

---

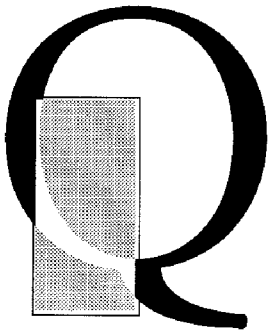
# ASSUMPCIÓ BERNAL

---

## "L'ANGOIXA VITAL"

### I LA NARRATIVA VALENCIANA DE POSTGUERRA

---



(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) assenyalava 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, *La pau* i *El salze a la sendera*,

uan l'any 1958 Joan Fuster presenta el *Recull de contes valencians*<sup>1</sup> 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<sup>2</sup> i girant l'esquena a la tradició local més immediata. És clar que aquesta actitud s'explica per l'absoluta desconexió 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.)<sup>3</sup> o com a alternativa a la prosa espiritualista de X. Casp i M. Adlert.<sup>4</sup>

Si partíem del *Recull*, destacaríem tres autors<sup>5</sup> 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 reproduceix el món tal com és, sense pretendre dotar-lo d'un sentit transcendent 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.<sup>6</sup> 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 M<sup>a</sup> 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.<sup>7</sup> 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).<sup>8</sup>

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 “mosstrar-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. CASTELLER 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 panyes* (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, enmudeix 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,<sup>9</sup> 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.<sup>10</sup> 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.<sup>11</sup> 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.

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

(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 Faul·lles» (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'oratorïa 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.

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 substituïts de la novel·la en els moments de precarietat editorial i de feblesa en el funcionament del cercle natural autor-editor-lector<sup>12</sup> (Campillos 1988: 9-12). Fuster mateix<sup>13</sup> analitzava lúcidament les causes que feien que els valencians no ens haguéssim 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 antolocat 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

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, escapar-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 almoïna» (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'"esglaió 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 conflictives –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 *Parabòles*, 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 fonament 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 produeca 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, Faulkner, T. Mann...<sup>14</sup>

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 concepte 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». Heidegger, per exemple, no va tenir problemes amb la censura pel seu catolicisme militant. D'altres, però, com Camus,<sup>15</sup> 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 oportuniíssima 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'anomenada «generació del 98». Inluïts 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 immersos 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 immersos 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 íntegrament 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 comparteixen 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'accomplissent 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 algun conte que exemplifiqui 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 –subjertes 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 dona M. Raymond de *La nausea* 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, són 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 almoïna») 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.

