disposició del discurs que exigeix del lector l'espera constant, l'aparició de nous elements que li permetran d'arrodonir-lo significativament. Alguna cosa així com si es fera un ús constant dels fenòmens de la significació suspesa, dels blancs textuais més o menys explícits que el discurs omplirà successivament.⁹ L'efecte és fulminant: el lector es veu constantment llançat cap endavant per tal d'aconseguir donar un significat ple a la seua

(7) Utilitze el concepte «loc d'indeterminació» –derivat de la categoria *Leerstelle* de Wolfgang Iser–, com també el de «punt d'ancoratge», a partir de M. Otten: «Sémiologie de la lecture», dins Maurice Delacroix i Fernand Hallyn (eds.): *Introduction aux études littéraires*, Paris, Duculot, 1987, pp. 340-350.

(8) No crec que el canvi del singular («Joc de caps») al plural («Jocs de caps»), que ha introduït l'edició que comentem respecte a les anteriors, afecte ni un bri la meua observació. L'ambigüitat que assenyalé es produeix, en un cas com en l'altre, entre la referència literal al contingut textual i la possibilitat que el «joc» del títol es relacione amb una determinada activitat mental del protagonista, que «racionalitzaria» la introducció del misteri.

(9) El text és ple d'exemples. Més encara, pense que tot ell podria ser considerat com un cas paradigmàtic d'aquest fenomen. Però crida poderosament l'atenció, en aquest sentit, la manera com s'enceta la sisena part: «Ja no hi era, i tanmateix a l'Elvira li semblava veure'l a cada moment» (p. 24). Es dona per suposat un fet, que el lector no coneix, tot i que pot endevinar-lo, i que la narració explicitarà més tard.

lectura. I això—com hem descrit anteriorment— fins i tot pel que fa a la fi, suspesa també, com exigint un text posterior que l'arrodonisca.

Però «L'ull esquerre de Tomàs d'Atura» encara presenta una altra característica que exemplifica perfectament aquesta manera de contar que intentem descriure. Es tracta de la seua estructuració en parts diferents que, separades per asteriscos, el narrador ha disposat estratègicament en el text. També «Jocs de caps» s'estructurava així, però el fet no presentava cap dificultat especial per al lector en la mesura que les parts eren moments diferents, cronològicament ordenats, d'una història única. Ara, però, aquest mateix model es complica amb la introducció d'una segona història intercalada, que explica el perquè de l'ull de vidre de Tomàs d'Atura. Al meu veure, però, el que és significatiu no és tant el recurs ben habitual de recórrer al passat per explicar el present sinó el fet de presentar-los sense cap tipus de lligam explícit en boca del narrador, o més exactament, amb els indicis textuais justos perquè el lector intervinga. Com s'esdevé a la fi de la primera part quan el narrador es limita a afirmar: «I la mina va tornar al cervell d'Alexandre, amb la llum d'aquella tarda de feia més de deu anys...» (p. 19). Afirmació, i punts suspensius, que basten perquè el lector situe en el temps la part següent i una altra de posterior —la quarta.

La tercera història de la mà esquerra, «Conte del vell tramviare», s'allunya una mica del model que exemplifiquen les dues primeres. D'una banda, els aspectes temàtics ja no tenen l'alta càrrega metafòrica que, en el cas de «Jocs de caps» i «L'ull esquerre de Tomàs d'Atura», deixava obertes diverses vies interpretatives. Ara, tot és explícit, tret potser d'algun element temàtic particular com ara la paradoxa de voler fugir fent servir unes vies tancades. D'una altra, ha crescut considerablement la presència del narrador. I això malgrat que la tercera persona és un mer posat gramatical que disfressa un discurs interior —el d'Atanasi, el vell tramviare— sense cap dificultat interpretativa. Així, i en clara contraposició amb les altres dues narracions, aquesta es tanca amb una mena de resum temàtic que la veu narrativa presenta al lector moments abans que la Sílvia i el tramviare comencen la darrera volta.¹⁰

No tot, però, són diferències. Ben mirat, les tres narracions responen a un mateix esquema de presentació del discurs que opta per trossejar la història en diverses seqüències, peces diferents d'un mateix conjunt que el lector haurà d'encaixar. Ací, però, la dificultat per al lector és mínima. Tot i que les peces es juxtaposen sense cap tipus de lligam explícit, el lector l'estableix ajudat dels elements comuns que es repeteixen. Fins i tot quan el canvi de seqüència implica no només un canvi en el temps sinó també en l'espai, cas de les parts tercera i cinquena que presenten Adrià —el cobrador del tramvia— i l'inspector de la línia de circumval·lació disposat a actuar contra la bogeria del vell Atanasi. La repetició de l'esquema, a més d'aquesta presentació trossejada de la història, implica també l'ús de determinades estratègies com les que hem lligat adés amb els fenòmens de significació suspesa o amb la capacitat del discurs per tornar sobre ell mateix, tot i que ara se'n fa un ús més aviat escàs. Pense,

(10) Significativament, també el títol d'aquesta narració, en comparació amb el de les dues anteriors, és menys poderós. Aquells fan servir una metonímia amb un atractiu valor metafòric-simbòlic que ens acostava al nus temàtic. Aquest remet literalment al contingut textual subratllant-ne l'adscripció genèrica i, potser, la procedència.

per exemple, en la informació que rep el lector en la segona part (p. 33) sobre les relacions entre Atanasi i Sílvia, informació que posteriorment serà decisiva per al tancament de la narració.

La primera part de la darrera de les narracions, «Nit d'amor del coix Silveri», sembla allunyar-nos definitivament del model que exigeix una activa participació lectora. Amb un to didàctic i amb una certa objectivitat –no exempta de moments en què traspua el *parti pris* del narrador– se'ns presenten les dades: la presa que definitivament enfonsarà el poble i les indemnitzacions promeses als veïns. Però la impressió resulta falsa. Acabada la lectura de la història del coix Silveri –desenvolupada en les dues brevíssimes parts següents– el lector endevina que el to didàctic de la primera respon a alguna cosa més que a la mera informació. És més que la presentació de la situació d'equilibri inicial de les narracions clàssiques. Per al lector, l'important és el contrast que acaba establint-se entre aquell discurs més o menys objectiu del narrador i la història del Silveri, potser paradigma del veí d'una ciutat condemnada a morir sota les aigües. De fet, dins ja de la història del Silveri, el narrador adopta un actitud semblant a la de les anteriors narracions analitzades. Es limita a presentar el discurs interior del protagonista amb lleugeres acotacions pròpies que, de vegades, continuen per altres mitjans l'exposició d'aquests pensaments interiors d'un Silveri commogut per les possibilitats econòmiques d'una ràpida procreació. Tot plegat, el lector, contrastada la informació més o menys objectiva de les dades i la innocència del protagonista, no pot evitar la tristesa que el mateix narrador li havia suggerit a la fi de la primera part: «En aquell mateix moment, el poble va revifar, la gent, esgotada, seca, va retrobar la il·lusió i l'alegria –entreviades tanmateix d'una certa tristor–; van començar els somnis, les esperances, els projectes, i va començar també la nit del coix Silveri...» (p. 39). Tristesa que, al remat, encara s'agreuja amb la comparació que el lector estableix definitivament entre el títol i el tancament de la narració. La «nit d'amor del coix Silveri» és el resultat del càlcul aritmètic de la indemnització futura. I Joana, la seua dona, respon acovardida, amb un plor silencios.

A l'entrevista ja citada de Josep-Sebastià Cid (1988: 46), Moncada afirmava: «Em preocupa molt oferir al lector una història clara, que no se li converteixi en un trencaclosques. Al lector, no li podem demanar que substitueixi l'escriptor, cosa que molta gent ha aprofitat per amagar la seva incapacitat d'escriure clarament». En efecte, les narracions que hem analitzat no són precisament hermètiques. Però tampoc no es tracta de narracions que a través de l'explicitació temàtica i de procediments narratius elementals acaben garantint la passivitat del lector. I és que hi ha un espai a omplir entre l'hermetisme i la simplicitat, tots dos exasperants. Potser, l'espai que ocupen aquelles narracions, com les que acabem d'examinar, que han previst d'alguna manera que es posaran a funcionar quan un altre text, el del lector, s'hi sobrepose. Escriure amb la mà esquerra tindria a veure amb aquesta capacitat de previsió de la participació del lector, el qual posarà en marxa el seu propi text en la mesura que el text que està llegint li ho

exigesca. Al remat, el narrador no hauria fet altra cosa que aconseguir els seus objectius indirectament a la manera com Poe, pel que fa als aspectes temàtics, reivindicava el corrent subterrani del sentit contra qualsevol tipus de transcendentalisme. Potser tenia raó Paul Klee quan demanava als estudiants de la Bauhaus que exercitaren la «malaptesa» de la mà esquerra. Era la manera de trencar amb les «habilitats» de la dreta, incapaces d'excedir els límits del conegut. L'esquerra és l'instrument ideal per traçar el nou i exigir del lector l'esforç interpretatiu. I si aporte ací el testimoni de Klee no és, òbviament, perquè vulga suggerir cap tipus de relació concreta entre la seua obra i la de Moncada. Però tinc la impressió que tots dos se situen dins d'una manera general de concepció de l'activitat artística que exigeix una participació creativa del lector i, en conseqüència, una determinada manera d'elaborar el text literari o pictòric. Certament, Klee elabora autèntics jeroglífics i Moncada n'ha manifestat en diverses ocasions el seu rebuig. Tots dos, però, han dirigit la mirada cap a un lector que sobreposarà el seu propi text damunt la pintura o la narració per tal de fer-les funcionar. O, com deia el mateix Klee,¹¹ que «brostejarà» la superfície del text per, digerits els bocins, reinterpretar-lo com un tot.

0. Els contes de Moncada no haurien de ser considerats mers exercicis preparatoris per a la gran batalla novel·lística. Mereixen un tractament autònom. I això amb independència del fet que l'obra d'un escriptor no és feta de compartiments estancs, sinó que és més aviat un *continuum* que vol transmetre al lector una determinada concepció del món. Però precisament per això no s'acaba d'entendre la dèria d'alguns lectors per als qui Moncada no hauria fet altra cosa que esbossos successius d'una novel·la única. O és que encara funciona entre nosaltres, més o menys amagada, la idea d'una coneguda jerarquia? Si així fóra, potser convindria recordar les paraules de Calders (1992: 3), autor del pròleg a les *Històries de la mà esquerra*: «Un cap gros no és necessàriament senyal d'una intel·ligència superior. A vegades és ben bé el contrari. Amb els llibres, ocorre que un nombre més gran de ratlles o de pàgines no garanteixen, elles soles, la bondat del material de lectura. És d'una obvietat tan gran que fins i tot fa una mica de vergonya de referir-s'hi, però és una de les febleses humanes simbolitzades per l'esperit del pagerol que, preu per preu, es compra les sabates un parell o tres de números més grans de les que ell calça, pensant-se que hi fa un bon negoci. Reconec que és un exemple matusser, però il·lustratiu d'aspectes més o menys recòndits de la naturalesa humana».

(11) Em referesc a les anotacions que el pintor féu per a les seues classes: *Pädagogisches Skizzenbuch*, Munic, Langen, 1925. N'hi ha una versió francesa inclosa a Paul Klee, *Théorie de l'art moderne*, París, Denoël, 1964.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- BAYO, E. & Mercè BIOSCA (a cura de) (1992) *Guia de lectura de Jesús Moncada*, Barcelona, La Magrana.
- BIOSCA I POSTIUS, M. (1989): «Aproximació a l'obra de Jesús Moncada» (entrevista), *Serra d'Or*, 351, febrer, pp. 55-57.
- CALDERS, P. (1981) «L'home i les seves lletres», pròleg a Jesús MONCADA: *Històries de la mà esquerra i altres narracions*, Barcelona, La Magrana, pp. 5-12.
- (1992) «A reveure?», *Avui*, 1-XI-1992, suplement de cultura, p. 3
- CID, J-S. (1988) «Jesús Moncada: la memòria de la vila entre els dos rius», *El Món*, 313, pp. 44-57.
- CÒNSUL, I. (1995): «Jesús Moncada, novel·lar el riu de la vida», inclòs a *Llegir i escriure*, Barcelona, La Magrana, pp. 129-140.
- CORTAZAR, J. (1973) «Algunos aspectos del cuento», inclòs a *La casilla de los Morelli*, pp. Barcelona, Tusquets.
- ECO, U. (1979) *Lector in fabula*, Bompiani (Traducció castellana: Barcelona, Lumen, 1981).
- KLEE, P. (1956) *Das bildnerische Denken, Schriften zur Form- und bestaltungslehre*, Basel, Schwabe & Co. Verlag (Traducció francesa: *Théorie de l'art moderne*, Paris, Denoël, 1964).
- MONCADA, J. (1973) *Històries de la mà esquerra*, Barcelona, Gràfiques Dalmau.
- (1981): *Històries de la mà esquerra i altres narracions*, Barcelona, «Les ales esteses», 6, La Magrana.
- (1988): *Històries de la mà esquerra*, Barcelona, «Els llibres de butxaca», 5, La Magrana.
- OTTEN, M. (1987) «Sémiologie de la lecture», dins Maurice DELACROIX i Fernand HALLYN (eds.): *Introduction aux études littéraires*, Paris, Duculot, 1987, pp. 340-350.
- PARCERISAS, F. (1982) «Tres propostes prou engrescadores per a la jove narrativa catalana actual», *El Món*, 15-X, p. 28.
- RIERA, I. (1982) «Balanc del segon semestre de 1981. Novel·les i novel·listes», *Serra d'Or*, 270, pp. 35-38.