

ASSAIGS I ALTRES INDAGACI-
ONS CRÍTIQUES, JOSEP ROMEU,
REAL ACADÈMIA DE BONES LLETRES
DE BARCELONA, QUADERNS CREMA,

ASSAIG, 1996



ASSAIG

1. SALVADOR OLIVA, MÈTRICA CATALANA, 1980, *exhaurit*.
2. XAVIER LAMUELA I JOSEP MURGADES, TEORIA DE LA LLENGUA LITÈRARIA SEGONS FABRA, 1984.
3. ANTON ESPADALER, UNA REINA PER A CURIAL, 1984.
4. ELDER OLSON, TRAGÈDIA I TEORIA DEL DRAMA, traducció de Salvador Oliva, 1985.
5. SALVADOR OLIVA, INTRODUCCIÓ A LA MÈTRICA, 1986, *exhaurit*.
6. LOLA BADIA, DE BERNAT METGE A JOAN ROÍS DE CORELLA: ESTUDIS SOBRE LA CULTURA LITÈRÀRIA DE LA TARDOR MEDIEVAL CATALANA, 1988.
7. JAMES WILLIAM BRODMAN, L'ORDE DE LA MERCÈ: EL RESCAT DE CAPTIUS A L'ESPANYA DE LES CROADES, traducció de Jordi Ainaud, 1990.
8. MARTÍ DE RIQUER, APROXIMACIÓ AL TIRANT LO BLANC, 1990.



Assaig, 17

ASSAIGS I ALTRES INDAGACIONS CRÍTQUES

INSTITUT D'ESTUDIS
HISTÒRICO-LITERARIS

Patrocinat pel
Marqués del Pedroso de Lara

JOSEP ROMEU I FIGUERAS

ASSAIGS

I ALTRES INDAGACIONS
CRÍTIQUES



PRIMERA EDICIÓ *Febrer de 1996*

Publicat en coedició per la
Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona
i per Quaderns Crema, S. A.
F. Valls i Taberner, 8 - 08006 Barcelona
Tels.: 212 87 66 - 212 38 08
Fax: 418 23 17

© 1996 by Josep Romeu i Figueras

Drets exclusius d'edició:
Quaderns Crema, S. A.

ISBN 84-7727-161-5
DIPÒSIT LEGAL B. 6.866-1996

JAUME VALLCORBA *Disseny de la col·lecció*
VÍCTOR IGUAL, S.L. *Composició fotomecànica*
ROMANYÀ-VALLS *Impressió i rel·ligat*

Paper de tripa sense clors elementals ni clorits

Sota les sancions establertes per les lleis,
queden rigorosament prohibides, sense l'autorització
per escrit dels titulars del copyright, la reproducció total
o parcial d'aquesta obra per qualsevol mitjà o procediment
—incloent-hi la reprografia i el tractament informàtic—
i la distribució d'exemplars d'aquesta edició
mitjançant lloguer o préstec públics.

T A U L A

Uns mots com a prefaci, 7

Apunts per a una millor comprensió de la poesia
de J. V. Foix, 11

J. V. Foix, l'estirp terral i la comunitat
mil·lenària, 19

J. V. Foix, des de l'amistat i la fidelitat, 43

A l'entorn de l'assaig i la crítica de Carles Riba, 61

L'epistolari de Carles Riba de 1939 a 1952, 75

Jaume Bofill i Ferro, assagista i crític, 81

Marià Manent, en el record i els poemes, 93

Selecció i combinació en la «Història del soldat»,
de Bartomeu Rosselló-Pòrcel, 103

La primera crítica sobre *Cementiri de Sinera*,
de Salvador Espriu (1947), 159

Salvador Espriu, vist en un esbós de 1956, 163

Salvador Espriu i Josep M. Subirachs: presentació
d'un llibre, 169

En la presentació d'uns poemaris de Joan Brossa, 175

Unes notes sobre la versificació de la poesia catalana
contemporània, 183

UNS MOTS COM A PREFACI

Gairebé tots els treballs aplegats al present volum responen, d'una manera o altra, a diversos compromisos i encàrrecs, altrament per a mi prou agradosos, que he anat acomplint des de ja fa molts anys, en un parell de casos, més recentment, en d'altres, i fins fa ben poc, amb motiu de l'any dels centenaris il·lustres de 1993, pel que concerneix J. V. Foix, Carles Riba i Jaume Bofill i Ferro. Els més antics daten de 1947 i 1956, es refereixen a Salvador Espriu i els reproduïxo perquè el més reulat constitueix la primera crítica impresa apareguda del seu primer llibre de poemes *Cementiri de Sinera*, i el segon és un ràpid esbós de com jo veia l'autor aquell any. D'altra banda, amb el que els segueix, volen ésser un homenatge, sens dubte massa esquemàtic i àdhuc escarit, a la figura de l'amic i l'extraordinari poeta i escriptor que perdérem el 1985.

Per contra, no fou cap encàrrec sinó una íntima necessitat que em comprometia amb mi mateix l'assaig sobre «Història del soldat» de Bartomeu Rosselló-Pòrcel, que, publicat per primer cop el 1974 al meu volum *Poesia popular i literatura*, exhaurit ja fa anys, reproduïxo ara i aquí en recordança de la particular estima en què el tenia Salvador Espriu, i, altrament, pel fet que lectors i amics indulgents m'ho han demanat amb insistència i perquè penso que encara pot ésser útil, tant per la metodologia emprada com pels resultats assolits, em sembla que l'una i els altres encara prou vàlids per a la indagació de l'obra total del poeta mallorquí—com ja s'ha esdevingut—, el qual vaig tenir el goig de conèixer personal-

ment el 1937, pocs mesos abans de la seva mort prematura, als seus vint-i-quatre anys d'edat.

Marià Manent, en un homenatge a la memòria del poeta que ens va deixar el 1988, i Joan Brossa, amb motiu de la presentació d'uns seus poemaris, han estat objecte d'atenció i comentari, juntament amb unes notes finals, que no pretenen pas ésser exhaustives, sobre la versificació de la nostra poesia contemporània, redactades amb la intenció de proposar a d'altres estudiosos un projecte de recerca d'una matèria que mereix ésser tractada amb particular dedicació.

Els treballs d'aquest recull constitueixen incursions realitzades a través de la lectura de textos i d'interpretacions d'obres globals i d'autors, amb la finalitat d'assumir-los mitjançant la comprensió al més aprofundida possible i segons l'enfocament avinent a cada estudi, amb l'intent de definir-los i fer-me'n càrrec, sempre amb les limitacions inevitables en tota operació crítica. Hi ha comentaris de poemes, d'un poemari complet, fets en el seguiment del discurs poètic, ric i connotat, les formes, la percepció del sentit i la verificació de l'estil, o bé en el joc compensatori entre selecció i combinació temàtico-lingüística, i n'hi ha un altre, més sintètic i al·lusiú, que afecta una *suite* completa de reculls poètics d'un mateix autor. Hi ha, així mateix, evocacions de poetes i crítics en funció de llur obra, que hi esdevé, d'aquesta manera, més justificada i enriquida amb matisos extraliteraris, de comportament o de biografia, i també precisions sobre punts de partença ideològics que expliquen aspectes d'una poesia o d'una manera de fer crítica. I en un cas, ja al·ludit, unes reflexions sobre versificació contemporània.

Cadascuna de les peces d'aquest conglomerat té la seva especificitat genèrica, temàtica i formal, més que més pel que fa al llenguatge i al tractament dels continguts. Cadascuna ha requerit els seus propis procediments, el mètode conve-

nient per a penetrar-hi fins al nus central d'on parteixen els senyals del missatge i des d'on intentar descobrir els elements de les estructures constitutives de l'obra, o bé el sentit d'una personalitat creadora o capaç de realitzar-se en l'escriptura. L'autor d'aquestes immersions s'ha valgut de mètodes diversos més que no pas d'un mètode particular i exclouent o exclusiu, de manera que no ha servit cap metodologia privativa, pel fet que ha cercat una explicació a la seva curiositat crítica respecte a un objecte literari o a un autor i no s'ha lliurat a l'exercici pseudocientífic de satisfer uns apriorismes d'escola que amb força freqüència no condueixen a la realitat recercada, si més no suficientment. Ho ha dit en alguna altra ocasió* i ara ho manté en nom de la seva llibertat i la seva independència de tot criteri imposat, que sovint ho ha estat per causes alienes a la creativitat i a la disciplina literàries amb el consegüent desastre.

Hom ha volgut de vegades atribuir a la crítica com a gènere la categoria d'obra d'art. Innegablement la crítica és un menester literari a causa dels seus objectius i les seves formes essencials i intransferibles de recerca i d'expressió. Però la qualitat esmentada, postulada per a la peça crítica, és discutible que li correspongui estrictament, perquè la creació i la realització artístiques, amb tots els matisos etimològics d'aquests termes, no li són pròpiament predicables, per tal com resideixen, per naturalesa genèrica i definidora, en l'obra damunt la qual opera o en la faç espiritual de qui és capaç de crear un producte lingüístic nou i transcendent, que se situa per damunt de la mera interpretació; un acte, el d'inter-

* Vegeu el «Preàmbul» del seu llibre *Sobre Maragall, Foix i altres poetes* (Barcelona, Editorial Laertes, 1984), que va ésser guardonat el 1985 amb el Premi de Literatura Catalana de la Generalitat de Catalunya a l'autor de la millor obra d'assaig per a l'any 1984.

pretar, d'específica humilitat i plurivalent, vàlid, doncs, per a cada lector i cada crític.

Si bé és cert que cal al crític esbrinar què és l'obra i qui l'autor en llurs essencialitats i llurs resultats elaborats i transmesos per l'escriptura, penso que també li cal arriscar-se a l'aventura de proposar un criteri valoratiu, explícit o mitjançant aproximacions raonables, d'allò que hom intenta criticar, obra o autor, per a evitar de caure, aquí també, en la servitud sovint despersonalitzada de tanta metodologia que no té altra finalitat que ella mateixa i el seu exercici parencer.

Conseqüent amb aquests postulats, el responsable d'aquests treballs ha escrit i ha assajat d'escriure crítica partint de la llibertat i de la indagació responsable i particularitzada de cada cas, text o escriptor, amb l'intent d'apregonar-se—fins allà on li ho permetin les disponibilitats i les limitacions d'ordre divers—en les profunditats del món creacional que fa possible un acte d'escriptura i d'interpretar-ne, aproximativament, els resultats a través d'un treball pacient de recerca del complex temàtic, els gèneres i les formes, de copsar prou bé el discurs lingüístic i estructural i de mostrar succintament com funciona en el text aquesta diversitat de components. D'altra banda, s'ha deixat guiar per les seves preferències d'uns noms determinats i uns resultats creacionals concrets que el satisfan. No és, doncs, un crític de professió—militant, com de vegades en diuen—, sinó un home de lletres motivat per una necessitat de comprensió, alhora que de comunicació amb qui el llegeixi.

J. R. F.

APUNTS PER A UNA MILLOR COMPRESIÓ DE LA POESIA DE J. V. FOIX*

En l'escaiença de l'«Any Foix»—el poeta nasqué el 28 de gener de 1893—se m'ha demanat insistentment la redacció d'aquestes ratlles, que només pretenen assenyalar uns quants punts rellevants de la poètica de l'homenatjat, dins la brevetat d'espai de què dispo. El problema que interessa als responsables del periòdic sembla raure en la dicotomia que es produeix entre el fervor i la real estima d'amplis ambients del país, des de les escoles a la universitat, passant pel lector i la persona receptiva de l'actualitat cultural, en general suficientment informada, envers la figura de J. V. Foix, i la dificultat generalitzada d'entrar a bastament en el sentit dels seus poemes, de la seva poesia versificada, al marge de la seva prosa poètica, que ja és una altra qüestió, bé que concomitant. És a dir, l'intent d'«entendre» el discurs i el missatge del poeta, quan el que cal és «comprendre'ls», saber copsar allò que ens proposa i com ens ho proposa perquè ens ho fem nostre, i, alhora, la dimensió humana, cívica i artística del nostre autor.

Semblant planteig és en la ment de tothom i àdhuc en els mateixos especialistes, que malden per aclarir els extrems més rebels del món poètic foixià. L'operació, realment esotèrica, no és pas fàcil en cap poeta i ben difícil en el cas de Foix. En ell, com en tot altre autor de vàlua, la immersió en el món creacional des d'on s'explicita l'obra és una recerca de resultats parcials, difícilment definitiva. El crític i el lector, els

* Article aparegut a «Set dies», suplement d'*El Observador*, núm. 59 (Barcelona, 31 de gener de 1993), pp.vi-vii.

dos imprescindibles col·laboradors del poeta, s'hi aproximaran amb més o menys fortuna, però no sense molta reflexió aniran més enllà. Són dels secrets més inquietants i suggestius de la poesia, aquest seu hermetisme i aquesta seva inviolabilitat profunda. D'on ve que, en apropar-nos al poema, ho hàgim de fer amb humilitat, i quan ens hi apregonem hem d'intentar cercar els senyals i els múltiples referents que ens permetin arribar al nus en què s'imbriquen pensament, sensibilitat, concepció de la vida humana, el cosmos divers, el temps devastador que voldríem aturar i tots els altres components del missatge, al capdavant testamentari, que ens proposa el poeta.

La dificultat de l'obra foixiana es pot atenuar si encertem a trobar entrades de penetració en el poema, partint de tres recerques bàsiques, altrament no exclusives: l'una, de caràcter històrico-cultural, sobre l'adscripció del poeta als moviments d'avantguarda artística, l'altra, sobre el pensament i les urgències de l'autor, i la tercera, sobre el seu formalisme característic i el seu estil personal i distintiu.

Foix invocava sovint l'any 1918, esment que es mitificà entre els seus lectors i seguidors. Aleshores el poeta tenia vint-i-cinc anys, en la plenitud de la joventut. La data era tot un símbol, per tal com a partir d'aquell any es dedicà decididament al conreu de l'avantguarda artística europea, que ja coneixia a través d'informació gràfica i escrita anterior i per la presència, a Barcelona, especialment el 1917, d'escriptors estrangers d'aquella tendència, que s'anirà imposant a Catalunya entre les dues guerres mundials. Foix hi milità aviat i n'intensificà l'assumpció constantment. Conreà el dadaisme, el futurisme, el cubisme i el surrealisme, de la versió francesa del qual, però, a la llarga discrepà, sense que això impliqui l'absència d'un cert nombre de manlleus a aquest moviment, que realment són presents i operants en la seva poesia. Hom

rompia amb força tota convenció heretada i cercava nous horitzons: l'absurd, l'onirisme, la cara oculta de la realitat, la transgressió de l'ordre establert en l'art en cerca d'una altra interpretació i performació de les coses i les situacions, l'exaltació vitalista, gairebé biològica, el mecanicisme, l'esport, etc., en un capgirament absolut de la realitat acostumada per a evidenciar-ne una altra de nova i especialment d'irreal, en el sentit convencional, però que els adeptes consideraven el Real absolut, copsat a través de la recerca del Rar i l'Insòlit, l'obsessió surrealista del misteri femení—la «femme sublime»—, etc. Foix coneixia perfectament aquests moviments i sabé adaptar-los a les seves personals concepcions artístiques com a suggeriments per a la seva obra, però no en seguí cap d'una manera exclusiva i totalitzadora. El centre d'on irradiava l'avantguarda catalana pels anys vint era l'anomenat grup de Sitges, i els seus portaveus foren especialment *Monitor* i *L'Amic de les Arts*. La nostra postguerra civil eclipsà aparentment l'avantguarda, però aquesta en realitat seguí vigent en els esperits més inquiets en el camp de les arts plàstiques fins a la seva eclosió, i això explica l'encimbellament de Picasso, Dalí i Miró i l'aparició de Ponç, Cuixart i Tàpies, entre altres, i, en poesia, Joan Brossa, en especial. Altrament, Foix, que ja havia publicat els reculls de prosa poètica *Gertrudis* (1927) i *KRTU* (1932) abans de la Guerra Civil, irromp, el 1947, amb el volum de sonets *Sol, i de dol*, amb peu d'impremta de 1936 i que aplega peces de 1913, 1916, 1918-1923, 1927 i algunes de posteriors, àdhuc de més ençà de 1936-1939, bé que no confessades. Cal recordar i subratllar que el nostre poeta restà fidel a l'experiència avantguardista fins a la seva mort.

En la poesia de Foix sempre hi trobem el teixit temàtic i les motivacions avantguardistes que acabem de sintetitzar, en una sèrie de modulacions i variacions originals i creatives, com una constant, una habitud poètica i una urgència inde-

fugibles que expliquen el cosmos vivencial i estètic de l'autor i les seves realitzacions. En formen la textura interna i la formal bàsica, n'assenyalen els objectius i en marquen l'àmbit com a textos de significat i proposta múltiples, en referir-se insistentment al Real i al Rar, a l'U i al Divers, a l'Ultrason i a l'Insòlit, a l'Instant immutable, enfront del temps fugisser, a l'Home perpetu, al Nombre i a la Permanència, com a metes a assolir o com a vies a emprendre.

Subjauen sota semblants propostes i realitzacions formulacions i concepcions d'idees i d'ideals que són ben pròpies i personals de J.V. Foix i de la seva fesomia de pensador i creador: la creença en un ordre còsmic del qual deriva la singularitat individual de les coses del món, fungibles i contingents, com en deriven així mateix l'art i les lletres i la conducta de l'home; un sentit ultrat de la catalanitat—la «idea de Catalunya»—, més enllà del simple catalanisme, en el quàdruple vessant de la història gloriosa de les gestes catalanes medievals, de l'estructura triangular—perfecta, doncs, i simbòlica—dels nostres límits geogràfics, de la política i la conducta ètica col·lectives del país mil·lenari, i de la unitat cultural entre els poetes occitans de l'edat d'or dels trobadors, el *dolce stil nuovo* dels italians i les nostres grans figures intel·lectuals de l'edat mitjana, tots els quals expliquen la nostra faç cultural actual i permanent tant com les nostres essències, en una unitat profunda, prou conscient per part del poeta de Sarrià, que ha sabut confessar, exultant, que, no sols en l'art, sinó també en tota manifestació de l'esperit, l'exalta el nou i l'enamora el vell; la responsabilitat cívica de la col·lectivitat, en la qual una falla, una desídia o una traïció personals o de grup suposen la destrucció o fins i tot la regressió de la comunitat al caos; el deler enquistat per la realitat envoltant, copsada amb fruïció per la ment i els sentits; l'antinòmia del poeta entre la necessitat de Déu i l'arrabassadora solli-

citad de la vida sentida en plenitud i en llibertat i de la creació artística; l'amistat i la fidelitat a tot allò i a tots aquells amb qui ens uneix l'afecte o l'ideal; l'humor i la bonhomia irònica, o la sàtira mordaç, entre altres motius i incitacions dispars i sempre efervescents, en una obra copiosa certament de valor universal. El record dels vells trobadors hi és viu i de vegades evocat expressament amb cites de versos i pensaments o sentiments. També ho són els italians dels segles XIII i XIV, però especialment Petrarca, els passeigs entotsolats i solitaris del qual són transcendits a força poemes i aplicats a l'erabundeig meditatiu i abstret del poeta català. Hi ha cites, als seus reculls, també de poetes nostres medievals, però són particularment exaltades en certs versos les figures de Ramon Llull, el beat de la Unitat i de l'U, tan cars a Foix, i d'Ausiàs March, a causa de la severitat i la rotunditat de la seva poesia i l'aspresa del seu estil, que creu consubstancials a les arrels expressives més autèntiques de la nostra poesia de sempre.

J. V. Foix componia els poemes en vers o en prosa generalment, i, pel que sembla, amb facilitat, sempre, és clar, dins la lluita de tot poeta amb el verb rebel i el vers ideal escàpol. Investigador en poesia com ell mateix es definia, solia partir d'un mot, una frase, una metàfora, una imatge o un vers, en algun cas procedents de la quotidianitat i, en d'altres casos, d'una reminiscència onírica, i, sotraguejat per una forta energia interior, els completava, els ordenava i els estructurava en un conjunt compacte i precís que responia a una idea més o menys concreta que l'havia obsessionat d'antuvi i que el menava al descobriment d'una altra que no s'havia formulat expressament, en una troballa meravellosa d'ell mateix. En la composició del poema foixià sovint intervé una certa irracionalitat i molt d'insòlit, i es pot parlar de determinats moments d'escriptura que sembla automàtica, nascuda de la passió i la fúria dels déus, sense que això pugui ésser pres com a pre-

text en l'anàlisi d'un vers difícil, que pot ésser, precisament, conscient i del tot deliberat. La irracionalitat i l'automatisme relatius d'alguns versos expliquen, en part, l'evident dificultat d'estil i expressió de la poesia foixiana, però no l'expliquen tota. Hi ha la voluntat, prou expressada pel poeta, d'escriure «clus», com els trobadors que redactaven en l'estil d'aquesta mena, que avui els provençalistes solen anomenar «ric», enfront del «leu» o planer. Es tracta d'una manera estilística difícil, feta amb un lèxic inusual, de sentit rellevant, contundent i irisat de múltiples referents i connotacions, i amb una construcció gramatical força abstrusa i molt al·lusiva, a voltes paratàctica, però més sovint amb oracions parentètiques i altres d'encavalcades, amb exclamacions intercalades, amb ablatius absoluts i mots contractes i amb freqüents hipèrbatons, fins al punt que una lectura del poema necessita, si més no fins a un cert punt, una ordenació prèvia del discurs sintàctic que el faci prou entenedor. Aquest estil respon, d'una banda, a la posició de Foix de crear-se el propi llenguatge líric i, de l'altra, al seu afany d'originalitat i d'individuació personal que el preservin de la gratuïtat o la banalitat. Si és un tòpic que l'estil fa l'home, en el cas del poeta de Sarrià, com en tot gran poeta, ell mateix és el seu propi estil d'expressar la seva metafísica i el seu pensament líric, artístic, cívic i humà, els seus sentiments i les seves definicions.

L'exegesi de la poesia de J. V. Foix ja és força abundosa i productiva. Però, per ajudar a la captació comprensiva del lector, voldria recordar uns quants treballs la lectura dels quals pot contribuir-hi. Penso en el pròleg de Gabriel Ferrater a *Els lloms transparents* (Barcelona 1969), en el llibre de Pere Gimferrer, *La poesia de J. V. Foix* (Barcelona 1974), en la síntesi del mateix autor com a introducció a J. V. Foix, *Obres completes*, I (Barcelona 1974), en l'estudi de Carles Miralles, «Glossa de Josep V. Foix», dins *Universitat de Barcelona. Acte*

inaugural del curs 1984-85. Homenatge a Josep V. Foix amb motiu d'ésser-li conferit el grau de Doctor Honoris Causa (Universitat de Barcelona, 1 d'octubre de 1984), pp. 23-51, i em permeto citar el meu volum «*Sol, i de dol*», de J. V. Foix (Barcelona, Editorial Empúries, 1985, 1993²), on faig l'estudi i analitzo un per un els setanta sonets del llibre mitjançant el comentari de sentit a través del discurs i els nuclis poètics i l'estructura poemàtica.

J. V. FOIX, L'ESTIRP TERRAL I LA COMUNITAT MIL·LENÀRIA*

J. V. Foix, en la breu introducció o «Descàrrec» que obre el seu primer recull de poemes en vers, *Sol, i de dol*, que duu peu d'impresca de 1936, però que en realitat aparegué el 1947, afirma que el seu llibre

il·lustra la seva afecció pel dolç romanç que li assigna una estirp terral i la permanència a la vasta comunitat que acull, en un mil·lenari, els seus, els provençals i els toscans.

El poeta, doncs, amb els seus versos fa testimoniatge del seu amor i la seva fidelitat a la pròpia llengua, la qual comporta l'assumpció de la noció d'una pàtria que l'ha infantat i nodrit i l'incorpora a una nissaga vivent i confinada en uns límits concrets, al mateix temps que el fa conscient de pertànyer a una àmplia i mil·lenària col·lectivitat cultural i espiritual, i fins i tot política, que abraça els catalans, els occitans i els italians. Dins aquest complex d'idees destaquen clarament, com veiem, l'adhesió total a la nostra llengua, la no menys radical de pàtria i l'orgull de pertànyer a una co-

* Conferència pronunciada a la Universitat Autònoma de Barcelona el 27 d'abril de 1993 amb motiu de l'homenatge pòstum tributat a J. V. Foix per l'esmentada institució docent. A petició dels organitzadors, la mateixa conferència fou impartida, com a lliçó, a la XX Escola d'Estiu de l'Il·lustre Col·legi de Doctors i Llicenciats en Filosofia i Lletres i en Ciències de Catalunya, a la Universitat de Barcelona, el primer de juliol de 1993. Una tercera lectura de l'estudi fou realitzada a la Universitat de Lleida el 10 de gener de 1994.

munitat llatina i mediterrània molt antiga. I tals conceptes s'avenen plenament amb el sistema polític-cultural que elaborà i defensà Foix al llarg de la seva producció assagística i de combat, en la qual detectem un nombre important de referents i concrecions existents també en la seva obra poètica. En efecte, el nostre autor defensà sempre, a tota ultrança, les excel·lències i la permanència en el temps, des dels orígens fins avui i per sempre, del nostre romanç, que definia com a precís i clar, robust i adust però dotat d'una gran expressivitat, i en denunciava els perills de desafecció o incúria col·lectives, tant en certs moments de la nostra història com en l'actualitat. Per a ell, la llengua era el vincle de l'estirp, l'expressió de la permanència i de la definició nacionals i el nostre signe d'identitat més irrenunciable.

La llengua comporta una pàtria «terral», és a dir, geogràfica i situada en un àmbit precís, que ell havia representat simbòlicament i gràficament per un triangle—una figura geomètrica que evoca la perfecció—els límits configurants del qual el Mediterrani defineix. Però la pàtria exigeix indefugiblement una ètica estricta en els comportaments socials i polítics, com també una estètica original en l'art i les lletres. Així mateix postula un ordre de valors jerarquitcats i actuant en la col·lectivitat que no admeten claudicacions ni ruptures. Però aquesta pàtria d'ara, que essencialment hauria d'ésser presidida per l'esperit de la *polis* clàssica, té un passat gloriós que cal evocar i contraposar contínuament amb la realitat frustrant d'avui, com a norma enyorada d'una forma d'existència realitzadora d'un estat, d'identificació d'ella mateixa i de projecció, al capdavant, imperialista, si més no en el terreny de l'esperit. Foix, quan en parla, pensa en l'edat mitjana i especialment en els segles XIII i XIV, quan s'esdevingueren l'esclat i l'expansió de Catalunya per terres mediterrànies i pel

Mediterrani i quan tota la nostra gent parlava «sobirà», el romanç del col·lectiu patri, que ell imita o del qual restitueix algunes formes, com l'absència de desinència, en els verbs, de la primera persona del singular del present d'indicatiu, a *Sol, i de dol*, i la contundència i la severitat d'estil de tota la seva producció poètica. Hom pensa, per exemple, en la transposició d'aquesta idea—concretada en l'esforç i el comportament abrandat i èric dels antics nautes catalans—a la matèria lírica del sonet de l'expressat recull, que es clou amb un esment de l'aflicció actual de la nissaga i que diu així:

Si en cru matí naveguen en mar corsa
—Oh doll de llum!, oh gai ribatge august!—,
I són estol que en abrusívol fust
Proven, lla mar, llur vigor i llur força,

I amb foc als ulls, i peluts, van a l'orsa
I ho deixen tot en l'ivarsós ajust
—Nèctars i carns, sals i contactes, gust,
Forma i color de platges—per estòrcer

Cos i esperit—beneïu hora i seny
Que tal destí fixà i els cors que empeny
L'amor fecund! Llur virtut no és ficta

I, en la ment llur, el corsari desdeny
Del joc lasciú i l'horror del bagueny
És servitud envers l'estirp aflicta.

O l'evocació que fa d'aquest passat ja tan remot i el seu heretatge en el país d'avui, en el marc de la Mediterrània, en el poema núm. XIII de *Les irreals omegues* (1948):

Oh mar de tots, sense dofins reials
Amb creus senyorejants i els quatre pals
Damunt l'or secular d'una estirp d'homes lliures!

.....
Nosaltres, ull novell, per alzinar i fageda
Invoquem noms terrals i llur bròfega fronda,
Les franqueses i els furs, les llibertats alades
I el que és per a qui és, i allò que és just,
Davant les creus que brollen dels sembrats.

Encara, en un sonet famós del primer llibre, el contrast entre l'esplendor antiga i l'oblit indigne dels nostres temps, que cal superar amb l'esforç ultrat i la recuperació de la idea primera i salvadora de pàtria:

No pas l'atzar ni tampoc la impostura
Han fet del meu país la dolça terra
On visc i on pens morir. Ni el fust ni el ferre
No fan captiu a qui es don' l'aventura.

Clos segellat, oh perfecta estructura
De la mar a Ponent i a l'alta serra
—Forests dels Pirineus—, on ma gent erra!
A Ella els cors en la justa futura.

Sòl de beutats: la Mar és el teu signe
I els teus magnes cabdills la feren dea;
Pagà tribut i un temps fores insigne.

Oh vigorosa estirp! Esclava indigna
Que cobeges viltats: sagna, i signa
El teu rescat, i el retorn a la Idea!

O, amb to més aspre i amb més escarni, a «Obrim portals a les muralles d'ombra...» (1970), d'«Altres poemes»:

...els davallants dels celluts almogàvers
obrim portals a les muralles d'ombra
i finestrals a l'espès de la boira;

.....
...però el captard esborra pla i costera;
cascú, tot sol, s'enfonya a la seva ombra,
i al Call obscur mercadegem marmanya.

Aquesta pàtria s'emmarca en una comunitat més àmplia i connatural: la del Mediterrani o la de la llatinitat, més cenyida i concreta que l'altra per tal com abraça unes cultures d'arrels comunes, especialment lingüístiques, i uns destins que no s'exclouen a pesar de llur singularitat. Com pràcticament tot el sistema polític-cultural foixià, semblant concepció prové originàriament d'Enric Prat de la Riba i, més tard, de Charles Maurras, el qual amb el temps serà abandonat o superat pel nostre autor. Hi privadeja el sentit de federació i confederació dels pobles i la voluntat d'una unitat supranacional d'aquella mena que respecti la personalitat de cada país. En el cas del text adduït al començament, semblant comunitat mediterrània i llatina se circumscriu a Catalunya, Occitània i Itàlia. Foix fou molt sensible als moviments que sorgien a l'Occitània contemporània referents als esforços que s'hi realitzaven de desvetllament i d'impuls culturals i àdhuc polítics, i els propagà i comentà, especialment a les pàgines de *La Publicitat*, sempre dins el context de la idea de la llatinitat i del mediterranisme i tot allò que ella comporta. No fou tampoc gens indiferent, ans al contrari, al trasbals i les innovacions ideològiques i polítiques que commocionaven Itàlia i que ell analitzava i contextuava segons els esquemes de les seves teories polítiques i culturals. Pel que fa a Catalunya, ja és prou sabuda la seva constant dedicació a perfilar una imatge de nació amb tots els seus continguts històrics, lingüístics,

culturals i cívics, el seu deler de definir-ne els principis, de criticar àcidament les desviacions, les traïcions o la indifèrència, de crear una ètica política sense fissures, de salvaguardar la llengua i la història, d'afirmar la unitat idiomàtica dels Països Catalans i de dibuixar un futur acordant amb la seva ideologia, a través d'assaigs i articles diversos.

J. V. Foix parla dels «seus» entre els integrants d'aquesta triple comunitat espiritual llatino-mediterrània. En aquest cas, els «seus» són els escriptors, poetes majorment, que s'expressaren en català durant l'edat mitjana i que pel vincle de la llengua, l'escriptura i la influència intel·lectual han arribat fins a nosaltres, que ens reconeixem en ells, en el seu pensament i en la seva sensibilitat en una continuïtat de cultura esplendorosa. Foix evoca Ramon Llull i Ausiàs March en un sonet de *Sol, i de dol* que constitueix l'expressió del seu desig d'un estil poètic ponderat, àgil i de verb original, amb el qual, tot refusant qualsevol influx estranger i dins el nostre present advers, voldria poetitzar apassionadament les seves urgències mentals en català, és a dir, «a l'aspriva manera» dels nostres escriptors antics, d'una forma clara i a la vegada severa, sense faramalles floralesques, modernistes o noucentistes i amb voluntat de futur i permanència:

Oh, si prudent i amb paraula lleugera
Sabés fixar l'imperi de la ment,
I, amb hàbils mots, la passió naixent
Del meu estil pogués fer presonera;

Si, fugitiu de la faisó estrangera,
Arromancés en dura nit, dolent,
L'amor del Tot i del Res, sense esment
Del fosc i el rar, i a l'aspriva manera

Dels qui en vulgar parlaren sobirà
—Oh Llull! Oh March!—, i amb claredat de signes,
Rústec però, sever, poguéis rimar

Pels qui vindran; si, ponderats i dignes,
Els meus dictats guanyessin el demà
Sense miralls ni atzurs, arpes ni cignes!

Al marge de Ramon Llull i d'Ausiàs March, sobre els quals parlarem més avall, Foix reproduceix com a lemes avinents al contingut de cadascuna de les sis parts de què consta *Sol, i de dol*, dos textos fragmentaris de Jordi de Sant Jordi—quatre versos de l'estrofa tercera dels «Estramps», i un vers de la mal anomenada «Cançó d'opòsits», la qual constitueix, altrament, la base genèrica del sonet «Entre negrors veig mil camins oberts», incorporat en l'al·ludit poemari—, vuit versos de Pere Torroella—la primera cobla de «No sent ne veig ne hoig ne coneix res»—, dos versicles del *Psalteri*, traducció del saltiri per Joan Roís de Corella, i un vers d'una nadala anònima del segle xv.

D'altra banda, i sense que sigui emprat com a lema, hi ha un record pintoresc de sant Vicent Ferrer i les seves predicacions valencianes, a la prosa poètica «Ja els banyistes...», de *L'estrella d'En Perris*:

Talment com les dames valencianes del temps de sant Vicenç, les quals, si passaven homes pel carrer, eixien a les finestres i feien veure que regaven les flors per a mostrar els pits.

Pel que fa a Ausiàs March, el títol que Foix confereix a la primera part de *Sol, i de dol*, és a dir, «No·m clam d'algú qu'en mon mal haja culpa»—i no «culpa», com vol l'autor de Sarrià—, correspon al primer vers del poema cviii del líric suposadament de Gandia, una reflexió sobre la culpabilitat

de cadascú en la recerca del bé allà on no és existent. La desolació del vers descontextualitzat s'avé perfectament, però, amb el to i la intenció de l'esmentada part del llibre foixià. Tret d'aquest vers, per a Foix emblemàtic, i la citació d'Ausiàs March en el poema que acabem de veure, no he trobat cap altra referència expressa a ell en els poemes i les proses poemàtiques de Foix, bé que sí un parell de records: la frase foixiana «Jo sóc aquell», amb què comença un seu sonet del llibre alludit i que tan reiterada trobem en els cants ausiasmarquians, i l'actitud de Foix, als vv. 2 i 3 del sonet «Miser i trist, apregon la tenebra», del mateix recull, expressant, com Ausiàs en el poema XIII, el seu apartament del traüt excitat dels homes. D'altra banda, la devoció del nostre autor per Ausiàs March resta prou reflectida en l'ús del decasíl·lab de ritme 4 + 6, clàssic de la poesia catalana medieval i, d'una manera particular, gairebé exclusiva, de l'ausiasmarquiana, que el poeta sarrianenc emprà tot al llarg del seu primer poemari i que confereix als versos rotunditat i severitat. I cal no oblidar, certament, que aquestes dues darreres qualitats, amb una sovintejada esquerperia, són notes prou destacades i conscientment recercades de l'estil foixià, en especial en l'alludit primer llibre, de sonets decasíl·labs.

Ramon Llull és tot un cas a part, un cas eminent que parteix d'una profunda i càlida simpatia de Foix, amb totes les definicions i connotacions etimològiques del vocable. Les causes de semblant adhesió i àdhuc reverència són diverses, i J. V. Foix les definí en uns articles escrits amb motiu del setè centenari del naixement del filòsof mallorquí, l'il·luminat, dins una campanya de promoció de la seva coneixença i en una interpretació que pot semblar ben personal: Ramon Llull creà la nostra llengua literària i en fou el primer poeta, alhora que esdevingué, en el temps, el nostre primer polític i el prototip

més pur de l'estirp catalana; fluctua entre la raó i la poesia, és dominat per l'obsessió de la Unitat i la Universalitat, i personifica els tres grans ideals de la Intel·ligència, la Poesia i la Voluntat. En definitiva, Llull simbolitza, a Catalunya, el món medieval i justifica el modern. És, altrament, simptomàtic l'article foixià «Llull, campió universal de la Unitat» que, amb motiu de l'esmentat aniversari, publicà a *La Veu de Catalunya* el 18 de desembre de 1934 i que més tard fou incorporat en el recull d'articles *Els llocs transparents* (1969). Tot comentant bàsicament un estudi del lul·lista J. H. Probst, Foix posa en relleu les dues «inspiracions» essencials de la vida d'apostolat «del gran mediterrani»: la passió de coneixença i la d'unitat, de les quals parteixen el pensament, l'obra i l'acció de Llull. Com a escriptor d'abast universal i «fill espiritual de la tradició única», ocupà un lloc privilegiat en la civilització de l'edat mitjana. Pare de la llengua, de la poesia i de la filosofia autòctones, fou un escolàstic independent, poeta tendencialment místic molt original, precursor dels missioners, vulgaritzador del saber en llengua romanç, campió de la Unitat en tots els plans, el polític de la Universalitat. Foix creu que Llull fou un polític i un pensador, de manera que tot allò que hom considera com a motivacions propulsores del moviment catalanista modern, Ramon ja ho va representar al segle XIII: política de l'Universal, Realisme, filosofia de la Unitat.

Llull subordina el Temporal a l'Espiritual. D'on ve que la seva ciència sigui universal en divergència amb l'empirisme modern. La seva missió fou així mateix universal: predicació de la Unitat a Occident. El lul·lisme procedeix de Principis que passen dellà el temps i les contradetes, per tal com no explica el Superior per l'Inferior, sinó aquest darrer pel Suprem. La tècnica de Llull, com els continguts més profunds de la seva obra, és del tot conforme a l'ensenyament dels grans pensadors de tots els segles i de totes les nacions, fossin quins

fossin els seus matisos regionals: és el senyal de la Universalitat i la Veritat que distingeix els homes superiors dels filòsofs i els escriptors menors.

Llull fou el més original dels seus contemporanis, i potser el més original dels catalans de tots els temps. Primer que ningú, exposà un Pla universal i una Art conciliatòria per la qual tot—races, religions i pobles—tornava a la Unitat: «Una sola Fe, una sola Ciència, una sola Humanitat—segons Probst—enfrent de la Dispersió, de la Discontinuitat i de l'Anarquia.»

I Foix conclou: «No em cansaré de repetir que Llull va fixar amb estil propi allò que podria ésser la nostra originalitat. Si les seves doctrines són encara vigents, el català que va escriure és pur, didàctic i actual.»

Com veiem, el nostre autor destaca la concepció de la Unitat en tots els ordres del cosmos, del pensament, del comportament i de l'acció dels humans, i, en la divinitat, com a Principi creador i ordenador. D'aquí prové l'obstinada insistència foixiana en l'esment de l'U i, per extensió, de la Universalitat, el Permanent i l'Ordre mateix. Però també subratlla amb tota decisió la situació excepcional i altament original de Llull en la història del pensament universal des del nostre esperit nacional transcendit, la seva creativitat, efervescent i rigorosa alhora, i l'ús de la llengua catalana en grans empreses intel·lectuals, com a primer gran guany de la nostra identitat secular, quant a l'idioma i a la cultura. Aquí, però, no esmenta la seva fascinació per l'extraordinari poder fabulador i fantàstic del gran escriptor medieval. Certament, Llull fou, per a Foix, un model polític-cultural, lingüístic i literari fonamental.

Ramon Llull és l'autor més citat i recordat per J. V. Foix en les seves obres de creació. Posseïa a la seva biblioteca l'edició mallorquina de les obres completes del gran il·luminat, que llegia cada dia des dels anys trenta, com a disciplina i atret

especialment pel llenguatge, però també pels continguts més pròxims al seu propi pensament i per les idees sobre la unitat, la pàtria, la universalitat, el civisme, l'ordre, la intel·ligència, la imaginació, la fantasia, etc. El nostre autor cita textos de Lull com a lemes en els seus poemaris i en certs llibres d'assaigs periodístics, al costat de fragments poètics de trobadors clàssics, de lírics del *dolce stil nuovo* i d'autors catalans medievals, al marge de Lull, com ja hem vist. De semblants lemes, alguns solen ésser descriptius i enuncien un tema o un conglomerat temàtic i d'altres funcionen com a postulat teòric. En altres moments, les referències lul·lianes solen ésser contextualitzades, però en certes ocasions ens trobem davant una imitació deliberada, bé que molt original i dins els paràmetres de la manera de pensament i de composició literària foixianes, que afecta el sentit o la llengua o la versificació.

Quant als lemes, citarem els següents. A *Sol, i de dol* hi figuren tres versos del «Desconhort» que expressen desolació, tristesa i entotsolament, i que, amb citacions d'altres dos poetes, obren la primera part del llibre. Són també de Lull els dos que encapçalen *Les irrealis omegues*:

De les semblances reals davallen les fantàstiques en així
com accidents qui ixen de substància,

frase que procedeix del seu *Arbre de sciència*, apartat «De les raïls de l'Arbre Imaginal», i que es relaciona amb la manera que tenia Foix de concebre i ordenar la realitat, especialment la poètica; i

on pus scura és la semblança, pus altament entén l'enteniment
que aquella semblança entén,

concepció tan pregonament arrelada en el sistema conceptual i estilístic de Foix i la seva adscripció al trobar «clus» o obs-

cur, i que prové del *Fèlix* o *Libre de meravelles*. N'hi ha un altre, breu i també en prosa, a l'obertura d'*On he deixat les claus...* Dos més, a *Onze nadals i un cap d'any*, l'un de vuit versos i referent a la Nativitat, i el segon, una frase en prosa de demanda d'esperança en el punt de la mort. Sis versos de l'apartat «Imaginació», de *Medicina de peccat*, prou explícits, fan d'introït, amb un fragment poètic de Carles Riba, a *Desa aquests llibres al calaix de baix*. Un dels *Proverbis* lul·lians,

Fantasia és potència de la qual són producte fantàstiques espècies,

introdueix unes proses d'encuny surrealista d'*Allò que no diu «La Vanguardia»*. Finalment, el passatge que transcriuré tot seguit, manllevat al *Libre de sancta Maria*, fa de lema a les proses reunides a *Els lloms transparents*, d'una manera summament emblemàtica de certes idees ètiques i polítiques foixianes que s'hi expliciten, relatives al recte i unitari comportament col·lectiu enfront de l'egoisme i l'individualisme insolidaris en què, segons que opina Foix, ara viu el país:

En aquell temps que Roma senyorejava tot lo món, amaven los romans comuna utilitat, e per ço Roma havia vertut com senyorejava tot lo món, lo qual posseï longament per ço com comuna utilitat amaven. E tantost com aquella comunitat fo divisa, e los romans amaren específica utilitat, en així que cascú amà més bé propi que comú, adoncs Roma perdé la vertut e fo en declinament. Ah, com eren aquells cèsars e romans nobles de coratge e com havien nobles combatedors dementre que comuna utilitat amaven! Ah, com són dignes d'ésser loats en quant comuna utilitat amaven!

Ja no lemes, sinó referències a Ramon Llull i a la seva obra diversament contextuades podem trobar en diferents llocs dels

escrits foixians. Poc abans o poc després de 1930 Foix féu esforços per legitimar d'una manera o altra el tipus de prosa poètica emprat al seu primer llibre, *Gertrudis*, tot al·legant, riscosament, els versicles prosístics del *Libre de amich e Amat*.

El primer vers del sonet trenta-u de *Sol, i de sol*, «Si llibertat està en coratge d'hom», prové del *Libre de meravelles*, VIII, LXXXIV, «De llibertat e servitut»: «Llibertat sta en coratge de hom», i la resta del poema en constitueix, en certa manera, una glossa conceptual.

A *Del «Diari 1918»* i concretament en la prosa poemàtica «Ha plogut a bots i barrals...», hi ha una curiosa evocació del mestre i d'un aspecte de la seva doctrina:

He arribat, no m'he adonat com, a una contrada on unes petites piràmides de fang blanc m'han recordat, per llur meravellosa projecció, els mots del Gran Romeu barbaflorit, segons els quals Déu és poder de saviesa i de bonesa, i de llibertat.

De *L'estrella d'En Perris* és la següent fabulació d'una equívoca trobada del poeta amb Ramon arran de mar, molt imaginativa, entre l'onirisme transformador i el realisme de les coses i el paisatge, en una exultació fantàstica i il·luminada:

Pels carrers assolellats de la vila corre la nova que En Llull, el barbaflorit, es presenta pels volts de migdia al peu del monòlit que amitjana la Ribera. Diuen que vesteix gramalla fosca cenyida amb un tros de cuir vell i balder. Conten que s'asseu damunt un pedrís mal apuntalat, tot voltat de llibres i paperassa. Tantost mira el pèlag ondós i els espellats banyistes, tantost amb ploma d'oca dibuixa signes rars en un quadern rebregat i esfulladís amb sentors de fusta humida. Avui n'he volgut ésser testimoni. Tocades les dotze, al peu mateix del roc commemoratiu, un homenàs barballarg, vera effigie

d'En Ramon lo Foll, deixava vesta burella i caperó morat al sorral, i entrava a l'aigua, voltat de clarors, amb un infant al braç dret, que enlairava com si li ensenyés el mar per ensinistrar-lo a nedar. Volia endur-me-li els llibrassos i els pergamins; però algú m'ha estirat enrere i m'ha embenat els ulls amb teles fragants. M'ha dit uns mots de l'antigor a cau d'orella, i m'ha persignat amb sals verges. A cegues, m'ha obligat a calcar no sé pas quina alada bestiassa brogidora, i m'he desentenebrat en aterrar, entre brugueres, sol i abrasat per noves ardors, tocant al Pas de la Mala Dona.

L'extens poema en prosa «El doctor Buyrach, d'Aigües Caldes», del recull *Tocant a mà...*, també fa una referència al gran beat de barba fluvial, molt breu, però, i com a simple al·lusió a savis o especialistes:

En sabien molt, i van parlar-me'n amb erudició, talmant com Ramon Llull del misteri trinitari.

J. V. Foix en diversos poemes originals imita d'una manera o altra del seu admirat mestre de la Unitat, de la Universalitat i d'altres transcendències, la llengua o el vers poètic. Així ho veiem en el cas del poema «Plant d'En Joseph-Vicenç, de Barcelona, en lo qual respòs a En Joan Ferrer...», dins *Cobles en honor de J. V. Foix*. El nostre poeta imita la llengua i el llenguatge poètic, l'estil i l'estrofisme del «Desconhort» de Ramon Llull en un exercici que posa a prova la seva proteica capacitat d'adaptació a les formes verbals arcaiques de l'idioma i a la versificació antiga dels nostres clàssics, en aquest cas la que el genial il·luminat usà en dos seus poemes importants, l'al·ludit «Desconhort» i el «Plant de la Verge», consistent en cobles o grups estròfics de dotze versos alexandrins monorims i amb rima canviant a cada estrofa. Foix imita destrament la manera expressiva i el llenguatge

ge de les preocupacions doctrinals i afectives del primer dels esmentats poemes lul·lians per fer-hi ressaltar les pròpies concepcions i urgències sobre el país i els comportaments dels ciutadans, entre altres realitats, dins un ambient de confiança i afirmació de les seves característiques idees fonamentals i d'amistat amb el corresponsal, com Llull ho feia en el seu poema amb el seu confident antagonista, l'ermità, que al final convenç i converteix al seu ideari commogudament. Al marge de l'extensió del «Desconhort», que compta seixantannou cobles, enfront de les cinc del «Plant» foixià, i abstracció feta de la diversitat de continguts, la paritat entre ambdós poemes és fruit deliberat d'un exercici d'aproximació al temps actual i d'apropiació, però també un homenatge al mestre, manifestat entre el joc retòric i l'ideològic, amb una tènue bonhomia i una suau benvolença en la contrafactura poètica. No crec que sigui inoportú de comparar la primera cobla de Foix amb la catorzena de Ramon, les quals, malgrat les diferències d'allò que hi diuen, tenen un destinatari propi a qui al·ludeixen vocativament, el mateix metre, com ja he dit, la rima comuna i un clima general en certa manera similar. Així, doncs, J. V. Foix diu:

Joan, per què mostrats e plorats les clamors
De ceyl qui, luny dels seus, ab desirs e langors
Remembra lo país on cascú és dubtós
Als poders somnolents e als frares menors?
Vos mostrats flach de cor e, de fait, pereós
Consirant ço que fo lo viure cabalós
Entre mants sciens concordants ab errors
E corsaris piylarts cobejoses d'honors,
Qui menyspreen lo Ver, aesmen les lejors
E percacen lo Just e tot hom piadós
—Amorós de saber e del Bé freturós—
E defensa ls furs d'hom e l' terror dels majors.

Mentre que Llull havia escrit:

—N'Ermità, vós vejats si eu som ociós
en tractar públic bé de justs e pecadors,
car muller n'hai leixada, fills e possessiós,
e trenta ans n'hai estat en treball e langors,
e cinc vets a la cort ab mies messiós
n'hai estat, e encara a los Preïcadors
a tres capítols generals, e a los Menors
altres tres generals capítols; e si vós
sabiets què n'hai dit a reis e a senyors
ni com hai treballat, no seriets dubtós
en mi que sia estat en est fait pereós,
ans n'hauriets pietat, si sòts hom piadós.—

El poema «Tota amor és latent en l'altra amor; tot llenguatge és saó d'una parla comuna; tota terra batega a la pàtria de tots; tota fe serà suc d'una més alta fe» és datat al Port de la Selva el 7 d'agost de 1964. Es tracta d'una composició basada en el pensament de la Unitat, de la qual deriven la diversitat i la individualitat dels amors, les llengües, les nacions i les creences religioses de l'orbe, que té l'origen en el sistema lul·lià, tal com ja hem notat, i un abast ecumènic prou ben definit en la segona part del poema, de les tres de què aquest consta, i concebuda en concordança amb l'esperit del Concili Vaticà II, segons que Foix l'entenien. El nostre poeta ens evoca un imaginari encontre entre Ramon Llull i Joan XXIII, ja traspasat a la data de l'escriptura dels versos. El primer hi aporta la seva experiència i la seva actitud doctrinal admonitòria que desplegarà a propòsit del Concili de Viena del Del·finat, de 1311 a 1312, i el segon, mansuet i pudorós, l'aconhorta i escolta la seva exultació del començament del poema «Lo Concili», que Ramon escriví poc temps abans que s'iniciés:

Un Concili vull començar
en mon coratge, e xantar
per ço que faça enamorar
tots cells qui ho poden far
per Déus servir
e lo Sepulcre conquerir.
Molt ho desir!

El papa Joan XXIII celebra l'entusiasme de Ramon, i el beneeix. Però el primer repeteix i recorda una de les previsiones de perill que amenaçaven el Concili vienès que formulà el segon en el seu vell poema:

En Concili, lo pec moltó
engana'l lop e lo leó,
e la volp engana'l capó,
e mant hoc és pijor que no.
Si no-us guardats,
per mant hom serets enganats
e menyspreats.

Ramon i Joan, doncs, s'han trobat, i s'han abraçat i besat, semblantment a la reconciliació de Llull i l'ermità al final del «Desconhort», bé que en el poema foixià no és qüestió de reconciliació, sinó de trobament en l'amor i de coincidències ideològiques i afectives.

L'esmentada part d'aquest poema fa així:

Ramon, el Foll, i Joan, el Benigne,
vénen dels Dalts plegats; i a la brisa boscana
d'una pradella amb flors i fruits frescals
i falgueres aiguoses, parlen, beats, i es miren.
Diríeu que Ramon es perd per clarianes
d'un temps ja fuit, i que, fogós, confessa

pecats antics, d'on brollen mars i sals,
amb mots d'avui, i crus, amb vermellors d'oratge;
i s'agenolla, franc, com qui cerca el perdó
de qui, guaita del temps i servent de l'espera,
herbejava els camins en els fulls del Diari.

O que, altívol, es dreça,
i amb signes fora d'ús, més enllà de la imatge,
mesura i palpa el Ver en un setembre d'astres.

Diríeu que Joan, transparent, perd coratge
i, púdic, l'aconhorta, ell que ignora el pecat,
jocs i plaers del pecat de luxúria.

O l'escolta, submís, quan, mans obertes
i defallent, amb plors, sospirs i planys
i passats sis-cents anys,
renova, venturós, el clam i la requesta:

«Un Concili vull començar
per ço que faça enamorar.»

Joan riu i somriu amb campaneigs de festa,
i el beneeix. I Ramon dicta amb seny d'orat:

«En Concili, lo pec moltó
enganya el llop i lo lleó
i la volp enganya el capó.»

Ramon, barbaflorit, i Joan, l'Apòstoli,
s'han trobat i abraçat, i s'han besat.

Tot era flaire als cims, i els erms florien.

(Dins «Altres poemes», d'*Obres completes*, I.
Barcelona 1974)

L'últim poema d'*Onze nadals i un cap d'any*, hermètic i difícil, duu per títol «La Pluja, que s'ha posat la vesta de l'orat de la casa del cim, se m'acosta tota dolça, em dóna un pom de flors i em diu de cercar el Nom per les clarianes de l'altre vocabulari», i comença amb el vers «Jo sé el camí de la Casa Vermella». Aquesta composició es pot dividir en dos grans grups, el primer dels quals—del v. 1 al 40—s'estén a narrar

el pelegrinatge i l'itinerari del poeta fins a la Casa Vermella— com també ho fa, a la mateixa casa, la prosa poètica «És si plou que embrido els cavalls», contingut a *Del «Diari 1918»*, en una mena de viatge iniciàtic que així mateix trobem en uns altres poemes més—, amb l'exposició d'una història singular i meravellosa, amb el recurs retòric de l'allegoria i amb nombroses personificacions d'éssers inanimats que actuen en el relat líric i simbòlic: En Marbre, Na Fontana, Na Canya, En Vent, N'Ombra, N'Escorça, En Cep, N'Atzavara, N'Escuma, N'Herba, En Fred, Na Boira, N'Arbre, En Flum i, sobretot, Na Pluja, que tot seguit s'adreça al poeta. El parlament de Na Pluja abraça pràcticament tota la segona part del poema—del v. 41 al 66, darrer de la peça—, i les paraules sibil·líniques que diu el poeta desemboquen en el desenllaç final de l'allegoria i expressen la intencionalitat de l'autor. El viatge iniciàtic del poeta simbolitza el pelegrinatge de l'home en cerca de la Veritat absoluta i la Realitat transcendent que, en un món divers i dispers, intenta d'assolir penosament. Les paraules de Na Pluja—ella o qui representi l'«orat» de la Casa Vermella, segurament Ramon lo Foll, el no precisat, aquí, intèrpret de la Veritat—contenen una afirmació de la Unitat superior d'on procedeixen la Bellesa, la Bondat i els altres Valors reals, i una admonició contra la desintegració i la despersonalització adreçada als qui escriuen per al públic i als poetes perquè rescatin la Llibertat i, d'una manera nova i lluminosa, escriguin la consigna, a l'interior del llenguatge degradat, gastat, dispers, difús i fals, mitjançant la qual il·luminí, dominant, el Verb, entès com a Valor absolut i que comporta la noció del Real, la Veritat, l'Ordre i les altres essencialitats de l'U foixià. De l'U foixià que, com ja sabem, és la Unitat de Ramon Llull, de la qual depenen les contingències individuades i diverses. Altrament, Llull és en el poema també en funció de la discursivitat al·legòrica i simbòlica d'una

manera general, i, d'una manera concreta i evident, en la rica personificació de coses inanimades, un recurs generalment i constantment emprat, juntament amb la de coses animades i abstractes, en el seu «Arbre exemplifical», quinzena part de l'*Arbre de sciència*.

Després de parlar dels «seus», Foix, en la frase programàtica que hem transcrit al començ, esmenta «els provençals», noció que aquí se circumscriu als trobadors medievals de l'època clàssica, que tanta incidència han tingut i tenen encara en la poesia i en la sensibilitat lírica de la nostra cultura. L'autor en manleva i en recorda versos adequats al sentit que atribueix als seus poemes o agrupacions poemàtiques. Així, cita, com a lema, dos versos de Raimbaut de Vaqueiras (...1180-1205...) a la primera part de *Sol, i de dol*. Un vers de Bernart de Ventadorn (...1147-1170)—que els editors de Foix haurien de transcriure correctament: «Tant ai mo cor ple de joya»—serveix de títol a la tercera part de l'esmentat poemari, mentre que d'altres versos del trobador al·ludit són posats com a lema al mateix indret. A la quarta part del llibre indicat figuren vuit versos de l'anònima i primaveral dansa peitavina, d'entre el segle XII i el XIII, amb la mateixa finalitat. Un vers de Jaufré Rudel (...1125-1148...) és un dels lemes que obren *On he deixat les claus...* i que hem d'escriure així: «Mas ço qu'ieu vuelh m'es tant ahis!» I a *Onze nadals i un cap d'any* en trobem un altre, constituït per dos versos de Folquet de Marselha (...1178-1195, †1231).

Finalment hi evoca expressament els «toscans», i en diversos indrets dels seus llibres reproduïx citacions concretes de dolcestilnovistes. Ja sabem que la poesia italiana a partir sobretot d'aquest període es fa remarcar pel ritme harmoniós i la tènue flexibilitat del vers, per la suavitat i la fluèn-

cia del discurs poètic i per la ciència humanista i matisada dels continguts que potencia l'escorcoll anímic i la prospecció interioritzada, qualitats que sovint han posat un delicat contrapès a la rotunditat i a l'aspror de la poesia catalana, i han fornit a Foix punts de referència a la seva reflexió poètica, sense, però, afectar gaire el seu estil contundent i dur. De Dante Alighieri (1265-1321) són tres versos de la cançó 46 (III) de les *Rime*, edició de G. Contini, que comença igual que el primer de la citació i que se situa a l'època dels amors del poeta amb la Pietra, la dona insensible i dura de cor. Aquests versos fan de lema a la primera part de *Sol, i de dol*, mentre que un altre vers del poeta toscà, que no puc identificar en l'edició que tinc a mà, en fa a *On he deixat les claus...* A la segona part del primer llibre esmentat hi ha un lema integrat per tres versos de Cecco Angiolieri (1260-1313), adequats, com sempre, a l'esperit dels versos foixians que preludien. «Chi è questa che ven, ch'ogn'om la mira» és el primer vers d'un poema de Guido Cavalcanti (c. 1229-1300) que dóna títol a la segona part de l'indicat primer poemari i que, a més, acompanyat d'altres dos versos del poeta estilnovista, hi fa també de lema. A la tercera part del mateix llibre trobem tres versos del poeta i polígraf italià del segle XIII, Guido delle Colonne, amb la mateixa intenció. Giovanni Boccaccio (1313-1375) hi és també representat amb el segon vers de la cançó «Io mi son giovinetta, e volentieri», del final de la novena jornada del *Decameron*, el qual vers dóna títol a la quarta part del llibre foixià.

Però el poeta toscà que gaudí del més alt fervor de Foix fou Francesco Petrarca (1304-1374) a causa de la perfecció i l'intimisme de la seva lírica, de la seva universalitat immarcescible i de la introversió que el menava a la recerca d'ell mateix entre la soledat i la melangiosa tristesa. Tres versos procedents del *Canzoniere*, segons l'edició de l'expressat Con-

tini, núm. CXLII, que són la cloenda de la sextina corresponent, fan de lema a la cinquena part, de contingut religiós, de *Sol, i de dol*. A *Onze nadals i un cap d'any* tenen la mateixa funció dos altres versos de l'italià, el primer dels quals és el darrer del sonet núm. CCCLXIV i el segon, el darrer del sonet següent, núm. CCCLXV, de l'edició de Contini. Tanmateix, el poema que més ha impressionat Foix és el sonet famós que, en l'esmentada edició, duu el núm. XXXV, la primera quarta del qual diu, com és prou sabut:

Solo et pensoso i piú deserti campi
vo mesurando a passi tardi et lenti,
et gli occhi porto per fuggire intenti
ove vestigio human l'arena stampi.

El primer testimoniatge de l'atenció foixiana pel sonet petrarquíà el trobem a *KRTU* (1932), on l'autor en reproduïx, al començ del llibre, el primer vers com a lema, i publica a continuació un sonet de pròpia invenció que en parafraseja originalment el sentit profund. Però és a *Sol, i de dol* on la suggestió del poema de Petrarca és més evident, com es veu en el primer sonet del llibre:

Sol, i de dol, i amb vetusta gonella,
Em veig sovint per fosques solituds,
En prats ignots i munts de llicorella
I gorgs pregons que m'aturen, astuts.

És el tema del passeig solitari i errívol, l'entotsolament i la reflexió metafísica en el propi «jo» indefens i dolencós que acaba conduint a la melangia i a la tristesa, allò que en aquest sonet privadeja, com ho fa també, d'una manera o altra, en diferents poemes del llibre, en especial els que comencen per

«Bru i descofat i descalç, d'aventura», «Jo tem la nit, però la nit m'emporta», «Ver és—em dic quan soliu per la duna», «Per clares fonts i forests remoroses», «A sol eixit, en dia riuallós» i «Si en el camí perdut entre gatsaules».

El 28 de novembre de 1928, a *La Publicitat*, J. V. Foix publicà un article referent a Petrarca amb motiu d'unes festes commemoratives del poeta i humanista celebrades a Valclusa, prop d'Avinyó, i a Arezzo. Hi destacà la llarga estada del cantor de Laura a Provença i el fet d'haver estat nomenat fill adoptiu d'Avinyó, les quals coses posen en relleu l'íntima relació de Petrarca, de cultura toscana, amb Occitània, l'antiga pàtria espiritual de la cultura trobadoresca. Subratlla la «modernitat» i l'«actualitat» de l'obra de l'autor italià; l'activitat humanística en la descoberta i l'estudi dels grans noms de la Roma clàssica; la ingent tasca filològica; l'aprofundida coneixença del llatí, que, per a ell, no fou mai una llengua morta sinó el camí de la Veritat i la Bellesa; l'erudició i el conreu de la filosofia; el dolor per la pàtria martiritzada; l'amor per Laura; l'obra lírica, colpidora i intimista; i remarca que és «un dels iniciadors decisius del lirisme modern», per tal com s'esforçà a adquirir una pregona i original concepció intel·lectual i a fer possible la col·laboració internacional en les lletres. Durant quaranta anys Provença fou la seva pàtria, en ella es formà i parlà i escriví en occità. Insisteix que fou «el primer home modern», i que «aquest poeta, que tant estimà Laura i la glòria, s'estimà molt ell mateix». Assenyala justament i significativa que «tingué la curiositat ultramoderna de si mateix. D'ací la seva gran malenconia al costat de la seva ardent passió». I recull un pensament d'altri en afirmar: «Qui s'esguarda esdevé, a darrera hora, trist [...]. Àdhuc quan canta Laura, Petrarca se cerca i s'estudia», igual com feia amb el tracte amb les obres dels antics. «Cregué en les llums de la llatinitat», i en els clàssics cercà regles, mesura i el secret de

llur saviesa. No els descobrí, ans els retrobà, i ningú com ell no ofereix la imatge d'una tradició tan viva de la continuïtat llatina, segons que hi subratlla el comentarista d'acord amb la seva fe en la llatinitat. Altrament, mantingué molt viu el seu amor per Itàlia com a pàtria única i englobant. L'assagista remarca de passada, apuntarem per acabar, que «aquesta “modernitat” de Petrarca, la seva malenconia, tenien, a Provença, un marc també “modern”», puix que «mentre Roma agonitzava, Avinyó esdevenia, transitòriament, la capital de la llatinitat». Un conjunt de notes, doncs, posades en relleu per J. V. Foix que es corresponen plenament amb el sentit polític-cultural i amb l'abast del món líric i de pensament que ell percebia en la vida i en l'obra del gran toscà.

Per acabar aquestes reflexions sobre dos components de la ideologia de J. V. Foix en el camp de la cultura i la identitat política del nostre país, diré que un complement absolutament necessari a tot allò que he pretès exposar aquí fóra un estudi més detallat sobre la seva concepció del «dolç romanç», del parlar «sobirà» de la Catalunya mil·lenària i la del futur, amb els seus contextos conceptuals o abstractes i els seus resultats pràctics en la idea política i la cultural i en els escrits del nostre autor. És una proposta de futur per a qui el tema pugui abellir.

M'han demanat que fes recordança pública de la meva relació amb el poeta i assagista J. V. Foix, el centenari de la naixença del qual aquest any 1993 commemorem. Semblant relació fou molt estreta, íntima fins i tot, i em temo força que en parlar d'ell hauré de parlar massa de mi mateix, tot i que el contingut d'aquestes ratlles serà més el d'un receptor i un cronista del nostre tracte que no pas fruit d'una voluntat d'escriure uns passatges de memòries personals, a les quals no aspiro gens.

En un altre lloc ja he recordat que el primer contacte personal que vaig tenir amb Foix fou a casa seva, a Sarrià, devers 1943, em sembla que poc abans d'acabar la meva llicenciatura universitària. Havia llegit d'ell *Gertrudis* i *KRTU*, sense comprendre'ls del tot, tanmateix, i algun poema seu aparegut a *L'Amic de les Arts* i a *Quaderns de Poesia*. Tenia ganes de conèixer-lo però no gosava decidir-m'hi, fins que Josep Pa-

* Parlament pronunciat a la sessió solemne i pública dedicada al centenari del naixement de J. V. Foix i organitzada per la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona, el 22 d'abril de 1993. D'altra banda, amb motiu de celebrar l'«Any Foix» i el desè aniversari de la Biblioteca «Joan Serra i Constansó», de l'Ateneu Igualadí, el Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya i l'esmentada entitat igualadina invitaren l'autor a participar en la celebració amb la lectura d'aquest text, seguida d'un recital de poemes foixians, el 16 de juny de 1993. El text fou publicat dins *Igualada. Periòdic de l'Anoia* (dies 9, 16, 23 i 30 de juliol i 6 d'agost de 1993). El treball també fou llegit a la sessió d'homenatge a J. V. Foix organitzada per Poesia Viva, a la Cova del Drac, de Barcelona, amb un recital de poemes foixians, el 14 de desembre de 1993.

lau i Fabre em portà al pis del carrer de Setantí i me'l presentà. Es mostrà cordial i comprensiu i ens parlà de les avantguardes en el terreny de les arts plàstiques, especialment de Dalí, de qui ens mostrà i comentà reproduccions fotogràfiques d'algunes obres. A penes vaig intervenir en la conversa, fascinat com estava pel seu entusiasme i per la seva immersió en el tema, ben bé obsessiva. Però aquell home pulcrament vestit i estirat, secardí i de rostre bru, de veu força profunda, potser una mica monòtona, i molt parlador, em seduí tot d'una en iniciar-me en els secrets d'una manera inusual, per a mi, però engrescadora, de veure l'art i per la traça de fer conversa comunicativa, i al llarg del temps esdevingué un gran amic.

Des d'aleshores el vaig anar veient a l'Ateneu Barcelonès, on feia cap els vespres. Agafava el tren a Sarrià i baixava a l'estació del carrer de Provença i d'allí, a peu, s'arribava a l'Ateneu, mirant aparadors i sobretot visitant quioscs i llibreries, on adquiria els periòdics d'aquí i de l'estranger i llibres. A l'Ateneu conversava amb qui hi estava disposat, i el trobàveu després preferentment a la sala de les revistes i de la premsa. La seva capacitat de diàleg i, sovint, de monòleg, era sorprenent i captivadora. Tot es convertia en matèria de comentari agut i personalíssim, des de la notícia més o menys banal fins al judici sobre assaigs i notes de literatura i art, especialment de procedència francesa o italiana, i fins al darrer llibre llegit o simplement fullejat. Aquesta capacitat dialèctica i semblant curiositat revelaven prou la fisonomia d'un home segur dels seus judicis i de les seves conviccions, entre el sentit comú més evident, com ja he dit en una altra ocasió, i la formació intel·lectual més rigorosa, tot i que no universitària, enriquida per una nodrida i vasta lectura adreçada a reforçar les personals teories sobre civisme, art i literatura, i per una reflexió, també molt personal, sobre tota mena de manifestacions fe-

nomenològiques. Me'n vaig anar adonant aviat i el tracte continuat ho corroborà plenament.

Un fet absolutament anecdòtic, bé que significatiu, d'aquesta primera època i que esdevingué una constant dels seus refusos més visceral, era la seva aversió a la frase, tan corrent, «D'acord!». Vaig endevinar, a la llarga, que era una reminiscència de l'època de l'estraperlo, quan les transaccions comercials del mercat negre es feien de paraula i primàriament entre traficants de farina, sucre i altres productes necessaris a l'obrador de pastisseria, en el cas concret de Foix, i ell odiava aquell estat de coses del qual veia el referent en aquella frase que no podia sofrir que hom pronunciés.

El maig de 1946, J. V. Foix pronuncià a Igualada la conferència «Ençà i enllà de la literatura i l'art contemporanis» davant el grup Anabis, una associació clandestina de resistència cultural que havíem fundat uns amics igualadins i que comptà, a més, amb la visita de Carles Riba, Jordi Rubió, Ferran Soldevila i d'altres encara, en un intent de reforçar el redreç incipient de la nostra cultura. Al programa-invitació de l'acte Foix escriví unes notes definitòries que no he vist reproduïdes enlloc. El poeta i assagista recordava sovint l'estada igualadina i el càlid i entusiasta ambient d'Anabis.

Quan Foix parlava de poetes o escriptors en general i de pintors, no feia mai, per sistema, cap judici de valor explícit, ni en bé ni en mal. Dins aquest context interpreto, en certa manera, les seves paraules un cop acabada la presentació, a la Catalònia—aleshores Casa del Libro—, de la meva *Obra poètica*, el 1951, quan em va saludar dient amb un somriure: «Ja m'hi veieu. S'hauria notat la meva absència.»

El 1956 va publicar el recull de poemes en prosa *Del «Diari 1918»*, encapçalat amb un pròleg meu. Tot just aparegut el volum, a l'Ateneu em diu: «Hi toqueu força. Us regalaré una capsa de bombons.» Això m'afalagà també força, però mai

no vaig rebre la capsa de bombons, bé que sí, cal dir-ho, moltes atencions al pis de Sarrià i a la casa que tenia al Port de la Selva.

Cada any pel bon temps m'invitava a anar a passar l'estiu al Port. Però per motius familiars això no m'era possible. Fins al 1966 o el següent no em vaig decidir a anar-hi, i encara segueixo anant-hi cada estiu. Va ésser amb mi molt amable i acollidor, un excel·lent guia i, quan s'esdevenia, un perfecte amfitrió. Aquesta darrera era una de les seves excel·lències, ja que tenia un afinat sentit de l'amistat i de la companyonia, i, altrament, li desplaïa estar sol. Necessitava algú o una colla de gent al seu costat i dialogar incessantment, o monologar, com ocorria sovint; però també sabia emmudir per cortesia o quan el sol·licitava una reflexió o, senzillament, quan li abellia el silenci interior o àdhuc el buit mental. Sempre tenia al seu voltant, al pis de Sarrià i a la casa del Port, amics, coneguts i hostes diversos, a tots els quals atenia amb exquisidesa. Recordo moltes tertúlies i trobades així. Una d'elles havia esdevingut habitual els agosts a la seva casa del carrer de la Unió, al Port, en havent sopat. Es parlava de tot, fins a la mitjanit—«l'hora de les bruixes», que en dèiem—, moment en el qual ens acomiadàvem.

Com a guia, li dec una gran part de la meva coneixença del Port i la seva rodalia, com, per exemple, el monestir i la muntanya de Sant Pere de Rodes, el dolmen del camí vell de Roses, la font del Lledoner, a la Selva de Dalt—o la Selva de Mar, com en diuen ara—, sota mateix de la casa del poeta Tomàs Garcés, que l'ha cantada i que visitàvem algun cop, el camí dels Horts, el vell de Cadaqués i les seves dreceres, els Bufadors, el Gorguell, el camí dels Masos, amb Puignau i altres de derruïts, pel camí que duu fins a Cadaqués, i tants i tants d'altres indrets que ell coneixia prou bé perquè era un caminador incansable. Amb ell, en cotxe, vaig anar per

primera vegada a Cadaqués, on coneixia tots els pintors, les sales d'exposicions i la casa-museu d'art, i a Port Lligat, amb una visita a la poetessa Rosa Leveroni, que hi tenia una caseta, i amb una llarga digressió de Foix sobre Salvador Dalí, la mansió del qual s'alçava davant per davant d'aquella caseta i de qui s'havia distanciat feia anys i amb qui més endavant es reconcilià d'una manera més o menys formal o formulista. També amb ell vaig visitar més tard el Museu Dalí, a Figueres, amb comentaris i informacions seves per a mi molt valuosos.

Vull subratllar que, de totes aquestes coneixences dels indrets propers al Port, la que em cridà l'atenció d'una manera més viva fou la del dolmen del camí vell de Roses. Foix me'l mostrà seriós i en silenci. Amb els dits resseguia tot de relleus i senyals gravats en la pedra superior, indesxifrables i estranys, gairebé esborrats per les pluges, els vents i el temps mil·lenari. Més tard vaig comprendre la mena d'unció i el sobirà respecte de l'amic per aquelles antiquíssimes pedres sepulcral i pels ressaltos i les incisions imprecisos que presentaven, quan, en la lectura dels seus poemes, vaig topar diverses vegades amb el tema del dolmen o dels seus correlats del menhir—com passa, per exemple, amb el poema XI, v. 14, de *Les irrealis omegues*—i de tot roc eminent. Perquè avui interpretem que aquests objectes petrís són símbols foixians que denoten la considerable antigor de les arrels de la nostra estirp i de la nostra llengua i, al mateix temps, de la creació lingüística de la nostra col·lectivitat, de la nostra poesia com a essència de tal creació, i del poeta mateix, custodi i incessant recreador de l'idioma.

Totes aquestes excursions i visites, en general les fèiem a la tarda, pel motiu que ja veurem. Un vespre, pel camí dels Masos se'ns féu tard i arribàrem fosca i negra nit a les envistes del Port, damunt mateix del poble. El cel era esplèndida-

ment estrellat i d'un blau profund. Anàvem en silenci, i tot d'una el meu gran amic exclamà: «Jo, sota la llum dels estels, hi he llegit.» Sense pensar-m'hi, li replico: «No m'ho crec!» I Foix que respon: «Jo tampoc!» Però, fent un apart amb la meva dona, li diu: «Ell no s'ho creu, però jo hi he llegit.»

Aquest sentit de la creativitat que Foix tenia constantment a propòsit dels fets més usuals i corrents, ho convertia tot en meravella i fabulació poètica, sempre a l'altra cara de la realitat acostumada i limitadora, en una imaginació efervescent i una volada amplíssima que empenyia els fets, les situacions i les coses cap a un món recreat, insòlit i fantàstic, però fet d'elements concrets i tangibles que el seu portentós imaginari combinava de nou fins a crear-ne una visió distinta. En recordaré un parell de casos exemplars. Els avantpassats del poeta provenien dels Torrents de Lladurs, prop de Sant Llorenç de Morunys o dels Piteus, al Solsonès. Amb una certa freqüència em contava que, en ocasió de la mort d'un parent pròxim, anà als Torrents mogut especialment per la curiositat de conèixer les arrels de la seva ascendència, ultra, suposo, el fet d'arreglar alguns papers del cas. Furgà en l'arxiu parroquial, on trobà molta informació de la llarga i antiga estirp dels seus. Visità la casa pairal dels Foix, totalment en runes, i preguntà a un pastor de qui era el casalot i les terres, i aquell li contestà que «d'un tal Foix, que ningú no sap on ronca». Les paraules, dites així, són més aviat pobres, però el poema en prosa «Quan he sabut que el meu oncle...», incorporat en el recull *Del «Diari 1918»*, literaturitza el fet amb una excepcional riquesa lèxica, sintàctica i imaginativa on el real i la irrealitat s'interfereixen fins a confondre's en una faula divertida i de gran càrrega poètica. Valgui només la frase del pastor:

—Tot això, ha dit, és d'un tal Foix, hereu d'una nissaga morta
i que ningú no sap on ronca.

L'altre cas anunciat, també insistentment recordat per l'amic, era la conversa que un dia tingué amb un client de la confiteria, que creia que el seu fill—Foix no en tingué cap—era el poeta de qui havia sentit parlar algunes vegades. J. V. Foix se les enginyà com pogué per desfer el malentès de l'home, ja molt entrat en anys, fins que aquest s'adonà del seu error i preguntà: «Així, ¿vós sou el vostre pare?» També aquesta anècdota, que el poeta assegurava que era verídica, ha estat objecte d'un poema en prosa, «Vós, ¿sou el vostre pare?»—dins «Coses que m'han passat que costen de creure a segons qui», d'*Obres completes* de J. V. Foix, volum de *Prosa*, publicat el 1979—, amb el mateix procediment de recreació de la realitat subjacent i combinació dels seus elements estructurals, fins a la consecució d'un relat insòlit, imaginatiu i sorprenent.

La capacitat de diàleg, i molt sovint de monòleg, de J. V. Foix era il·limitada. Però es repetia molt en les seves anècdotes, records i remarques sobre fets diversos. Si se n'adonava, em deia: «Això ja us ho havia contat una altra vegada, ¿oi?» Era crític en les actituds ètiques poc clares i en les desviacions de la conducta cívica, personals o col·lectives, i ho denunciava amb energia, tot contrapuntant-hi normes ideals de pensament i comportament. Sovint, davant d'un fet determinat sobre el qual opinava amb blasme o aplaudiment, deia: «Això, jo ja ho vaig escriure» o, de vegades, «Ho vaig escriure a *La Publicitat*», i ambdues afirmacions veurem que són certes si rellegim la seva prosa assagística i els seus comentaris d'*Els lloms transparents* i la resta d'escrits polítics, culturals, socials i d'altra mena recollits a les esmentades *Obres completes*. Quant a *La Publicitat*, Foix recordava sovint la sala de redactors amb llurs taules, la vigilància i els mals humors de Rovira i Virgili, que n'era el director, i com moltes vegades escrivia articles d'actualitat cultural i àdhuc política d'àm-

bit europeu, després d'haver comprat, camí de la redacció, la premsa estrangera i haver llegit els escrits que l'interessaven, tot plegat en un desplegament urgent de la seva capacitat d'assimilació, de síntesi i d'escriptura.

El nostre amic tenia una barca de pescador, un llagut força gran amb motor de benzina, al qual havia posat el nom d'«El freu de la Medella»—al poble en deien «El preu de la vedella»—, al·ludint al pas estret que separa la costa d'un gran roc apregonat dins el mar dit la Medella, o sigui, petita meda—senyal o meta—, tocant al golf de la Tamariua. Constituïa la gran atracció d'ell i dels nombrosos convidats que ens hi enrolàvem cada matí, àvids d'un viatge d'esplai en el salobre, l'aigua blavíssima i clara i sota el sol canicular.

Qui patronejava la barca era en Quimet—Joaquim Cervera—, molt popular al Port i entre els estiuejants i especialment els amics i convidats de Foix. Pels anys vint un grup d'intel·lectuals, com Josep M. de Sagarra, Alexandre Plana, Joaquim Ventalló, el mateix J. V. Foix, bé que més tard, i algun més, «descobriren» el Port de la Selva, llavors en un estat de puresa elemental en tots sentits. Al poble els deien «els culs blancs» pel color dels seus pantalons. A més del tardà *El Cafè de la Marina* (1933), establiment en el qual, d'altra banda, solien aplegar-se, i d'altres llocs, Sagarra evocà aquells temps a *Cançons de rem i de vela* (1923) i, encara, a *Àncores i estrelles* (1936). Al recull de 1923 hi llegim «La balada del clavell morenet», dedicada al nostre home i amb aquest començament:

Quimet, color d'oliva;
amb el blanc dels ulls i les dents
d'una blancor massa viva [...],

amb una evocació de la seva aparença física i moral i referències clares a la indigència familiar. A en Quimet no li agrada-

va, ni li agrada encara, que li parlin de la «Balada» de Sagarra.

Sortíem a les onze en punt del moll d'en Costa i embarcàvem una bona colla, si feia bon temps. En Quimet s'ocupava del motor i Foix governava el timó, tibat, ben cofat amb barret de palma, ben encamisat i embotonat, ben empantalonat de blanc o cru i ben calçat d'estiu, i en silenci, contrastant amb el renou dels qui anàvem a bord. Enfilàvem cap a nord vorejant la costa, entre un espectacle esplendorós de pedra i mar blava, mineral, geològic i torturat i aqüífer profund, que ens corprenia i ens excitava alhora. Passàvem per diverses cales fins a arribar a Tavellera i, algun cop, més lluny i tot, gairebé tocant a l'extrem de Cap de Creus, i ens banyàvem en una aigua nítida i fresca de qualitat excepcional, mentre en Quimet començava una becaina a l'ombra que sempre trobava per aquells paratges petris, o feia petar la xerrada amb en Foix. Aquest, però, solia emprendre una llarga caminada per les roques de prop de mar o per les de terra endins, per camins poc fressats però que ell coneixia prou bé. De vegades retornava de les seves excursions proveït de pedres grís plom, fosques, solcades i gravades pel vent i les aigües i que presentaven formes i relleus o incisions curiosos, geomètrics i impensables, o bé trossos de fusta o bastons polits per les onades i el frec de les aigües, que feien pensar en animals dissecats absolutament insòlits. D'aquestes pedres i d'aquests trossos de fusta i bastons, en feia una selecció i els guardava a la seva casa del Port. A quarts de dues embarcàvem de retorn al Port, on solíem arribar pels volts de les dues, excitats pel sol, l'aire, la mar i el bany i per la dionisiaca fruïció d'un viatge de plenitud gairebé iniciàtica. D'un viatge en barca així, però realitzat a mitjanit i fins a Cap de Creus, i de les sensacions i visions dels qui anaven en el llagut, n'és testimoniatge de qualitat artística i transcendida a poesia, l'àgil, impressionista i fantasiosa «Balada dels cinc mariners exclusius i del

timoner, que era jo», publicada de primer a *On he deixat les claus...*, i després, en versió variant i a l'espiritual, a *Onze nadals i un cap d'any*.

En una de les primeres d'aquestes escapades marineres, Foix em mostrà, des del seu lloc al timó de la barca, els cavalls de Cap Gros: són plenament visibles a les roques extremes del cap quatre figuracions rocoses de cavalls al galop en actitud de llançar-se a la mar, a sota mateix, a més d'unes quantes d'altres, potser vuit o deu i àdhuc més, situades a ambdós costats de les quatre més evidents. La costa de l'indret de Cap Gros, a un extrem de Tavellera, és d'una geologia particularment castigada i zoomòrfica, i hom hi distingeix el Boc i la Cabra, el Flautista, també dit el Frare i la Monja, entre altres, i, entrant al golf, el Lleó, ajagut. J. V. Foix ha fet una bellíssima fabulació d'aquelles formes eqüestres petrificades tot donant-los una interpretació fantàstica i transcendent, partint de la meravella que susciten aquells rocs en qui els veu i en l'imaginari popular dels pescadors i els mariners, a «Els cavalls de Cap Gros, a la ratlla de l'altra mar», poema en prosa publicat al seu llibre *Darrer comunicat*. «L'altra mar» és el món del somni i la imaginació, la banda oculta de la realitat i, en aquest cas concret, allà on condueixen el recel desconfiat i el temor o la por de l'inconscient dels homes de mar. El poeta ens ho diu en unes ratlles memorables, al final del poema, a tot el llarg del qual ha jugat magistralment amb la indeterminació del nombre dels cavalls petris:

Ens han dit, estranyats, els qui van a l'encesa que, —... *de nit, hi ha onze llums fulgurants, entre gregal i xaloc, que ens fan perdre ardiment. Si apaguem els llums de la barca, tot és més fosc i fred ençà. I enllà, imaginem dotze viles amb llurs llotges i pòsits en flames. Això poc és terrenal; voldriem saber qui ens espia i escampa arreu cireres bordes de mala astrugància.*

Quan el temps no permetia d'anar lluny, ens arribàvem amb la barca fins a la Cativa, una petita cala propera a la Tamaritua, no gens apartada del Port. Recordo que a la roca de l'entrada, a la dreta, a mitja altura hi havia un forat en forma de capelleta o fornícula, i Foix s'entretenia a acolorir el seu contorn amb carbó i guixos blaus, vermells i grocs, i a posar-hi, a l'interior, qualsevol figureta de plàstic que les onades dipositaven a la platgeta, procedent de Déu sap on. Altrament, desapareixia com de costum per fer una de les seves caminades i solia tornar amb plantes diverses recollides en aquells paratges i comentava que els pescadors atribuïen qualitats afrodisíaqes a llurs olors.

Vingué que l'amic ja no tingué forces ni delit per als nostres passeigs mariners i les excursions en barca s'acabaren. En Quimet es vengué la barca a Cadaqués com si fos seva. Ningú no ha sabut mai, però, els tractes d'ambdós respecte a l'embarcació. Hi havia una estreta relació entre la família d'en Quimet i el poeta, per tal com les dones de la casa d'aquell tenien cura de la de Foix al Port durant l'any, i a l'estiu ajudaven la Gaudiosa en les feines domèstiques.

La Gaudi, com li dèiem, tenia des de feia una pila d'anys cura d'en Foix i de la seva llar, amb eficàcia i abnegadament. L'amic contava que quan la dona, aleshores molt jove i procedent de terres de Burgos, anà a oferir-se a servir a la casa, a Sarrià, ell se'n rigué a causa del seu aspecte i de la seva baixa estatura. Li preguntà el nom, que li semblà ben rar. Li demanà el segon nom de baptisme, que és Santíssima Trinidad del Monte, i, tampoc no satisfet, a causa de la llargària del nom i del nom mateix, li preguntà pel tercer: Abogada de los Innumerables Mártires de Zaragoza. Foix decidí, definitivament, de dir-li Gaudiosa o Gaudi, com a mal menor i perquè és més curt. Altrament, quan el feia enfadar, Foix parlava de «la senyora González». Però, ben cert, ella ha mantingut fins

al final la seva dedicació i respecte per Foix i un lliurament total a la seva cura en tots sentits. El poeta sabé recompensar-la bé fent-li donació de l'import del Premio Nacional de las Letras Españolas amb què fou guardonat fa uns anys (el 1984) i deixant-la en una situació econòmica folgada i digna que li permetrà de fer front a tots els anys que li resten de vida.

L'amic tenia un bon i continuat sentit de l'humor, com ja hem vist sovint en aquest treball; un humor basat en fets i situacions de la realitat mateixa, que ell tenia l'encert d'elevar a la categoria de l'insòlit. Un altre cas per a anotar és el següent. A casa meva un temps ens serví una noieta molt jove, baixeta i grassona, de cara rodona i riallera, graciosa dins la seva rusticitat. Un vespre en Foix vingué a sopar, la veié quan servia a taula, somrigué, em mirà i exclamà: «Un Opisso!»

Un dels temes més corrents entre el poeta i jo era, naturalment, el literari. Sovint em deia: «¿Per què no heu seguit fent poesia?»; però jo callava, reservant-me les meves raons, i mai no li vaig dir que tenia enllestit un recull poètic inèdit. Ell afirmava moltes vegades que la poesia d'un país no ha d'ésser monocorde, sinó semblant a un gran orgue d'infinat de registres que l'enriqueixin i li donin sentit ple. D'altra banda, constantment feia professió de fe de la seva total adscripció a l'avantguarda artística i poètica, de la qual no abjurà mai. L'avantguardisme de Foix, però, era selectiu i puntual, molt personal, per tal com el poeta tenia un sistema de valors ètics i estètics essencials als quals no renunciava i a la llum dels quals i dins llurs paràmetres adaptava els suggeriments, ideologies, temes i formes d'estil de les diverses escoles avantguardistes—dadà, futurisme, cubisme...—mitjançant estudis i lectures selectives que adequava, doncs, al seu sistema. Afirmava sovint que no era surrealista; i deia veritat, però no tota la veritat, perquè allò que refusava no era la tendència en ella mateixa, sinó la modalitat francesa del segon manifest, espe-

cialment. I, encara, basta comparar la foixiana visió fascinant de la dona, des de *Gertrudis* fins a *Sol, i de dol*, per a adonar-se que tal ruptura tampoc no fou del tot completa, donada la concepció surrealista francesa de la complexitat i el misteri impenetrable i obsessiu de la personalitat femenina. El preocupava força la forma poètica, dins uns paràmetres flexibles, amb una pronunciada preferència pel sonet. Diré, parentèticament, que a Foix deu Joan Brossa el conreu d'aquella estructura italiana, a partir d'una visita que li féu un estiu al Port. Hi anà amb tren fins a Llançà i d'aquí al Port—vuit quilòmetres—a peu, amb un farcellet de roba a la punta d'una vara que li descansava a l'espatlla.

La facilitat de Foix en la confecció del poema era, si més no, proverbial. Deia sovint que la urgència de compondre li sobrevenia d'un estímul, generalment lingüístic, o una incitació diversa: una idea en síntesi, una frase, àdhuc un sol mot podien provocar-la. Aleshores empenia la redacció del poema sabent per on començava o sabent, més aviat, on residia el nucli estimulante o incitant i esforçant-se a atribuir-li començ i final, amb l'esforç que suposa dominar el verb o el vers rebels, però obeint fidelment al seu instint creador. S'exercitava contínuament en l'ofici poètic o simplement versificatori, com succeïa els estius al Port, que solia redactar una mena de dietari en vers sense cap transcendència i tot seguit oblidat. D'aquella facilitat reconeguda per molts, en sóc testimoni—en són d'altres també—almenys en el cas concret del primer «nadal», datat el dia del Naixement de 1948, al Port de la Selva, que redactà per felicitar els amics i que obre el recull *Onze nadals i un cap d'any*:

També vindrem, Infant, a l'hora vella
Com a pagès, per ser més sols amb Tu;
Deixarem rella i la mula de sella,
I a peu, pel rost, allà on l'estel ens duu.

Aquest poema, de trenta-vuit versos, Foix l'enllestí en el breu temps d'anar a la Tamariua i de tornar d'aquesta cala, distant del Port un quilòmetre i mig, aproximadament.

D'altra banda, la redacció dels seus poemes en prosa, des de *Gertrudis* (1927) fins a *L'estació* (1984) i a *Cròniques de l'ultrason* (1985), fou una pràctica continuada sense interrupció des dels orígens fins a l'extrema vellesa. Partien d'apunts i notes que el poeta havia anat enregistrant al llarg dels anys, a voltes dia a dia. Jo l'he sorprès a la seva casa del Port, un agost, en plena redacció, directament a màquina, dels poemes del seu volum *Tocant a mà...*, durant la qual consultava petites llibretes de cobertes d'hule negre que li servien de referència i on devien estar anotats frases, pensaments i nuclis temàtics. Aquestes llibretes poden constituir una probable materialitat del famós i un xic enigmàtic *Diari 1918*.

J. V. Foix sentia un gran respecte i professava una profunda admiració per Carles Riba i una estima que el temps augmentà i es consolidà en un afecte compartit. El subjuga ven el talent i la vastitud de cultura de l'humanista i escriptor. Molt sovint em deia: «Quan vaig publicar *Gertrudis*, Riba em va dir: “¿Per què escriviu això?”» I la frase identifica aquell «crític il·lustre, per qui sento profunda afeció», al·ludit, sense anomenar-lo, per Foix a «Algunes reflexions sobre la pròpia literatura» que encapçalen el seu segon recull, *KRTU* (1932). Sempre deia que, en contraposició a la seva pròpia manera d'escriptura poètica, Riba escrivia els poemes després d'una profunda reflexió i quan ja estaven totalment estructurats, àdhuc pel que fa a la versificació, en la seva ment i després d'una llarga elaboració, potser dificultosament quant a l'estil i a la transparència comunicativa, la qual cosa no impedia que tingués en una alta estimació la poesia ribiana. Aquestes consideracions a part, Foix recordava amb freqüència la visita que Carles Riba i Clementina Arderiu li feren al Port i una

sortida memorable en barca, l'agost de 1951—data avui precisada i que no correspon a la de 1952 que Foix indica, erradament, als seus *Catalans de 1918*—, en la qual Riba s'interessà pel lèxic mariner *in situ* i s'entusiasmà amb el passeig. Tornats al Port, Foix recordava—i ho va escriure després— que «En Riba m'ha mirat amb emoció i m'ha dit que ens tracéssim de tu», i s'abraçaren.

El nostre amic sentia especial admiració pels professors universitaris i els acadèmics. Amb alguns hi tenia amistat i els escrivia en estil «clus» si la matèria li semblava que ho requeria. D'aquí ve que una de les distincions que més preuà en la seva vida fos el nomenament de Doctor Honoris Causa per la Universitat de Barcelona en sessió acadèmica i pública del primer d'octubre de 1984, on fou llegit el seu discûrs—al qual m'instà, i m'honorà, a col·laborar—, seguit de trenta-sis proses líriques breus, concebudes com a nuclis desenvolupables en poemes.

Durant força anys, els darrers de la seva vida i en la plenitud de la seva llarga senectut, rebé homenatges de pertot, visites de col·legis, d'instituts de batxillerat i de facultats de filologia, diaris i periòdics se n'ocuparen amb reportatges i entrevistes i fou revisada i celebrada com mai la seva obra poètica i assagística, de la qual es feren edicions, algunes amb caràcter exhaustiu, d'altres de parcials, entre elles les dues que enllestí tardanament, i d'altres de divulgació. Visqué aquells anys envoltat d'una fervorosa devoció, no ja elitista solament, sinó certament popular. Mentrestant, anava perdent la vista fins que no se'n pogué valer. Els silencis, que havien estat sempre una constant de contrast amb la seva propensió a la comunicació verbal, la conversa i el monòleg, s'accentuaren i esdevingueren més habituals. Dins el massiu homenatge col·lectiu, però, se sentia sol i demanava la companyia dels amics; per això els telefonava sovint. Les seves trucades

a casa meva les feia dues o tres vegades la setmana, i alguns diumenges anàvem amb la muller a sopar al seu pis de Sarrià i l'acompanyàvem unes hores, i ell ho agraiïa sense paraules, amb els ulls i amb el gest.

No puc acabar de relatar aquests records sense evocar-ne un que em va colpir d'una manera especial. Era, em sembla, el 1970 i de vespre, al Port de la Selva. Un capaltard el vaig anar a cercar a casa seva per fer un tomb i conversar. Ell estava molt seriós, preocupat i realment angoixat. Ens asseguérem al passeig de Mar, arran de sorra. Emmudí llarga estona, i tot d'una començà a balbucejar en un soliloqui a penes audible i de fet intel·ligible. Vaig poder comprendre, això no obstant, que la raó de la seva angoixa provenia d'una reflexió profunda, metafísica i d'ordre religiós, urgida per l'edat i plantejada en el tombant descendent i definitiu de la vida. En el fons, es tractava d'una meditació del seu plantejament de sempre sobre la seva pròpia actitud davant la divinitat: necessitava la certesa transcendent de Déu i l'ajut diví, però, en canvi, el sol·licitaven poderosament la vida puixant en la plenitud dels sentits i la ment lliure, el traüt humà i els camins, comunament tan fal·laços i curulls de vanitat i orgull, de la creativitat artística, com ja havia expressat en diversos poemes, entre els quals aquest sonet de *Sol, i de dol*, que, altrament, hi insisteixo, no és pas l'únic a abordar semblant dicotomia:

Miser i trist, apregon la tenebra
Amb glaç als ulls i exiliat del born
On l'humanal deport consum la febre;
Amb foc al pols esper l'Alba del Jorn.

Però cobeig la sal, el vesc i el gebre
Pels clots ríbers—i amb pler! I fuig i torn,
I boca enjús Us prec o, ardent, celebre
El Cos, el So i el Mot sense contorn.

I l'Irreal adjur a l'hora fosca
Sota cels verds, en apagats jardins
Amb flors morents i aiguamels—i m'és festa!

Fixeu, Senyor, el meu límit i els confins,
Cenyiu-me tost, i reprendré la vesta
Amb port d'infant i la paraula tosca.

Aquesta humilitat, que suposa una ètica mental i de comportament i una fe, l'havia aconseguida? ¿O, contràriament, l'ombra del dubte i potser del fracàs dels propòsits formulats es feia aleshores i a la seva edat intolerable del tot, i d'aquí la frisança angoixada?

J. V. Foix ens deixà el 29 de gener de 1987, l'endemà de complir noranta-quatre anys. Hom té cura en l'actualitat d'un petit museu d'objectes personals i d'una pinacoteca interessant, amb peces de Miró, Ponç, Tàpies i d'altres, la majoria de les quals prové de la casa del Port, que per herència ha passat a mans no familiars i ara ens és totalment aliena.

He procurat aquí i ara recordar i evocar admirativament l'home, el poeta i l'assagista. Però també amb fidelitat, perquè no podré mai oblidar, entre tantes i tantes coses, la dedicatòria emblemàtica que, amb mà insegura, em va fer del seu darrer llibre: «Sou dels qui, al tombant del pont, a qui us allarga el braç, doneu la mà.»

A L'ENTORN DE L'ASSAIG I LA CRÍTICA DE CARLES RIBA*

Amb motiu del centenari de la naixença de Carles Riba, que aquest any 1993 celebrem, escau sens dubte aproximar-se a un dels aspectes de la seva diversa però unitària dedicació a les lletres, és a dir, l'assaig i la crítica literària, segons que els concebé i practicà al llarg de la seva vida, des de molt jove. Constitueixen una experiència realitzada en la llibertat, en la indagació i en el comentari de connotacions del text o de la figura de l'autor que se'n responsabilitza, siguin de situació històrica, siguin d'ordre moral i cívic o, amb preferència, de caràcter cultural. Des del punt de vista estètic, la crítica ribiana aspira a convertir-se en obra artística, a fer literatura damunt la literatura, en frase encunyada pel crític francès Albert Thibaudet. Semblant conversió, doncs, fa que el criticisme ribià sigui una aspiració a la creativitat, un fenomen en certa manera paral·lel a l'acte de poetitzar. Aquestes notes distintives, sobre les quals insistirem més avall, han tingut acceptació entre alguns crítics que n'han assumit els plantejaments i els objectius últims, de manera que es pot parlar d'una certa escola ribiana de fer crítica que, formada durant el vivent mateix de Riba, avui segueix només en part mantenint-se, bé que amb matisos i amb una diversitat qualitativa evident en els seus relatius encerts.

Com ja és sabut, Carles Riba publicà mentre visqué qua-

* Intervenció de l'autor a la sessió pública d'homenatge a Carles Riba en el centenari del seu naixement celebrada per la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona el 16 de novembre de 1993.

tre reculls d'estudis crítics, entre assaigs i notes més o menys extenses: *Escolis i altres articles* (1921), *Els marges* (1927), *Per comprendre* (1937) i *...Més els poemes* (1957). I deixà inèdit el volum *Polítics i intel·lectuals i altres assaigs*, així com uns apunts de joventut i de maduresa, un estudi sobre «Dante i la dona», i un carnet de notes. Amb els quatre toms publicats al seu temps, tots aquests papers inèdits, juntament amb els articles que redactà per al Diccionari González-Porto-Bompiani, han estat reunits dins Carles Riba, *Obres completes*, II: (Barcelona 1967, «Clàssics del Segle XX»), i, en tres volums, més tard, el 1985, el 1986 i el 1988, sota el mateix títol i a la mateixa col·lecció, però en format més petit. Les dues edicions van encapçalades per un pròleg del professor Giuseppe E. Sansone.

Durant cinquanta anys Riba s'ocupà a comentar els fets sobresortints de la nostra literatura i aquelles obres, antigues o recents, que sol·licitaven la seva reflexió o despertaven el seu interès. Ho féu amb criteris eclèctics i sense tributació a un mètode exclusiu o a un únic pressupòsit teòric, especialment professoral, però sense caure en l'arbitrarietat o la gratuïtat, i sempre d'una manera personal. La seva actitud davant la crítica fou en tot temps la mateixa, però les formes d'anàlisi canviaren i evolucionaren progressivament, dins la independència de criteri amb què sabé utilitzar-les i transformar-les, la qual cosa implica diversificació i multiplicitat metodològica, no pas subjecció a un esquema teòric permanent ni a un sistema estable i continuat en el crític. La seva voluntat d'intuir i d'arribar a comprendre els focus de creativitat poètica o artística de cada obra i de contrastar el projecte inicial de l'autor amb el resultat final de l'escriptura—text o poema—, que es pot adequar al primer del tot o en part o hi esdevé estrany, constitueix una premissa constant de la crítica ribiana. Tots els altres recursos, plurals, de

què es val aquest procedir indagador del fenomen creador són tractats lliurement, com també ho són les suggestions dels mètodes que hagin pogut temptar el crític, d'on prové que a voltes resulti difícil sintetitzar els sistemes de la seva crítica personal, independent i eclèctica, que ve autoimposada pels dictats d'allò que ell creia que era la seva consciència. Una crítica, doncs, que sorgeix d'una necessitat de clarificació conclusiva, sol tenyir-se de sensibilitat, sap ésser prou severa i discorre a través d'una mescla d'objectivitat i uns punts inevitables de subjectivisme.

L'exegesi del fenomen poètic no cal dir que vol, no sols inclinació vocacional, sinó preparació i bagatge cultural que salvin el crític de la gratuïtat o del desordre conceptual i estilístic. L'amplitud de coneixements intel·lectuals de Carles Riba el situava en una posició idònia per a la indagació crítica, per a la qual posseïa, altrament, un bon poder de concentració en l'objectivació de la recerca. Els seus estudis clàssics i humanístics li havien conferit una inestimable base literària i el motivaren a ampliar-la successivament amb estudis filològics d'obres i autors més recents. Li devem traduccions de clàssics i moderns, fruit d'una dedicació que requereix percepció lingüística i estètica. No hem d'oblidar tampoc la seva participació de lector i d'intèrpret de les aportacions culturals i literàries del seu temps. Però, sobretot, la seva condició de poeta sol·licitat pel propi món creacional i el d'altri per a comprendre i comprendre's a si mateix. I, així, ell pot dir de la crítica que

l'estimo supremament quan satisfà la meua curiositat sobre el procés de la creació poètica en un cas determinat; llavors la crítica pren un valor de creació, semblant al de la poesia mateixa. No és probable que l'elevi a aquest nivell qui no hagi tingut ell mateix experiència del misteri. Fa present la poe-

sia, en el seu mecanisme i en els seus valors, realitzant-se en poema.

Giuseppe E. Sansone ha escrit una bona pàgina de síntesi sobre les suggestions i les influències que concorren en el nostre crític i assagista. Hi destaca, en primer lloc, l'influx determinant i en bona mesura permanent de Karl Vossler, exercit a través de lectures, de primer, i de l'aprenentatge directe del mestre a Munic, el 1922: un cert tecnicisme, el reforç del sentit històric, la «necessitat d'individuar els nuclis de les coses en forma no temporal», que, provinent de De Sanctis i de Croce, s'irradia en la ultrada metodologia de Vossler, dins un deute de Riba a la cultura italiana que perdurarà en la seva labor crítica. Hi ha d'altres incitacions culturals, encara, a més de la dels estudis clàssics: la de Goethe, especialment de caire estètico-moral; la d'Eugeni d'Ors, dins els límits precisos i amb el refús d'extrems massa personals de Xènius, com el seu manierisme; la ben visible de Valéry, amb tota una gamma de reflexions i l'estudi d'aspectes del fet poètic. Com també suggeriments importants d'altres zones culturals i de noms: Maragall, sobretot, Thibaudet, Baudelaire, Rilke, Sainte-Beuve, Aldous Huxley, Schiller, Ortega y Gasset, Hölderlin o Poe, fins a Alain, Jean Paul o Walter Pater. Si les dues direccions que operen fonamentalment i activa en Riba es troben en l'aplicació vossleriana—amb unes premisses historicistes i unes altres de procedència filològica—i en els tres cims de Goethe, Maragall i Valéry, amb un xic d'orsisme, que l'induí a penetrar en la fenomenologia de la poesia, això no obstant «el desplegament crític de Riba resta sempre una autònoma aventura de lector que sobretot estableix les relacions amb la seva consciència».

El primer recull del gènere, Riba el titulà *Escolis i altres articles*. Publicat el 1921, conté treballs apareguts a *La Veu*

de Catalunya des de 1918 fins a 1920 i alguns més d'anteriors, de les darreries de la Primera Guerra Mundial, estampats en altres indrets. L'autor apunta que tots aquests treballs

no constitueixen l'aplicació d'un sistema literari estructurat des d'antuvi,

sinó

d'uns simples pretextos [...] que poden sinuosament conduir a la concreció d'un instint de pensament.

Hi palesa, d'altra banda, que

la crítica, substancialment, és una col·laboració. Més, una reconstitució.

Aquestes notes, sovint breus o ocasionals, no donen ben bé del tot encara la dimensió del que serà l'obra crítica del Riba futur a causa de la cautela de l'autor en els judicis i de la seva prudència a no entrar més a fons en la lectura. Hi fa referències als clàssics i als moderns en certa manera com a «autoritats» que avalin el seu judici, i cerca de trobar-se mitjançant definicions de valors o de situacions culturals que expliquin el fenomen literari, d'on prové un cert to sentencios i una tendència a cohesionar els arguments posats en joc i les autoritats invocades, en aquest moment encara indecís d'un crític que tot just comença, però que irromp amb una manera inusitada de fer crítica a Catalunya. Hi endevinem *in ovo* el que el nostre assagista desenvoluparà plenament en la seva maduresa d'escriptor: la seva vocació i la manera d'entendre el gènere, la variabilitat imaginativa del raonament, que sovint el mena més enllà de la simple informació i àdhuc del judici, sense caure mai, hi insistim, en l'arbitrari i el gratuït,

al costat de pàgines on privadeja l'anàlisi que vol ésser objectiva i la definició precisa dels contextos, tot plegat realitzat amb mesura. I és important d'assenyalar que als *Escolis* ja hi constatem l'estil de prosa que li esdevindrà habitual, amb un lèxic precís, un personal joc sintàctic, una peculiar modulació rítmica i una voluntat de distinció. En aquest primer recull la influència orsiana hi és més evident que en els següents, però ja és corregida per una sòlida coneixença cultural que manca en el sistema de pensament del model, farcit d'improvisacions. Una influència, cal dir-ho, que notem especialment en l'estil, conceptuós i conceptista, trets dels quals, amb la imbricació sintàctica i l'obscuritat de dicció, fins i tot d'una certa afectació, Riba, de fet, no es desprendreà mai.

Això a part, el llibre, al costat de notes no tan destacables, conté reflexions i anàlisis variades i matisades. L'autor hi tracta d'Homer, J. S. Bach, Schiller, Poe, Andersen, Browning, Keats, De Sanctis, Maragall, Fabra, Guerau de Liost, Josep Carner, Joan Alcover, Josep M. López-Picó, Josep Lleonart, Josep M. de Sagarra, Joaquim Folguera, Joaquim Ruyra, J. Roig i Reventós, Ernest Martínez Ferrando, Carles Soldevila i Millàs-Raurell.

Els marges, publicats el 1927, recullen articles dels sis anys anteriors. Riba hi reprèn el camí dels *Escolis* i s'hi defineix amb més energia:

La intenció de l'autor, venia a dir-s'hi, no va més enllà d'uns pretextos al marge, d'una múltiple aventura personal. Precisant més, avui diria: una múltiple aventura d'assaig d'ell mateix. Posant en joc, a dosis sempre diverses, la curiositat, el tast, l'erudició, i en suma tota la seva gamma de disponibilitats ponderables o imponderables, s'assaja ell mateix a través d'una obra literària.

Més endavant continua:

Ara, qui pensi, com ell mateix, que dir *què és* una obra, més que no pas *què val*, és la finalitat de la crítica, i potser l'única cosa no del tot relativa que es pugui aspirar a fer en crítica, podrà qualificar de crítics aquests assaigs.

Hom pensa, tanmateix, que la segona cursiva comporta un risc important: entre alguns altres, la indiscriminació de les obres criticades en el sentit que no totes tenen una base estètica o de realització literària o poètica prou sòlida per a merèixer una indagació crítica vàlida i objectiva, ans resten en la seva totalitat—les bones o no, artísticament parlant—a un mateix nivell d'interès crític per manca d'apreuament veritable i formulat. Riba, en realitat, fou víctima, ell mateix, d'aquesta actitud, per tal com passava per la mateixa rasadora obres i autors de molt diversa categoria, a voltes ocupant-se de productes i literats o poetes que no mereixien el seu esforç assagístic, ja que les destinacions ribianes en crítica partien freqüentment d'impulsos de simpatia o d'antipatia, si no visceral, almenys potser irracionals d'una manera o altra, quan no, des d'un altre angle, de simples o interessades conveniències metodològiques.

Altrament, Riba subratlla la seva independència dels mètodes acadèmics i la manera absolutament personal d'endinsar-se en el món creacional. L'autor durant aquests anys enriqueix la seva coneixença cultural i la indagació crítica amb lectures de Vossler, Du Bos, Ortega y Gasset, Valéry, Murry o Brémond—com ja ha estat oportunament assenyalat—, que li conferien una més afinada consciència historicista, tot dotant-se d'una certa capacitat de definir i precisar conceptes més o menys universals, siguin de gèneres o d'ideologies, siguin majorment de cultura, sempre amb preferència pel fet

poètic. Riba s'esforça tot al llarg d'*Els marges* a comentar la condició poètica de cada text analitzat i a endinsar-se en la consciència i els recursos dels autors mitjançant la seva participació recreadora de l'obra d'art. Ha consolidat el seu sentit històric i això li permet de corregir l'ambigüitat metafísica, la dispersió i la generalització. Aconsegueix, en el present recull, la concreció definitiva del seu propi procediment crític, dosificant, altrament, la línia historicista de Vossler i els seus precedents italians amb la francesa de Thibaudet i Valéry, però realitzant-se autònomament en la seva immersió en l'estructuració del complex poètic.

El llibre conté suggeriments d'interès, que emergeixen en estudis com «L'estil de Francesc Pujols» (1922-1923), concebut sota la impressió del mestratge de Vossler, notable pels plantejaments metodològics emprats, documentat i prou objectiu, vigent encara en crítica estilística, un dels assaigs ribians més reeixits i, que jo sàpiga, la primera mostra d'estilística vossleriana apareguda a tota la Península. Sota la mateixa influència fou escrit l'estudi relatiu a Jacint Verdaguer, dotat de precisions i matisos, entre ells els caracterològics i els procedents de col·lisions de contrastos, i amb reflexions sobre una mentalitat contradictòria que es mogué entre la desproporció i la desmesura. Així mateix, afloren Croce i Vossler quan Riba parla de Joan Alcover en un dels «Tres esbossos». Sobre cultura i culturalisme escriví l'assaig «Entre dos diletantismes». Cal recordar el famós estudi «Una generació sense novel·la» (1925). Hi figuren, a més, indagacions sobre l'home i l'autor en els treballs crítics dedicats a Baudelaire, Gògol, Josep Carner, Guerau de Liost, Josep Lleonart, Ventura Gassol, Josep M. López-Picó, Joaquim Folguera, Marià Manent, Tomàs Garcés, Ernest Martínez Ferrando, Lluís Valeri, Carles Soldevila i Josep Pla, entre altres.

Per comprendre, editat el 1937 i guardonat amb el Premi

Maragall del mateix any per la Generalitat, conté assaigs crítics publicats de 1927 a 1935. Del nou recull l'autor diu que

el que hi ha de segur és l'esforç que he esmerçat per comprendre. Comprendre l'ànima del meu país, en tota la desconcertant violència de la seva renaixença, provant de comprendre l'obra d'alguns dels tan diversos artistes que parlen per ella; i per torna, provant així de comprendre'm una mica a mi mateix, assajat en l'apregonament de l'obra d'altri, en el xoc o en l'acord amb l'obra d'altri.

Assolida la plena maduresa, Carles Riba al recull fa constants referències morals i es tenyeix de melangia a causa dels temps durs i les obscures perspectives. Són evidents encara les experiències literàries anteriors, com el vosslerianisme i l'historicisme, però hi predomina l'objectivitat estricta malgrat que sigui severa, al costat de la seva atenció permanent pels continguts espirituals del creador i l'energia que irradien. Riba en aquest llibre se sent segur i es realitza plenament en la recerca dels nexos entre constants i en l'anàlisi de l'amalgama poètica fins a trobar la unitat d'expressió de l'obra. Tals nexos o relacions profundes s'estableixen entre autor i societat, biografia i personalitat artística, objecte i poesia o objecte i representació, coses i paraula, continguts i forma estilística i entre idea i sentiment, amb l'intent d'aferrar el misteri del magma poètic i creacional després de desfibrar el teixit complex i les estructures de cada obra en funció del seu autor, sempre amb variades consideracions que li permeten caracteritzar les formes de realització poètica o tot simplement literària i penetrar-hi, intuïtivament i objectivament alhora.

Com sempre, en aquest recull la recerca ribiana és la del poeta urgit a comprendre el procés expressiu i el cosmos poètic d'una manera personal i independent, i el volum segueix contenint l'objectivitat, el rigor i la solidesa aleshores ja re-

coneguts. Altrament, es fonamenta, com ens té acostumats, en la pròpia espiritualitat i la pròpia consciència, defugint tant com pot l'exclusiu exercici de la ment i cercant el compromís moral amb el lector.

Del contingut d'aquest llibre destaquem assaigs com «Els poetes i la llengua comuna», «Entorn de les trobes d'Aribau», «Horaci en les literatures ibèriques» i tres indagacions, potser ja obsessives, sobre la personalitat i l'obra de Josep M. López-Picó. Hi parla, a més, de Millàs-Raurell, del retratista Ferran Callicó, de Joan Mínguez, de Joan Puig i Ferrer, d'Agustí Esclasans, de Josep Carner, de l'epistolari de Joan Maragall a Antoni Roure, d'Ernest Martínez Ferrando, de Francesc Trabal, de Miquel Llor, de Rupert Brooke, de dos pintors valencians i de les escultures de Joan Rebull.

El quart recull, ...*Més els poemes*, duu per subtítol *Notes sobre poetes i poesia* i fou publicat el 1957, vint anys després de l'anterior i durant la postguerra civil. En el prefaci Riba explica el sentit del títol i del subtítol, tot subratllant un pensament que li era car:

Un poema no s'explica; és a dir, les seves paraules no són canviabls per unes altres, el seu cant no pot ésser dut més ençà de les nocions i de les imatges que comporta, perquè justament la seva comesa és dur el lector més enllà d'elles, pel camí d'una veu insubstituïble,

però són lícites i necessàries, per a comprendre'l, l'assagística aplicada i les reflexions sobre el fenomen creacional, múltiples i diverses.

Integrat per assaigs i notes d'entre 1948 i 1955, llevat d'alguna excepció, el recull semblaria més aviat miscel·lani si no fos que hi és present l'acostumada indagació ribiana d'obres i autors amb el risc de sempre i amb les característiques habi-

tuals. El llibre revela la mateixa maduresa de l'anterior, però ara consolidada amb una seguretat encara més evident, una més àmplia ambició en la recerca profunda i connotada, una forta tensió en les idees i el discurs, una estricta objectivitat i una prosa que assoleix la perfecció dins la manera habitual del nostre assagista.

Hi ha estudis memorables, com els dedicats a Bartomeu Rosselló-Pòrcel o a Miquel Costa i Llobera, i com els dos de Jacint Verdaguer i el de la *Nausica* maragalliana.

Els dos assaigs verdaguerians són propostes programàtiques per a sintetitzar definitivament els trets essencials de la personalitat humana i la literària de Verdaguer, des de l'«intolerable neguit» que ens afecta a tots, i no sols al crític. Riba els condueix especialment cap a la relació biogràfica, amb anàlisis de l'estructura i dels continguts de la poesia, amb un afinat sentit històric i antiprovincià de la nostra cultura, amb subratllats de la vida de Mn. Jacint contrapuntats sociològicament, amb trets de temperament, caracterològics i psicològics, que revelen sempre la relació entre home i creació poètica i que són particularment evidents en el cas de Verdaguer i de la seva desproporció com a poeta i sacerdot, i amb la constatació de la naturalesa elemental del caràcter d'aquest home en relació amb la seva poesia. D'altra banda, en un d'aquests assaigs—el dedicat al centenari de Verdaguer—hi formula un principi de la seva manera de discernir l'autenticitat d'una obra:

El mètode és descobrir la idea, la «certa idea» d'ella, i comprovar el grau de fidelitat realitzada.

Quant a l'estudi de *Nausica*, una part de la seva tesi doctoral, cal dir que és dels millors d'entre els sorgits de la llarga dedicació crítica de Carles Riba i, potser, el més representa-

tiu de tots, per la seva concentració i al mateix temps per la matisació densa de connotacions i per la investigació puntual i aprofundida, assaonada d'humanisme i de personalitat distintiva.

En una determinada ocasió Riba havia afirmat que:

Un gran poema s'estudia, com els textos fonamentals de la cultura humana o del patrimoni cultural d'un poble, com s'estudia detall per detall una catedral, per exemple: no s'abraça tota de cop i volta; o una peça de música, que una primera i única audició rarament fa nostra,

i així ho farà també en el seu important estudi.

Sota la suggestió d'Homer, Goethe i Maragall, Carles Riba estableix les connexions, no pas temàtiques, sinó de motivacions internes, i subratlla el caràcter íntim dels diversos condicionaments, situacions i vivències en llur caràcter intrínsec i més íntim. El crític hi posa en relleu la relació entre epicitat i tragèdia com a motor central, que analitza en les successives versions—l'homèrica, la goethiana i la maragalliana—, i constata en aquesta darrera el seu caràcter dramàtic, però amb l'absència de desenllaç escènic, pel fet que l'heroïna ha percebut i ha sofert molt íntimament les conseqüències del pas de l'heroi, en un viatge no realitzat en l'espai sinó en les profunditats de l'ànima, de manera que l'obra de Maragall és d'ordre poètic més que no pas dramàtic.

El recull ribià conté altres notes i comentaris: sobre Ausiàs March, uns altres dos sobre el mateix Joan Maragall, els preliminars a la segona traducció de l'*Odissea* i a la traducció en vers de les tragèdies de Sòfocles, unes pàgines relatives a *Cantilena* de Josep-Sebastià Pons, unes «cartes» de comentari crític a una poetessa (Rosa Leveroni), a Joan Perucho i a Antoni Pous i Argila, una «Carta abierta a Azorín», unes

ratlles intimistes a «Lírica de cambra», un «Comentari a l'Elegia III de Bierville» i, en apèndix, «Sobre poesia i sobre la meva poesia», uns esborranys damunt els quals Joan Teixidor redactà un article sobre Carles Riba aparegut a *Destino* el 16 de maig de 1953.

Pòstumament fou publicat, dins les esmentades *Obres completes* de Carles Riba, un seguit de treballs i notes del nostre assagista i crític reunits sota el títol *Polítics i intel·lectuals i altres assaigs*, recull que conté textos que van de 1927 a 1959 de molt diversa procedència i de diferents ocasions d'escriptura. Tot i que a voltes bastants d'aquests treballs fan l'efecte d'ésser *disiecta membra* marginals que l'autor conservava pel fet de no haver-los incorporat en reculls anteriors, el present manté, a pesar de tot, una certa connexió amb l'anterior. Com a ...*Més els poemes*, els treballs posteriors a 1939 no foren redactats com a col·laboracions a diaris i periòdics, com s'esdevenia en gairebé tots els dels tres primers llibres, sinó que sorgiren en ocasions ben diverses. La causa és òbvia: Carles Riba, que havia estat per escrit i públicament un constant testimoni de l'actualitat literària del país en revistes i diaris fins a la Guerra Civil, en la postguerra, prohibida la premsa en català, no tingué accés als mitjans de comunicació que li havien estat habituals.

És per això, entre altres motius segurament, que el quart recull i una bona part del pòstum reuneixen textos de crítica literària i moral d'àmbit i naturalesa ben diversos. Hi trobem discursos, commemoracions, celebracions, memòries i treballs semblants sorgits d'efemèrides celebrades en la clandestinitat per centres culturals resistents. Aquests i els altres treballs són d'abast o ambició força desiguals, la qual cosa no implica que Carles Riba no anés intensificant en ells les seves reflexions sobre la creació poètica, sovint amb la urgència ètica i cívica que l'adversitat situacional requeria, però

sense oblidar el seu criticisme estètic característic i les seves indagacions en el fet artístic, que solen, en aquest recull, tenyir-se d'un moralisme serè però que a voltes no defuig la denúncia.

El recull pòstum es divideix en dues parts, la primera continent l'article que li confereix títol, uns altres quatre de tema literàrio-social, les presentacions a dues etapes de la *Revista de Catalunya*, una carta en castellà a Dionisio Ridruejo, quatre discursos, un treball de comentari sobre Pompeu Fabra i el seu *Diccionari*, la serena afirmació de la seva fe nacional a «He cregut i és per això que he parlat», i una lletra a Paulina Crusat. La segona part, més específicament literària, abraça la seva introducció al *Decameron* d'«Els Nostres Clàssics», el pròleg a *Rondalles de Ramon Llull, Mistral i Verdaguier*, unes pàgines sobre el classicisme a la Renaixença—en francès—, un article en castellà que resumeix l'evolució de la llengua literària a Catalunya, crítiques relatives a Joan Maragall, Joaquim Ruyra, Josep Carner, Guerau de Liost, Maria Antònia Salvà, Josep Pla, Joan Oliver, Pere Calders, Simona Gay, Ricard Permanyer, Carles Sindreu i Juan Ramón Jiménez, i apunts sobre artistes: «Ninots de Xavier Nogués» i «Esbós d'una carta a un pintor».

Els «Apèndixs» d'*Obres completes*, amb sis «Notes de joventut», disset «Notes i papers de maduresa», la conferència «Dante i la dona», els vuit «Articles per al Diccionari González-Porto-Bompiani» i el «Carnet de notes», tenen interès per ells mateixos i contribueixen prou a la definició dels trets essencials de la faç de l'assagista i el crític, el pensador, el moralista i el creador, i de les característiques generals de la seva prosa, sobre l'abast i la naturalesa dels quals hem intentat donar una síntesi que voldríem suficientment comprensiva.

Edicions de la Magrana ha publicat fa poc el dens volum *Cartes de Carles Riba. II (1939-1952)*, (Barcelona 1991), un any després d'haver aparegut el primer, que recull cartes de 1910 a 1938. En la preparació d'aquesta nova edició del nostre treball, ha sortit el volum III i darrer (Barcelona 1993), que cobreix el període 1953-1959 i del qual no podem ocupar-nos ara i aquí. De la publicació d'aquest epistolari se n'ha efectuat un tiratge paral·lel per a la col·lecció «Biblioteca Filològica» de l'Institut d'Estudis Catalans, i el fet és indicatiu dels dos vessants de lectura i destinació amb què s'ha volgut vehicular el missatge de l'obra.

Carles-Jordi Guardiola ha tingut cura de l'edició amb competència i un encomiable esforç de precisió. Ultra el rigor de la transcripció de les cartes, cal agrair l'anotació minuciosa als textos originals, amb les relacions dels continguts i dels corresponents entre diverses cartes d'anys diferents, a voltes amb extractes de les lletres del destinatari, molt útils; les propostes d'identificació, de vegades difícils d'establir, de personatges, obres o circumstàncies amb la realitat històrica a què fan referència, la qual cosa comporta una remarcable coneixença de la biografia dels contemporanis i la seva bibliografia, així com dels estudis i comentaris que se'ls ha dedicat; els nombrosos testimoniatges adduïts amb la finalitat d'enriquir i precisar dades de les epístoles ribianes; comentaris, en els casos més significatius, sobre l'abast global de

* Primera edició a *Serra d'Or*, núm. 386 (febrer de 1992), pp. 58-59.

la correspondència de Riba amb els seus interlocutors; notícies precises de les edicions dels llibres de Riba apareguts aquells anys, entre altres aspectes que fan d'aquesta anotació un ajut inestimable i orientador en la complexitat i la varietat del copiós conjunt. Penso que estem davant d'un dels epistolaris més ben comentats i amb més riquesa d'informació apareguts d'uns anys ençà, i n'hem de felicitar el curador.

Únicament amb el bon criteri de millorar els mèrits de l'edició voldria fer uns pocs comentaris de precisió d'algun aspecte que m'ha suggerit una atenta i profitosa lectura. En primer lloc, un *lapsus calami* en la carta 326, nota 1, bé que oportunament esmenat a l'índex onomàstic. A la indicada nota hom diu: «Segons Jordi Riba, fill segon del poeta», i és obvi que el fill segon és Oriol, que, dit sigui de passada, ha fornit molts detalls del seu pare. Això a part, a la carta 411, del 31 d'octubre de 1947, Carles Riba escriu:

Es preparen dues antologies: una de molt vasta, com si diguéssim descriptiva a la manera d'un mapa; una altra de restringida, de qualitats. Un dels compiladors d'aquesta, En Bo-fill i F[erro] [...].

Guardiola entén que la primera és «potser la que publicarà Joan Triadú: *Antologia de la poesia catalana* (B. Selecta, 1951)». Donada l'època i la definició que fa Riba de la naturalesa de l'intent, penso que es tracta de *La poesia catalana. Els contemporanis*. Selecció i pròleg de F[ernando] Gutiérrez (Barcelona, Janés, 1947) (en realitat, fou bàsicament preparada per Josep Pedreira). A la carta 475, nota 2, l'editor parla de «José Luis Cano [...], director de la revista *Ínsula*», però el director era Enrique Canito, i ell, el secretari. Tot això al marge i ja sense ànim de revisió, em pregunto les causes del silenci epistolar de Riba durant la preparació i la celebració de les

grans i sonades festes de l'entronització de la Mare de Déu de Montserrat, el 1947, organitzades per la dinàmica i esforçada Comissió Abat Oliba. Al present epistolari només hi trobo una al·lusió, feta de passada i potser amb reserves, en una carta del 7 de febrer de 1948 (carta 414):

aquelles grans pompes montserratines.

El volum consta de 315 lletres, que van del núm. 268, adreçada a Carles Pi i Sunyer, el gener de 1939, al 531, destinada a Artur Bladé, del 29 de desembre de 1952, essent sovint bisada la numeració de l'editor. Els corresponals sumen 69, els més afavorits dels quals són X. Benguerel, J. Gili, R. Leveroni, E.-C. Ricart, P. Rouquette, Paulina Crusat, R. Su-granyes i J. Triadú. Destaquen també algunes cartes escrites a d'altres corresponals, com F. Cambó, J. M. Capdevila, M. de Montoliu, J. Oliver, Santiago Pey, etc., per l'interès dels continguts.

Amb la lectura del llibre seguim minuciosament el curs de l'exili de Carles Riba: Girona, de pas, Avinyó, Boissy-la-Rivière i Bierville—lloc de tanta transcendència a causa de la gestació i la creació de les *Elegies* del poeta, alhora testament espiritual i testimoniatge sublimat—, L'Isle-Adam, Bordeus i Montpeller. Al llarg d'aquesta etapa de l'exili francès dues disjuntives preocupen Riba: l'anomenat «dubte americà» o emigració a Amèrica, que promptament refusa, i el retorn a Catalunya, que decideix aviat i que fa precedir amb l'enviament dels fills. Riba en el pelegrinatge se sent part d'un col·lectiu, que és el seu i que assumeix totalment.

De retorn, a poc a poc reprèn les relacions amb l'exili, en particular l'americà, i n'esdevé la consciència. Neix una esponerosa correspondència amb els emigrats, col·labora a *Germanor*, participa als Jocs Florals de l'exili, es defineix amb

precisió i sense reserves, sosté una dura polèmica amb *La Nostre Revista* de Mèxic i insisteix perquè la gent torni a Catalunya, ja que és aquí on la feina és més peremptòria i eficaç. Tanmateix, a Catalunya es viu l'exili interior, motivat per la dictadura, i el nostre poeta en dóna fe amb dades i fets i emetent opinions diverses sobre aquells temps malaurats a través de les seves cartes, on se'ns parla, a més, de les polèmiques amb Montoliu, les males relacions amb Sagarra, la vaga dels tramvies, la lluita grisa per la subsistència, les reunions amb el cercle reduït i fidel dels adeptes a casa seva, la confiança en certs representants de les joves generacions, que el conforta i l'entusiasma, com els components d'*Ariel* o bé el grup de seminaristes de Vic. Especialment d'aquest darrer, n'esdevé el mestre i el guia inqüestionable, com a home incorruptible i com a humanista i poeta d'excepció.

Carles Riba en un llarg procés publica les *Elegies de Bierville*, la nova versió de *L'Odissea*, *Del joc i del foc*, *Salvatge cor* i les traduccions de Sòfocles, Plutarc i Eurípides. Quant a *L'Odissea* hi ha una llarga i nodrida correspondència amb E.-C. Ricart, que executa els gravats de l'edició de bibliòfil. Riba té pressa, sobretot pel que fa al volum II, aparegut l'octubre de 1948, i Ricart al final sembla fatigat per tanta pressió, sense manifestar-ho obertament. Penso, diré de passada, que trobà una manera d'alliberar-se'n momentàniament fent la il·lustració, coetània, de l'edició de luxe dels meus *Aires de llegenda*, apareguda el juny de l'expressat any 1948.

Una altra relació intensa fou la sostinguda amb Cambó i Estelrich a propòsit de la Fundació Bernat Metge, que tingué en Riba el seu més destacat i preparat col·laborador. Són també importants els estrets contactes del poeta amb intel·lectuals castellans, fruit dels quals foren la participació al Congrés de Poesía de Segòvia, on Riba rebé l'homenatge fervorós dels hostes, les seves orientacions mitjançant el contacte

epistolar amb Paulina Crusat per a la preparació de l'*Antologia de poetas catalanes contemporáneos* de l'escriptora de Sevilla, les relacions amb *Ínsula* i l'abundosa correspondència amb V. Aleixandre, J. L. Cano, R. Gullón, L. de Luis i D. Ridruejo, P. Crusat a part.

Riba per aquests anys només fa, a l'època de l'exili, alguna estada a Gran Bretanya i a París. Després no viatjarà, limitant-se a anar, a més de Segòvia, a Madrid, especialment per endegar el permís d'edició de *L'Odissea*. Més íntims i personals són alguns trets escampats per l'epistolari: la malaltia dels ulls, el sentiment d'ésser vell (a 53 o 54 anys d'edat!), el casament dels fills, la naixença dels néts, etc.

Hi ha d'altres temes dins l'epistolari de 1939 a 1952, algun de notable, com la carta a C. Cardó o la que adreçà a dom Maur M. Boix a propòsit de J. Verdaguer, de la qual més endavant li demanarà còpia per a la redacció d'un important discurs sobre aquesta darrera personalitat, un temps després publicat dins *...Més els poemes*.

Del pensament i l'actitud moral d'aquesta figura exemplar i fidel a tantes coses, hi ha, per acabar, un testimoniatge paradigmàtic en una carta adreçada a Domènec Guansé, des de Barcelona, el 19 de febrer de 1950, en la qual Riba manifesta:

He estat dins una pàtria que m'oferia una tradició, insuficient, però tanmateix bella i valuosa; i l'he reconeguda, he mirat d'encaixar-m'hi: Vós em feu la gran justícia de proclamar-ho. No he negat: m'he esforçat a continuar i a enriquir, donant al meu poble més que rigorosament no em demanava; i encara el veig satisfent-se històricament en veritables bestieses, inferiors a moltes de les realitzacions de la Renaixença. «Qui pugui anar a la font que no vagi a l'aigua» deia més o menys literalment Leonardo. Qui no davallà a la seva ànima no tindrà mai pàtria, diria jo. Tota la meua poesia ha estat

aquesta davallada, i un esforç per a donar forma a les experiències que hi he fet o que hi he recollit. Si les Elegies no poden ésser estimades com les paraules essencials d'un home a la gent del seu amor i de la seva cultura, en un moment estel·lar, en què es toca l'extrem perill, tràgicament culpable, admirablement disposat per a l'expiació i per a la salut, si no poden ésser estimades així, hauria fallit molt tristament: no en una obra, sinó més, en una vida. ¿És nou això, me n'adono ara? Qui em rellegeixi com a crític, qui em recordi com a professor, haurà de reconèixer que no; i si mai un Ferrater Mora creu just posar-me en una línia, amunt de la qual trobarem Ausiàs March i Llull, podré descansar en pau: hauré estat una persona individual dins un esperit col·lectiu, vivificant-me d'ell i al meu torn havent contribuït amb l'alè de la meua veu a mantenir-lo vivent.

JAUME BOFILL I FERRO, ASSAGISTA I CRÍTIC*

Nat a Barcelona el 28 de febrer de 1893 en una llar burgesa benestant i estricta en la moral i les relacions socials de la seva classe, Jaume Bofill i Ferro pertanyia a la família montsenyenca dels Bofill, dels membres de la qual afirma, en l'excel·lent pròleg a l'*Obra poètica completa* (1948) del seu cosí Guerau de Liost, que foren

primitivament terratinents de muntanya, caçadors o guerrillers, naturalistes, metges i apotecaris més tard,

i era propietari de la masia Ca l'Herbolari, al mateix Montseny. Ell també ho fou, d'apotecari: es llicencià en Farmàcia a Barcelona i s'hi doctorà a Madrid.

Tanmateix, no era per aquest costat per on anaven les seves preferències, és a dir, per la botiga farmacèutica, sinó per la tertúlia literària i la lectura incessant. A causa de tals afecions cursà Filosofia i Lletres a la Universitat barcelonina i s'hi llicencià. Intimà amb Josep Carner, que tant admirava. Durant sis anys assistí als estudis clàssics que impartia Carles Riba a la Fundació Bernat Metge. Fou fundador, amb altres, dels «Amics de la Poesia» (1921). Bon coneixedor de l'alemany, l'italià, el francès i l'anglès, s'esforçà també en l'aprenentatge de les dues llengües clàssiques. El domini de les modernes i la seva passió per la lectura, ajudada per una gran retentiva, expliquen que fos un bon entès en les cultu-

* Treball publicat a *Serra d'Or*, núm. 399 (març de 1993), pp. 28-30.

res i les literatures respectives: estudià i traduí Goethe, Richter, Hebbel, Eckermann, el confident del primer, entre altres, però sobretot Rilke, a qui dedicà un llarg i penetrant assaig (1941) amb el qual difongué per primera vegada la coneixença del pensament i l'obra rilkeans a la Península; mantingué un constant interès per la cultura humanista francesa des de Ronsard fins a Mallarmé i Proust, que estudià en un treball remarcable i que en part traduí al català; també el mantingué pel *dolce stil nuovo*, Petrarca i el Dante de la *Divina Comèdia*; així com per la cultura saxona, dins la qual, preferentment, els romàntics, els simbolistes i els pre-rafaelites.

Amb una carrera literària discontinua a causa de la seva actitud d'escriure només per necessitat o per simple plaer, col·laborà, això no obstant, a la *Revista de Catalunya*, *La Nova Revista*, *La Publicitat*, *Revista de Poesia* i, entre alguna altra publicació, a *Ariel*, els anys quaranta. Reuní aquestes col·laboracions, juntament amb la reproducció de cinc pròlegs, en el seu primer llibre, aparegut tardanament, *Vint-i-cinc anys de crítica* (1959), que havia estat distingit amb el premi Josep Yxart de l'any anterior. Albert Manent fou, feliçment, el «responsable» de la publicació, en vèncer la innegable timidesa i la despreocupació de Bofill per tot allò que considerava ostentació o aparatositat parencera. El llibre, que recull disset treballs, conté estudis d'interès, com els dedicats al *Faust* goethià, a Marcel Proust, a Rainer Maria Rilke i a Guerau de Liost, aquest darrer, ja ponderat més amunt.

Bofill i Ferro era veí dels Manent, al carrer de Craywinckel, en una casa propietat de la seva sogra, i la relació de les dues famílies era freqüent, en particular durant la postguerra civil. Per això, Albert Manent ha pogut evocar les converses i la figura i el tarannà de l'amic: extraordinari *causeur* i bon recontador d'anècdotes, agut i a voltes sever en els judicis sobre fets i actituds, sempre fi humorista, expert reci-

tador de memòria de llargues tirades de versos, com, per exemple, extensos fragments de la *Commedia* dantesca, un aristocratitzant de tracte gentil, agradosament cerimoniós i freqüentador de l'alta societat burgesa de Barcelona. Era un gran senyor en el gest i el comportament, d'una discreció que gairebé semblava apocament.

Durant la Guerra Civil Jaume Bofill fou funcionari de la Universitat Autònoma de Barcelona i restà totalment fidel a la República. Després del desastre perdé el càrrec i àdhuc la farmàcia, i el patrimoni familiar minvà considerablement. En la necessitat acceptà propostes de traduccions al castellà, com una voluminosa antologia de poesia alemanya que li encomanà l'editor Josep Janés i Olivé, al marge d'una selecció i un estudi sobre Rilke que li havia abans encarregat una editorial madrilenya.

A la tornada de Carles Riba de l'exili, Bofill reprèn l'antiga amistat amb el seu mestre. Fou un dels assidus en la trobada dels diumenges a la tarda a casa del primer, a l'entorn del qual es polaritzava l'atenció d'un cert nombre d'addictes intel·lectuals atents a la seva paraula i a la seva acuitat mental. Bofill i Ferro l'escoltava reverentment i parlava poc. Però la fascinació ribiana s'anava intensificant i definint fins a assolir la més fervent admiració, que els assaigs coetanis i immediats de Bofill ponderaran a nivells de ditirambe. Són el pis de Carles Riba, a l'avinguda de la República Argentina, a frec del pont de Vallcarca, i el dels Manent, veïns seus al carrer de Craywinckel, com ja sabem, els centres més importants, durant la immediata postguerra civil, de les vivències intel·lectuals de Bofill i Ferro i els focus d'on irradià una gran part dels seus estímuls culturals i on s'esdevingueren l'eclosió i la unitat definitives de la seva matisada consciència humanística, essent-ne Carles Riba l'eix i el punt de referència.

Probablement el 1947, Bofill rebé l'encàrrec d'Edicions

Destino, segurament a través de Joan Teixidor, de preparar una antologia de la poesia catalana des d'Aribau fins als poetes més recents. Redactà unes notes de presentació de cada poeta seleccionat amb una economia verbal i una justesa crítica encomiables, algunes de les quals, per al meu gust, tal vegada superen altres textos més minuciosos i llargs potser excessivament carregats de conceptes i consideracions. Féu així mateix la selecció dels poemes pertinents. Però no acabà la redacció de totes les notes introductòries ni la selecció poemàtica completa. Vint anys i escaig més tard, el 1968, aparegué aquesta antologia sota el títol *Un segle de poesia catalana*, enllestida definitivament per Antoni Comas, la missió del qual fou la d'incloure una àmplia selecció de poetes joves, amb llur respectiva presentació, i la complementació de la tria de poesies iniciada per Bofill. Malgrat la seva generositat, potser excessiva sobretot pel que fa a les joves promeses, l'antologia és encara útil.

De tota manera, l'obra assagística i crítica més ambiciosa de Bofill i Ferro és *Poetes catalans moderns*, que escriví entre 1953 i 1955, pel que sembla, però que no es publicà fins més de trenta anys després. Li fou encomanada per l'editorial de la Societat Benèfica Minerva, impulsada i presidida per Fèlix Millet i destinada al mecenatge d'escriptors catalans. No en sé el funcionament intern, que sempre es portà en el misteri més impenetrable, però em semblà tostemps una mena de societat d'elit i d'ajuda a uns pocs privilegiats.

El llibre de Bofill sofrí interrupcions en la redacció, passà temps fins que no es mecanografià i una sèrie de circumstàncies impediren que anés a la impremta quan ja semblava imminent. El cas és que la còpia mecanografiada, certament molt descurada i plena d'errors, restà desada en un dels calaixos de l'editorial fins que Albert Manent la recuperà. Amb bon criteri i prèvia l'opinió de qui en són els editors d'ara,

i amics i familiars de Bofill i Ferro, hom decidí no posar l'obra al dia i oferir-la tal com ell la redactà. Els editors de Columna, doncs, acceptaren tot seguit de publicar-la. Albert Mament hi féu un bon pròleg i Àlex Susanna tingué cura de restituir a l'original la mala còpia a màquina. *Poetes catalans moderns* fou finalment editat i posat a l'abast del públic el setembre de 1986, uns trenta anys després de la seva redacció, amb fidelitat al treball de l'autor i sense anotacions i addicions de cap mena.

El llibre és important, si el situem en uns anys concrets i en els paràmetres del criticisme humanista i esteticista del seu autor i les seves preferències culturals i per uns noms determinats, i no pot mancar en la biblioteca de tot interessat en l'assaig i la crítica en el nostre context literari. És dividit en catorze capítols, que van des de Joan Maragall fins a les aleshores darreres promocions poètiques.

L'estudi sobre Maragall és enriquidor, ben documentat i comentat, especialment pel que fa a l'influx germànic en les teories, la ideologia i la poètica maragallianes. Per aquest fet, el crític insisteix, crec que excessivament, en la qualificació gairebé exclusiva de neoromanticisme aplicada a Maragall—que, altrament i amb justícia, qualifica de «pur»—, sense tenir en compte d'altres factors culturals, ideològics i literaris que configuren aquella poètica, entre els quals els manllevats al modernisme—la idiosincràsia i els productes del qual Bofill refusa, pel fet que els considera fruits del desordre—i sens dubte el primer simbolisme a Catalunya, tendència a la qual el nostre crític no sembla donar mai el relleu que li pertoca, tot i que tan pregonament i durant tant de temps influí en la poesia catalana.

Dels deixebles de Maragall, al capítol segon, estudia esquemàticament les personalitats de Josep Pijoan, Francesc Pujols i Josep Leonard.

És desorientador el capítol tercer per la circumstància de ficar al mateix sac tendències tan heterogènies com allò que ell anomena «naturalistes romàntics», no sabem ben bé per què, els parnassians i els simbolistes, que mereixerien un tractament a part amb consideracions avinents sobre llur afiliació històrico-cultural, i els noucentistes. No s'entreté gaire en aquests darrers i només cita, i encara de passada, Guerau de Liost, Josep M. López-Picó, amb referències al seu hermetisme i la influència d'aquest estil en la primera època de Riba, i Josep Carner, tot posant l'èmfasi en el seu eclecticisme.

L'escola mallorquina (Miquel Costa i Llobera, Llorenç Ribber, Joan Alcover, a qui pondera com a figura decisiva en la poesia de les Illes, Maria Antònia Salvà, Miquel Ferrà i un record de Miquel dels Sants Oliver) i la poesia del rossellonès Josep-Sebastià Pons, són examinades al llarg del capítol quart, molt dintre la crítica habitual i tradicional.

En canvi, constitueixen dos estudis de primera mà els continguts al capítol següent, destinats a la figura de Josep Carner i a la de Guerau de Liost, que considera molt pròximes al mateix temps que perfectament diferenciades i singulars; ambdós treballs són dels millors que escriví Bofill i Ferro, tot i que, pel que fa al darrer, ja havia redactat feia uns anys el pròleg a què hem alludit més amunt.

Un altre capítol important i revelador és el sisè, referit al grup de *La Revista* en general i, en concret, a Josep M. López-Picó i Joaquim Folguera. Al marge d'allò que Bofill subratlla amb precisió i coneixença sobre el sentit i l'abast que tingué aquell periòdic literari i del que diu sobre Folguera, el capítol és valuós per la semblança poètica i la crítica que hi fa de López-Picó—ja, en temps de l'assaig, en plena devaluació, que, altrament, amb els anys s'anà intensificant fins al silenci—, una figura que abans de la Guerra Civil significà un estímul notable d'activitats i propostes estètiques. Es trac-

ta, sens dubte, d'un dels millors estudis lopezpiconians apareguts.

Josep M. de Sagarra és analitzat intel·ligentment i amb ponderació al capítol següent, que valoro com un model de prudència i de justícia. Aquesta figura personalíssima, des de feia molts anys i encara durant una part dels cinquanta d'una gran popularitat entre el lector i el públic mitjans, però fortament qüestionada per una elit ben concreta en el temps de l'escriptura del llibre, Bofill i Ferro l'examina amb atenció i prudència, i sàviament en posa en relleu les qualitats, que justifica prou, al mateix temps que les limitacions evidents que la llasten.

En un capítol gairebé tot ell anodí i prescindible, el vuitè, en una barreja estranya i força incoherent, parla del «neofloralisme», amb inclusió de noms que no hi corresponen i d'altres que de «moderns» no en tenen res; de la poesia patriòtica (Ventura Gassol); de la poesia religiosa, i aquest apartat sí que té un sentit coherent (Pere Ribot i Manuel Bertran i Oriola; hi parla també de Lluís Valeri, que seguia una altra direcció en el gènere); i d'un estrany «Triomf de la manera francesa», amb quatre ratlles sobre el novel·lista Carles Soldevila.

Hi ha hagut fins ara un autèntic *crescendo* en el discurs del llibre, a pesar de les dues davallades, no sé si motivades per concessions a pressions d'ambients lletrats més o menys marginals o a la pietat benvolent de l'autor. I aquest *crescendo* té el seu esclat al capítol novè, consagrat a la personalitat, l'obra en general i la poesia en particular de Carles Riba. Tot ell és una exultació ultrada, admirativa i fervorosa, d'una adhesió d'epígon fascinat pel seu mestre. Amb una remarcable riquesa d'idees i de coneixements culturals i humanístics i amb el desplegament d'una rica saviesa assagística i estètica, Bofill insisteix i aprofundeix en el sentit de l'obra de Carles Riba

i fa avinent la seva importància en l'assoliment absolut d'una poesia que ell sintetitza amb la seva coneguda frase «l'extrema punta de diamant», de la més alta categoria a Catalunya i d'abast universal. Es tracta d'un estudi complet i profund sobre Carles Riba. Altrament, no hem de perdre de vista l'època d'escriptura de l'assaig bofillià: els anys cinquanta, la dècada de l'apoteosi i el magisteri de Riba, proclamat i aclamat per una determinada elit intel·lectual de prestigi.

En certa manera, el capítol següent, el desè, ve a ésser el corollari de les adhesions i els entusiasmes per les figures i les obres sobre les quals ha fet l'assaig tant com la crítica, des de Maragall fins a Riba, dins el context d'aquesta primera part en què l'autor s'ha ocupat de gent que ha conegut i que era si fa no fa de la seva mateixa edat. Hi parla, doncs, del seu gran amic, amb qui compartia veïnatge i sobretot devocions i preferències, Marià Manent, dins la connotació titular d'«El nou esteticisme». Havia escrit sobre aquest poeta altres vegades, però aquí ho fa amb extensió i penetració, de manera que aquest constitueix un estudi bàsic per a comprendre la personalitat i la lírica de Marià Manent.

La resta del contingut de *Poetes catalans moderns* pot considerar-se la segona part del llibre, no tan pròxima al crític, ni tan detallada—o a voltes fins i tot prolixa—ni precisa com la primera, ans més distanciada, menys exacta—de vegades sintètica i d'altres divagadora—, més convencional, menys vigilada i sempre presentant en grup diversitat de poetes, que sovint, cal dir-ho, no tenen o tenen poc a veure els uns amb els altres per l'edat o la generació, la poètica o els resultats estètics.

Així, el capítol onzè, decididament caòtic, abraça el que ell en diu, no sempre sabem per què, «Les noves influències exteriors» (Tomàs Garcés, Joan Teixidor i Joan Vinyoli); «Humanisme neoromàntic» (Josep M. Boix i Selva, Josep Romeu

i Octavi Saltor); i «Escola intimista» (Ferran Soldevila i Josep M. Rovira Artigues).

Al dotzè s'interessa per la poesia femenina i hi destaca, en una bona síntesi, Clementina Arderiu (les altres poetesses són, estranyament, Anna Maria Saavedra i Roser Matheu, i també estranyament, perquè es mereixia més, Rosa Leveroni).

Un dels capítols més fluïxos del llibre és el que l'autor titula, precisament, «Intents de surrealisme», per tal com Bofill incloïa en aquesta tendència tota l'avantguarda, alhora que no creia en el seu conreu en la poesia catalana (J. V. Foix, que no comprèn, Sebastià Sánchez-Juan, en una acceptable visió, Salvat-Papasseit, que exigeix més, Jaume Agelet i Garriga, en una incorporació discutible o, en tot cas, marginal i ocasional, Pere Quart i Joan Perucho).

El catorzè i darrer capítol és el més miscel·lani de tots i tan irregular com l'anterior. L'autor considera que amb els poetes aquí aplegats, des de Rosselló-Pòrcel fins a les darreres promocions, la poesia catalana ha assolit un clima d'harmonia i serenitat, asseveració prou desmentida pels fets. Hi parla, doncs, de Bartomeu Rosselló-Pòrcel, Josep Palau i Fabre, Joan Llacuna, de biaix, i Salvador Espriu, molt poc, tot i l'elogi una mica de compromís. Fa unes síntesis molt breus de poetes joves que «semblen vacil·lar entre l'humanisme de Riba, el surrealisme francès i la poderosa melangia que voreja la metafísica de Hölderlin», segons que insinua (Jordi Sarnedas, Albert Manent, Fèlix Cucurull, Agustí Bartra, Ramon Bech, Miquel Lladó, Cèsar Nogués, Màrius Torres—li dedica cinc escaïdes ratlles—, Joaquim Horta, Joan Barat, Lluís Gassó, Jordi Cots i Manuel Nadal). Per acabar: Joan Fuster i Xavier Casp, del País Valencià, i Marià Villangómez—quatre ratlles comptades—, d'Eivissa.

La dècada dels cinquanta marcà l'apogeu de Carles Riba, però ja els darrers anys es detectaven símptomes de reserva

i àdhuc de refús, que havien de conduir a la davallada de la seva obra i el seu mestratge al silenci, des d'uns anys abans de la seva mort fins a uns quants més de posteriors. Ja en el seu vivent i en plena guerra freda pressionava el realisme històric, social i «humanista» marxista, que s'imposà a l'entrant dels seixanta, així com un més o menys difús existencialisme. Una crítica dura i excloent, orientada per nous jerarques i companys de viatge engatjats en el marxisme resistent, ho envaïa tot i no salvava res que no entrés en els seus paràmetres ortodoxos. Hom hi constata, d'altra banda, la irrupció de Salvador Espriu, la peculiar renovació existencialista de Joan Vinyoli i la progressiva valoració de l'avantguarda, gràcies a una massa tardana atenció admirativa per J. V. Foix, sense parlar d'altres fenòmens i altres noms, com podria ésser Pere Quart, sigui quin sigui el grau d'autenticitat o d'opurtunisme dels seus versos.

S'ha afiliat Bofill i Ferro al noucentisme, com ho justificaria el seu entusiasme per Guerau de Liost i Josep Carner i l'amistat i el tracte amb tots dos. Bofill, però, no creia en aquell moviment cultural:

Tot plegat en una tendència vaga que no va condensar-se en un estil coherent;

i afegeix:

Es parlava aleshores constantment de noucentisme, però ningú no sabia en què havia de consistir;

o, encara:

Concretament en poesia, el noucentisme no va significar gran cosa en ell mateix.

Jaume Bofill anava per uns altres camins. Deixeble de Carles Riba, era, en crítica i assaig, intuïtiu i asistemàtic, imaginatiu i gelós de la seva llibertat de criteri, creatiu i desvinculat de tota metodologia estricta, i es nodria d'una sempre enriquida cultura literària. S'esforçà a aprofundir en l'inefable poètic, en la poesia com a misteri creacional on la realitat corrent és un simple punt de partença i el poema o el fet poètic una superació d'ella i un alliberament, gràcies a la fantasia, la imaginació i la revelació sobtada dels valors subjectius, recòndits i escondidament operants, i un pont entre aquella i la irrealitat poètica, que esdevé, així, una realitat més filtrada i subtil que la primera. En la interpretació i recreació de la poesia o del poeta, cal acostar-nos-els mitjançant una nova obra literària—ço és, la crítica o l'assaig mateixos—que ens els faci comprendre, ens els transmeti i ens permeti endinsar-nos-hi, amb l'ajut de tot de procediments i àdhuc d'aspectes fenomenològics coadjuvants, d'entre els quals Bofill i Ferro a voltes posava en joc determinats trets de la biografia i la caracterologia del poeta, a través dels quals definia la seva figura humana i explicava zones particulars de la seva obra. El nostre assagista i crític va definint els seus criteris al llarg dels seus estudis, però d'una manera especial i específica ho fa en el proemi de *Vint-i-cinc anys de crítica*, del qual, tot i que ha estat adduït alguna vegada, no em sé estar de reproduir el següent significatiu paràgraf:

Tots aquests assaigs poden revelar a bastament que m'he decantat per la crítica considerada com a valor literari pur i absolut, és a dir, per aquella que deixa la rigorosa activitat d'apreujament a l'esmerç d'altres esperits més sistemàtics per tal de donar més importància al joc desinteressat de l'observació del fet literari i, fins i tot, al lliure vol de la imaginació. I talment com en la poesia, en la novel·la o en les arts plàsti-

ques, en les quals la realitat no és una limitació, ans un punt de partida, ja que comporten tot el desplegament de la fantasia i la revelació de les valors més recònditament subjectives, en la crítica, el fet literari cal que representi el paper d'una realitat més filtrada i més subtil potser que l'altra, sobre la qual hem de bastir una nova obra artística, en funció de tots els materials necessaris, realitat, somni, musicalitat, valors històriques, psicologia. Com si l'objectiu d'aquest tipus de crítica fos, certament, fer *comprendre*, però, com en la poesia, en la novel·la o en l'art, més intuïtivament que racionalment. O siga acostant la crítica més a l'activitat artística que a l'activitat científica.

Jaume Bofill i Ferro morí el 1968, als seus setanta-cinc anys. En la rememoració del centenari del seu naixement, aquest any de 1993, no puc restar al marge de la commemoració i del record de l'home aristocratitzant i gran senyor i del crític i assagista del qual hem après tots els que el coneguérem i tractàrem. El veia als vespres a la biblioteca de l'Ateneu Barcelonès, assegut al seu lloc d'habitud llegint o escrivint. Parlàvem sovint de poesia i de llibres, de poetes i d'escriptors, amb reflexions d'ell extremament agudes, dites entre la cordialitat i una punta d'interrogació en els seus judicis. S'interessava per les recerques inacabables de preparació de la meva tesi, i sé que això el fascinava. Sempre li agrairé la crítica que va fer al meu primer llibre de versos, *Sonets*, que va aparèixer a la revista *Ariel* el 1946 i fou reproduïda més tard als seus *Vint-i-cinc anys de crítica*. Fou la primera que em van fer i, en poesia, és la millor de totes. Si la rellegeixo, encara en detecto la frescor, l'agudesesa de criteri, l'agilitat expositiva i expressiva, el discurs pausat i matisat i l'afecte d'una amistat que recordo i conservo molt viva i que m'honorà amb una distinció afable i senyorívola a la vegada.

MARIÀ MANENT, EN EL RECORD I ELS POEMES*

En l'avinentesa d'aquest acte organitzat per la nostra Acadèmia per a recordar i homenatjar la figura i l'obra de Marià Manent, traspassat el 23 de novembre de 1988 a Barcelona, on havia nascut el 27 de novembre de 1898—el decés, per tant, s'esdevingué només quatre dies abans de complir els noranta anys—, m'ha correspost a mi de parlar sobre la seva poesia. Als meus companys d'al·locució ha estat confiat que s'estenguessin en la prosa de l'homenatjat, desdoblada entre la crítica literària i d'art i les memòries personals, i en la seva important labor de traductor de poesia en llengua anglesa. Són tres aspectes íntimament relacionats en la personalitat de Marià Manent, presidida per una finíssima elegància, una molt exquisida delicadesa, una distingida discreció i una porosa sensibilitat en el tracte humà i en el conreu de tota manifestació espiritual i artística. Fou un senyor en la companyonia i l'amistat, com ho fou en el seu divers comerç personal amb les lletres i en l'apreciació comprensiva i subtil de l'obra d'altri.

Figura d'una gran ponderació, dedicà la seva vida al treball amb rigor i eficiència. Cursà els estudis de comerç i mentre tant aprengué en profunditat l'anglès, la qual cosa li permeté de conèixer amb competència la poesia anglosaxona, que

* Intervenció de l'autor a l'homenatge pòstum a Marià Manent celebrat en sessió pública el 27 d'abril de 1989 i organitzat per la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona. L'amplio en el que fa referència a la segona i definitiva edició del recull *El cant amagadís*, dins la seva *Poesia completa* (Barcelona, Columna, maig de 1989').

amb el temps marcà la seva obra personal i que ell difongué mitjançant intel·ligents traduccions. Els seus inicis culturals i creatius són coetanis del noucentisme, i fou amic de Josep Carner i Guerau de Liost. Per motius de treball es relacionà amb empreses d'arts gràfiques i editorials, en especial la Políglota i, després de la Guerra Civil, l'Editorial Juventud. Fou un dels fundadors dels «Amics de la Poesia» (1921), dirigí *Revista de Poesia* (1925-1927), col·laborà a *Quaderns de Poesia* (1935-1936) i fou membre actiu del Pen Club de Catalunya. Hom el distingí amb el Premi d'Honor de les Lletres Catalanes el 1985. Féu desplaçaments i estades a França, Bèlgica, Gran Bretanya, Suïssa i Alemanya. Altrament, el nostre autor visità sovint, amb sojorns temporals a voltes llargs, Sant Pere de Premià, pàtria dels seus majors, Samalús, Viladrau i el Montseny, indrets que han deixat una impressió molt viva en les evocacions intimistes de la seva obra, tan impregnada de l'esperit de la natura, que sabé captar amb finor i distinció, com també, després de la nostra guerra civil, l'entorn de l'Aleixar, prop de les muntanyes de Prades.

La producció poètica de Marià Manent no és molt extensa, però sí intensa i selectiva: *La branca* (1918), *La collita en la boira* (1920), *L'aire daurat. Interpretacions de poesia xinesa* (1928), *L'ombra i altres poemes* (1931) i, després d'un lapse de trenta anys, *La ciutat del temps* (1961), *Com un núvol lleuger. Més interpretacions de poesia xinesa* (1967) i *El cant amagadís (Obra completa, 1986, en primera edició, i 1989², en edició ampliada i definitiva)*.

La branca i *La collita en la boira* entren de ple en els pressupòsits estètics i conceptuals del noucentisme, aleshores en total implantació, per tal com concentren una voluntat de precisió i de rigor verbals i la preocupació per la selecció lèxica, i, d'altra banda, a causa del seguiment de la temàtica preferida per l'esmentat moviment, com són la percepció interiorit-

zada del cycle de l'any, la incorporació de l'experiència religiosa, la comprensió transcendida del paisatge, la voluntat de perfecció formal, el sentit afinat del ritme o l'espiritualització dels éssers delicats i fràgils que ens envolten.

A *La branca* trobem ja una bona part de les constants temàtiques i poètiques que seran habituals en Manent i que el poeta anirà precisant i enriquint successivament. Hi constatem la idea de la presència de Déu pertot arreu, el tractament de la natura transfigurada com a mitjà expressiu, certs recursos ja típicament simbolistes, la descripció idealitzada del món, el tema, dominant en tota la seva obra, de l'angoixa provocada pel pas del temps—en aquest llibre, íntimament relacionada amb la sofrença amorosa, juntament amb el de la feminitat, expressat d'una manera evanescent, i l'experiència juvenívola múltiple—, la religiositat i la tonalitat i el ressò de la poesia popular més pura, tot plegat, manifestat sempre líricament amb bon gust i musicalitat.

Aquestes característiques, poetitzades encara d'una manera primerenca, s'accentuen i es perfeccionen en el segon llibre, *La collita en la boira*, molt relacionable amb l'anterior, però ara dites amb més perícia i domini dels recursos interns i expressius. És remarcable en aquest poemari el fet que hi trobem els primers testimoniatges del registre poètic habitual de Marià Manent, és a dir, un característic i dominant to elegíac i melangiós, en relació amb una peculiar visió de la naturalesa i amb un estat d'ànim receptiu i transsubstanciat que no s'arriba a condensar i precisar en pensament, amb un punt subtil d'alegria i de joia o bé de tènue melangia sense irradiacions metafísiques, en el qual allò que ha de dir-nos no és tant com el que ens suggereix i en què apel·la a procediments inefables d'insinuació en la instrumentació del vers i en el paisatge que hi posa com a teló de fons. Una lliçó, doncs, ja apresada dels poetes simbolistes europeus i que s'anirà aprofundint i

afinant en l'obra posterior. Recordem que els poetes simbolistes construïren una lírica feta de visions i musicalitat, en la qual, precisament, compta més allò que hi és insinuat que no pas allò que hi és dit.

L'ombra i altres poemes, La ciutat del temps i El cant amagadís, sens dubte els seus llibres més arrodonits i assolits i d'una expressió lírica molt continguda, mantenen l'esmentada temàtica i la mateixa tonalitat, les intensifiquen, però, i les perfeccionen, amb un guany definitiu que justifica del tot la poètica i el pensament del nostre autor.

Aquesta poètica i aquest pensament, ell els ha sabut definir a través de poemes representatius, de pròlegs, de crítiques i de dietaris. Ens hi parla d'una poesia confidencial que s'expressa en l'ordre i la discreció més exquisits. És una poesia que es basteix damunt misteris profunds, que tan sols el poeta, per mitjà de la paraula i la màgia de la música, aconsegueix de desvelar i comunicar.

La poesia—va escriure el 1961—ens espera de vegades al cor del silenci, en objectes, en éssers i concordances que inexplicablement se'ns tornen símbols i semblen condensar el misteri del món.

Si aquesta és la matèria de la poesia, la manera d'operar és, així mateix, d'arrel simbolista clara, perquè, ens diu el poeta,

la poesia neix, essencialment, d'un impuls metafòric, de la complaença misteriosa del qui sent la relació profunda dels éssers, i sap que hi ha una afinitat secreta entre realitats allunyades, fins i tot entre els éssers i les coses més discordants.

Una poesia així ha d'ésser, fonamentalment, observació serena del món en el pas del temps:

Visions, perfums, enigmàtics auguris i records insondables són així salvats en el fluir dels dies. I les realitats que els poetes evocuen tenen sovint aquell misteri estranyament lluminós amb què ens sobten tot d'una, sota un cel rúfol de setembre, les coses que il·lumina una llambregada de sol blanc i violent, totes voltades d'ombra.

Altrament, en una anotació de dietari, tot comentant la poesia de sant Joan de la Creu, sintetitza aquest pensament:

Brilla en ell, com en pocs, el misteri poètic: aquesta rara confluència del llenguatge, les coses i el cor de l'home, la fusió meravellosa de la música, l'ànima i el color, de les coses moridores i l'eternitat.

Altres característiques d'aquesta poètica són, ultra el motiu del pas del temps, un tema subjacent, com ja hem vist, en tota la poesia de Marià Manent, a més de la prosa dels seus *Dietaris*, en recollir la impressió de fugacitat del moment que discorre i que voldríem retenir en la memòria o en el poema: l'obsessiva musicalitat dels versos, perceptible en els efectes rítmics i en les al·literacions; els colors, entesos com a nexes d'unió d'estats d'ànim amb el paisatge; la devoció per Rainer Maria Rilke, un dels poetes més significatius del corrent neosimbolista, etc.

D'altra banda, Manent, d'una sensibilitat afinadíssima i conreada, ha aconseguit autèntiques troballes poètiques en l'objectivació d'experiències, sobretot a través de la seva visió sensible de la naturalesa. Púdic i elegant, el seu to íntim i confidencial amaga el missatge discretament sota al·lusions del món sensible, sovint velades i transcendides. Trobem tota una dimensió elegíaca, amb un rerafons de casuística amorosa frustrada, en *La collita en la boira*, i l'elegia es resol en veu madura en *L'ombra i altres poemes*, mentre que en *La ciutat*

del temps i en *El cant amagadís* la poesia manentiana és feta d'experiències, que el poeta posa en relleu i objectiva sense emprar potser tan vivament el correlat del paisatge interior o l'exterior, i que amplia mitjançant, per exemple, el referent a viatges, monuments visitats i altres nocions procedents de l'exterioritat. I sempre, la nota religiosa, profunda i plena de sentit, i l'interès pietós pels éssers humans, a més de la prou comentada devoció pel paisatge, un *leitmotiv* incessant i productiu, qualsevol que sigui la seva reiteració, major o menor, en els esmentats poemaris.

A través de la seva poètica, Marià Manent, esteticista elegant i ponderat, en els seus versos va saber conjuminar d'una manera molt personal la musicalitat i la insinuació característiques dels simbolistes francesos amb la contenció i l'essencialitat dels lírics anglesos, mestres del paisatge i de la interpretació de la naturalesa, i mestres d'ell mateix. En tot cas, la seva poesia és constituïda

d'estats d'ànim que no s'arriben a concretar en pensament,

segons que escriví Carles Riba a propòsit del nostre líric i tal com ja hem fet notar més amunt.

Més que autèntiques anostracions i àdhuc versions de la poesia xinesa, majorment per mitjà de traduccions angleses, ans veritables recreacions personals a través d'un molt afinat sentit de l'apropiació, són els admirables llibres *L'aire daurat. Interpretacions de poesia xinesa*, de 1928, i *Com un núvol lleuger. Més interpretacions de poesia xinesa*, de 1967, en els quals Manent s'acara amb la sensibilitat delicadíssima d'aquella remota poesia, després de l'experiència d'un Apelles Mestres i de la més madura, més receptiva i sàviament interpretativa de Josep Carner. Al pròleg del primer llibre, prou vàlid

també per al segon, Manent confessa que no ha respectat la «fidelitat literal» del text, sinó que s'ha interessat molt més per

l'esperit i el to de cada poema,

d'on prové que el resultat esdevingui una autèntica creació. En el mateix pròleg confessa que l'havia atret la finor i la veu de confiança dels lírics xinesos,

dotats d'una sensibilitat excepcional pels matisos delicats del paisatge, per l'evocació imperceptible de la Natura,

tot afegint que:

S'adonaven del bell instant en què es marceix la Primavera; observaven com s'enfosqueixen les flors del presseguer després de la pluja, o com el reflex dels arbres trasmuda el color dels ocells. La simplicitat, l'emoció tàcita amb què formulen llurs observacions delicades, deixa al fons de l'ànima una melodia flotant de suggestions. Ells sentien el misteri i l'encís de les coses sense oblidar que, sovint, ni la mateixa màgia poètica no els pot fer revelar llur inefable secret.

Aquests dos llibres representaren un enriquiment de la sensibilitat literària xinesa per a les lletres catalanes, ja que les adaptacions de Marià Manent reflecteixen el procés recreador de l'autor.

Ell és, d'altra banda, un mestre de l'al·literació, tècnica que aprengué o reafirmà a través de Keats, bé que, a causa de l'emprament de les coloracions que fan de nexce entre el paisatge i els estats d'ànim, potser difereix del seu mestre.

Em permeto recordar, malgrat que la cita sigui un xic llarg, unes frases de Jaume Bofill i Ferro sobre l'obra de Marià Manent, de qui fou gran amic i un dels seus millors exegetes:

Manent, amb la seva total predestinació per a les coses fines, evanescents, potser una mica crepusculars—una predestinació que nimba com una delicada aurèola totes les seves coses, la seva literatura, la seva persona—, ha aconseguit aportar a la poesia catalana com un luxe indícidable de tan extrem, que com a tal deixa endevinar un art gairebé secret, la idea del somni en la manera com els celto-germànics l'han matisada i quintaessenciada, recollida per aquests pobles en el món ingenu del folklore per a donar-li finalment un comport quasi regi. Podríem dir de la poesia de Marià Manent, per fer comprendre l'afany d'ennobliment i depuració de les sensacions primàries que hi ha al fons d'aquesta mena d'esteticisme, allò que afirma William Morris de la seva poesia, que és, diu, «like an old dream in another dream» [...].

Una indefinible sensació de gentilesa és l'altra característica de la personalitat de Manent, de tot el seu món. De gentilesa en el sentit d'aquella norma agraciada que aconsegueix enllaçar, gairebé fusionar, la rigidesa amb la fragilitat, el cànon amb la llibertat, la gravetat amb la frescor juvenívola, l'efusió amb la reserva, l'elegància amb la naturalitat [...].

La lírica de Manent, tan absolutament poètica, ens dóna, doncs, tot i la seva simplicitat i el seu contorn tan pur, una sensació de riquesa, de luxe, com no s'havia vist mai en les nostres lletres [...].

Manent ha alçat el penó de la bellesa pura, no anacrònicament i a destemps, sinó en el moment precís, en el moment en què era absolutament necessari fer-ho. Potser estem vivint el moment en què tal vegada la major audàcia, la major originalitat consisteixi, a causa que hi hagi tan pocs que el posseeixin, a mostrar un veritable sentit de la bellesa. I en el moment de la història literària que estem vivint, aquest *engagement* de Manent, que pot semblar la seva feblesa, és en realitat la seva força, la promesa d'un últim futur que endevinem quasi indicatiu.

Concloent aquestes notes evocatives, que hauríem volgut més àmplies si el temps ho hagués permès, direm, amb paraules del poeta, que sentirem, que seguirem sentint «aquell pas lent a la sorra deserta», frase que volem interpretar aquí com les passes d'ell mateix en el silenci que amara la nostra remembrança, impreses en un dels seus poemes més bells i corpreneadors, simbòlicament i translaticíament per a nosaltres autèntic llegat líric per al record de la seva absència, més enllà de la destinació anònima i real del poema, inclòs en el seu llibre *La ciutat del temps*:

Ell passava, capblanc, com si parlés
amb els arbres. A terra, la vidalba
feia fines congestes, o floria una malva.
Ell mirava les branques dels seus avellaners.

Ara no hi és. Té son i no es desperta,
lluny de l'olivereda i dels costers.
Maduraran els fruits, la casa serà oberta,
i quan el vent murmuri, sempre més
sentiré aquell pas lent a la sorra deserta.

I encara afegirem, com a comiat, la reproducció del seu altre poema, no menys bell i corpreneador, «Prou sé...», que clou el conjunt de la seva obra poètica—segons que l'ofereix el volum *Poesia completa*, de Columna, a l'edició de 1986 i a la definitiva de 1989²—i que hem de llegir, ara, com un adéu amb promesa i voluntat de retorn transcendit per l'espiritualitat i la fe cristianes del poeta:

Prou sé que he de dir-vos adéu,
núvol lila i de foc, neu de vidalba.
El temps de l'home és breu
i la posta es confon amb la claror de l'alba.

Però espero que un dia veuré,
renovada i més gerda, la Terra:
potser encara hi haurà, rosat, el presseguer
i encara la mel d'or adormida a la gerra.

SELECCIÓ I COMBINACIÓ EN LA «HISTÒRIA DEL SOLDAT», DE BARTOMEU ROSSELLÓ-PÒRCEL*

A les pàgines següents estudio un cas molt concret del procés a través del qual la poesia popular intervé en la gestació d'una obra personal escrita per un poeta docte. Un procés així, d'altra banda més freqüent del que sembla, és paral·lel, en primer lloc, a un dels modes característics de la funció poètica del llenguatge, o sigui, l'acció selectiva que desplega la parla individual davant les dades que li ofereix la llengua de la comunitat; per tant, la selecció que pot fer un poeta personal dels variats elements existents en la poesia folklòrica. I, en segon, a l'altre mode de la indicada funció, és a dir, la combinació, per la qual les dades seleccionades s'ordenen en la seqüència parlada; doncs, en el poema nou. És obvi que la qualitat diferencial per la qual el poema nou es distingirà de les creacions i dels gèneres poètics folklòrics, està en relació directa amb l'encert en la selecció, amb el tractament i elaboració de les dades seleccionades i amb el grau de perfecció i d'intensitat amb què la personalitat del poeta culte ha actuat en la combinació dels elements manllevats.

* La primera edició d'aquest treball aparegué al llibre de l'autor *Poesia popular i literatura* (Barcelona, Curial, 1974), pp. 126-169.

I. NOTES PRÈVIES SOBRE EL POEMA I L'ESTÈTICA DEL POETA

I. I. *Situació del poema en l'obra de Rosselló*

«Història del soldat» fou publicada dins *Imitació del foc* (Barcelona, Edicions de la Residència d'Estudiants, 1938), el llibre pòstum de Bartomeu Rosselló-Pòrcel,¹ mort al Brull, del Montseny, el 5 de gener de l'any esmentat, vint-i-quatre després de la seva naixença a la Ciutat de Mallorca, esdevinguda el 3 d'agost de 1913.

Informen la poesia de Rosselló dues passions de base que, a manera de constants tensives, malden per conjugar-se i per resoldre's unitivament: una enquimerada necessitat de comprendre la realitat a través de l'intel·lecte i una enfebrada voluntat d'art, la qual, en urgència prèvia, s'immergeix en el misteri del llenguatge per seleccionar-ne d'antuvi i combinar-ne després els mitjans que el poeta considera més vàlids per a intentar la plena comunicació poètica original.

«Història del soldat» figura a la primera part de les tres en què està dividit el llibre, i hi ocupa el segon lloc en l'ordre d'aparició dels poemes. L'esmentada primera part, titulada «Fira encesa», abraça divuit poemes, sobre el total de trenta del recull, i constitueix la secció on és més palesa la voluptat

1. Com és sabut, l'obra lírica de Rosselló és breu: *Nou poemes* (1933), *Quadern de sonets* (1934) i l'esmentada *Imitació del foc*. Tota aquesta producció fou reunida dins *Obra poètica* (Ciutat de Mallorca, R.O.D.A., 1949), amb un proemi de Salvador Espriu i una introducció de Miquel Dolç. [Afehim ara que hi ha una segona edició, a cura de Salvador Espriu, d'aquest darrer llibre (Mallorca, Editorial Moll, 1975), i una altra d'*Imitació del foc*, a cura de Josep M. Balaguer, amb un estudi pertinent del curador i la bibliografia exhaustiva sobre el poeta (Barcelona 1991). Pel que fa a les evocacions de Rosselló en l'obra d'Espriu, vegeu el curiós llibret de M. Isabel Pijoan i Picas, *Salvador Espriu i Bartomeu Rosselló-Pòrcel, en llunyanies de foc i de llum* (Montserrat 1992, «Biblioteca Serra d'Or», 115).]

lingüística de Rosselló i la seva fruïció pels esquemes poètics i verbals més asèptics i més deslligats de tota altra preocupació que no sigui llur despullada nitidesa. Els poemes d'aquesta secció, en efecte, es resolen en festa sensual, a causa de llur cromatisme i riquesa fònica, de la graciosa lleugeresa dels tractaments gramaticals, en general molt simples i merament indicatius, amb proposicions sovint juxtaposades i a voltes fins i tot sense nexes sintàctics exprés, de la situació estratègica que determinats nuclis de mots i mots aïllats ocupen en la seqüència poètica i que es destaquen per efecte de llur singularitat i deliberada intenció esteticista. La suggestiva exhibició lingüística i poètica, sàviament orientada al servei d'uns continguts en general mínims, confereix un peculiar caràcter als poemes d'aquesta secció i en suscita la diamantina bellesa. Però també ho fan la delicadesa, la ironia, l'humor, l'enginy i la nota d'observació burinada amb complaença d'orfebre.

En la realització de semblant «fira» impressionista i verbal, Rosselló operava segons les tendències poètiques del seu temps, des del simbolisme i el neosimbolisme, la poesia pura o la poesia nua, fins al surrealisme, passant per aquella modalitat estètica en certa manera transicional que hom ha anomenat neopopularisme. Totes aquestes actituds eren informades d'una comuna ambició de recerca i d'experimentació creatives, les quals comportaven, correlativament, la recerca i l'experimentació lingüístiques, necessàries per a l'assoliment d'una expressió més ambiciosa i precisa, més intencionada i brillant. Deixant a part alguns punts de contacte amb l'escola mallorquina i amb el Carner més enderiat per la màgia de la llengua, en l'obra de Rosselló són ben rastrejables les concepcions poètiques i les tècniques de Valéry i Riba, de J. R. Jiménez, Guillén i Salinas, d'una banda, i d'Éluard, García Lorca i l'Alberti de la primera època, de l'altra. Hi és percepti-

ble, doncs, el record d'alguns noms de l'anomenada generació castellana del 27, de la qual, altrament, Rosselló coneixia prou, no sols l'experiència estètica, sinó també l'encert en el redescobriment i la valoració del Góngora cultera i del Góngora popularitzant; en definitiva: el Góngora creador i ordenador d'un món exquisit i depurat al servei de la recerca intel·lectual més subtil.

1.2. *Rosselló i el neopopularisme*

El neopopularisme reprenia d'una manera original una antiga constant en la història de la poesia culta de tot arreu, consistent en l'apropiació i la recreació, operades més o menys ocasionalment per poetes savis, de variats aspectes de la poesia popular. L'originalitat del neopopularisme en aquest sentit resideix en l'esforç per comprendre i valorar estèticament els components més rics, l'esquema abstracte i el contorn ideal, despullats de tota contingència, dels quals es constitueix i en els quals s'enquadra i viu la poesia popular, com a punt de partença a noves i personals creacions, altres, en tot cas, que les genèriques i comunals de l'esmentat tipus de poesia.

Els resultats, els poemes, en general molt valuosos estèticament, resten confinats als cercles estrictes de la poesia intel·lectualista i minoritària. No transcendeixen, per tant, als ambients als quals la curiositat dels poetes neopopularistes manlevà els suggeriments, els esquemes i les formes. Certs aspectes de la producció de García Lorca, per exemple, i la mateixa «Història del soldat» semblarien d'antuvi desmentir aquella inoperància per a la transmissió més o menys popular i prou perdurable, i suggerir, per contra, una possible tradicionalitat d'aquesta mena. Però, per a desenganyar-nos en del tot, només cal valorar correctament la capacitat real

—projecció difusiva i quantitativa, intensitat, freqüència— dels canals a través dels quals han circulat o circulen en un moment donat aquests poemes, i escatir, a més, l'aptitud i l'actitud dels receptors, en el sentit de si estan en condicions d'acceptar-los i de transmetre'ls o no ho estan; encara, comprovar si el clima col·lectiu és certament propici a la transmissió, no pas momentània, sinó durable d'aquest tipus de poesia; i, finalment, preveure si, en una esdevenidora conjuntura favorable, aquests poemes podrien retornar a la memòria més o menys col·lectiva. La resposta és totalment negativa, perquè aquests poemes pertanyen, definitivament, a la tradició literària i no pas a la popular malgrat llur eventual difusió, fruit d'una moda o, millor encara, d'una redescoberta en el camp estrictament literari.

Rosselló inserí en l'esmentada primera part d'*Imitació del foc* quatre poemes escrits segons la tècnica i els objectius del neopopularisme. Ultra la «Història del soldat», les peces en qüestió són les que tot seguit comento. «Cançó després de la pluja», que obre la secció i el llibre, manleva al llenguatge popular expressions pertanyents a formuletes infantils, i usa recursos de tècnica paral·lelística també de procedència humil. A «Festa», la triple insistència del vers «Barques d'alegria!» suggereix ressons de la lírica popularitzant, tan encertada, de Gil Vicente, un vers del qual, d'altra banda, serveix de lema al poema del mallorquí. Però és l'«Oració per a quan les donzelles tenen mal de cap» la poesia de Rosselló més ajustada a la genuïna tradició folklòrica; tot movent-se àgilment dins l'àmbit suggeridor i misteriós de les oracions i els conjurs populars i atenint-se a llur estructura, el poeta fa una creació original, on l'indefinit encant del subgènere és filtrat per la traça i el bon gust del recreador. És curiós de constatar que aquestes quatre peces foren escrites el mateix any totes elles, el 1935—any de la llicenciatura del poeta a la Universitat bar-

celonina—, a Mallorca les dues primeres, probablement durant l'estiu, i a Barcelona les altres dues, datades el maig i l'abril, respectivament. Vol dir que les provatures de Rosselló orientades en aquest sentit tenen una cronologia ben precisa i, altrament, de curta durada.²

1.3. *Actualitat de Rosselló-Pòrcel*

«Història del soldat» ha aconseguit recentment una determinada difusió entre la gent jove, en certa manera perquè Maria del Mar Bonet li ha posat música, la canta i l'ha gravada en disc juntament amb una altra poesia de Rosselló.³

El nostre poeta, que, precisament pel que tenia de promesa i de veu innovadora i molt personal truncades per la mort, durant la dècada extremament difícil dels anys quaranta havia estat particularment valorat per les noves promocions literàries d'aleshores, quan maldàvem per mantenir una continuïtat amenaçada i buscàvem camins de renovació,⁴ i per les

2. Hem de limitar als esmentats quatre poemes la deliberada activitat de Rosselló dins el corrent del neopopularisme. De cap manera no hi podem incloure «Noça», com s'ha pretès sense cap fonament. «Sóller», escrit a Barcelona el novembre de 1937, té la forma de romanç i pot fer pensar en les provatures de García Lorca en aquest gènere, tan estimades i divulgades durant la guerra espanyola; però la connexió amb els gèneres populars no passa d'aquí, i en tot cas és ja molt remota i filtrada per una experiència creadora a través de la qual el poeta s'havia allunyat dels estímul directes d'aquella poesia humil.

3. Maria del Mar Bonet, 1971, Bocaccio Records, BS-32.100 (33). A més de la «Història del soldat»—no pas «d'un» com diu el disc—, conté, del mateix Rosselló i amb música de la cantant, «Ronda amb fantasmes». Ignoro si ha aparegut un altre disc que Maria del Mar preparava, tot ell amb poesies de Rosselló.

4. *Ariel. Revista de les Arts* neix sota el signe del poeta mallorquí, el maig de 1946. Pocs mesos abans Josep Palau i Fabre havia publicat *Imitació de Rosselló-Pòrcel*, el 1945.

més recents de Mallorca, a partir de 1949 i durant la dècada dels cinquanta,⁵ després, poc entrats els anys seixanta—el 1963, per ésser més exactes—, fou arxivat i col·locat, gairebé fora d'ús, als prestatges de la nostra història literària contemporània, amb l'acusació, sens dubte abusiva, de no haver escrit una obra obligadament compromesa amb certes actituds considerades essencials per una determinada crítica en circulació durant aquells darrers anys, d'inspiració marxista. I ara ens agrada de trobar novament entre nosaltres la vella veu de Rosselló en el cant jove de Maria del Mar, altrament no pas solitari en l'estima del poeta,⁶ i de constatar el seu ressò entre la joventut del país. De fet, no ens sorprèn l'actualitat del poeta, perquè una cosa és la vàlua real d'un autor i la seva obra, i una altra, molt diferent, les meres opinions i els personals judicis d'una crítica massa condicionada per urgències momentànies i per motivacions sociopolítiques, marginals al fet pròpiament literari. Justament perquè no pretén altra cosa que la seva graciosa intranscendència i la seva joiosa ironia, «Història del soldat» encaixa perfectament amb la

5. El descobriment de Rosselló per la gent jove de la Mallorca de llavors s'esdevingué arran de la publicació de la seva *Obra poètica*, indicada *supra*, nota 1. Almenys tres joves poetes mallorquins dels anys cinquanta foren sensibles a la poètica de Rosselló i el seguiren: Jaume Vidal Alcover, amb *L'hora verda*, 1952, Cèlia Viñas, amb *Del foc i la cendra*, 1953, i Bartomeu Fiol, amb *L'últim*, 1955, i *Contribució del bàrbar*, 1956.

6. A Mallorca la poesia i la figura de Rosselló han renovat el seu prestigi entre els escriptors joves; vol dir que l'entusiasme de Maria del Mar respon a un clima, no pas a una iniciativa aïllada. Altrament, el llibre de Palau i Fabre citat a la nota 4 fou reproduït dins *Poemes de l'Alquimista*, 1952, recull que ha estat reeditat recentment, el 1972, amb una bona acollida per les noves promocions poètiques del Principat. [Cal tenir en compte i consultar la bibliografia recollida per J. M. Balaguer a l'edició citada a la nota 1 per adonar-se de l'interès despertat envers Rosselló-Pòrcel al llarg dels darrers anys.]

simpatia juvenívola pels aspectes més desinteressats de la vida i per tantes coses que aquesta pot oferir, més enllà, o més ençà, del dolor i de la bestial estultícia d'una societat en perpètua crisi.

Per a un estudi de la «Història del soldat» podem orientar les nostres indagacions cap als nuclis bàsics de la problemàtica que ens interessa: d'una banda, la identificació de les dades que Rosselló seleccionà d'entre les que li ofería el folklore i l'adaptació que en va saber fer, i, de l'altra, el procés compositiu que l'autor seguí en la creació del seu poema.

2. SELECCIÓ I ADAPTACIÓ D'ELEMENTS POÈTICS POPULARS

2.1. *Reproducció del poema. El títol*

Per tal de facilitar-ne la consulta a què remet el present estudi constantment, reproduïxo el poema de Rosselló-Pòrcel:⁷

HISTÒRIA DEL SOLDAT

A Ramon Nadal, artiller

Això era i no era
quan naixia la Primavera.
Ai-do, ai-do,
trompeta de Borbó.

5 La tarda del dissabte
m'enamoro a la plaça.

7. Pp. 29-30 de l'edició de Barcelona, 1938; pp. 103-104, d'*Obra poètica*, 1949.

La nit del diumenge,
a la cantonada.
El dilluns, a la fira.
10 El dimarts, a l'hostal...
Febres de maig
duren tot l'any!

Quan toquen bota-selles,
el diumenge de matí,
15 totes volen anar amb mi.
Ai, Amor, jo no partiria!
Tàtara, tarararí,
amor, he de partir.

Avui ja no és avui.
20 Ahir no era ahir...
El cul del meu cavall
només veureu de mi,
ai els marits!

Camins d'Igualada,
25 camins de Fraga,
les esperances!

Per l'Ascensió,
cortines al balcó.
Ai-do, ai-do,
30 trompeta de Borbó.

Mallorca, 1935

Rosselló atribuï al seu poema l'esmentat títol, no pas par-
tint de suggeriments folklòrics en aquest cas, sinó, gairebé
amb tota seguretat, de la graciosa composició lírica i dramà-
tica de Ch. F. Ramuz titulada *Histoire du soldat*, a la qual posà
música Igor F. Strawinsky, el 1918, suposició molt versem-

blant si tenim en compte que el mallorquí en féu la traducció, que fou representada a la Sala Studium.⁸ Cal remarcar també que a la «Història» de Rosselló no hi ha cap altra reminiscència de l'obra de l'autor suís.

2.2. «Això era i no era», fórmula introductòria de rondalla folklòrica

El primer vers de la «Història del soldat» no és més que el començ d'una formuleta d'origen màgic usada popularment per a iniciar la narració d'una rondalla. Al Principat, el preàmbul presenta diverses versions i variants, entre les quals les tres següents:

1. Això era i no era;
si era, bé,
i si no, també.⁹
2. Això era i no era.
El mal que se'n vagi
i el bé que se'n vingui.
El que sigui bo,
bona sort que tingui.
Al que sigui dolent,
les penes de l'infern.¹⁰

8. Sobre aquesta traducció, cf. Miquel Dolç, introducció a *Obra poètica* de Rosselló, citada, p. 18.

9. Joan Amades, *Folklore de Catalunya*, I (Barcelona, Editorial Selecta, 1950, «Biblioteca Perenne», 13), p. 102. Amb una altra variant a la segona ratlla, «i si és cert, bé», a la p. 112b, núm. 45, «Els tres óssos».

10. Amades, *op. cit.*, I, p. 361b, núm. 150, «Les pedres del cap del món». Cf. p. 99.

3. Això era i no era,
i bon viatge faci la cadenera.
Per vosaltres un picotí
i per mi una quartera
del bon blat que es bat a l'era.
I el bé que se'n vingui
i el mal que se'n vagi;
i qui bé faci, que bé trobi,
i el dolent, que mal hagi.¹¹

Tanmateix, Rosselló pogué manllevar la frase introduïda directament a la rondallística mallorquina, que l'usa molt, així com alguns poetes de la Renaixença de l'illa. A Mallorca existeixen formulettes tan simples com «Això era...» o bé «Això era una vegada...»,¹² les quals fan pensar en una fragmentació de la frase que estudiem. En tot cas, aquesta, en la seva forma completa «Això era i no era», apareix al començ d'un bon nombre de rondalles mallorquines, sigui aïllada de la fórmula versificada més extensa, del tipus que vèiem al Principat i de la qual forma part invariant, sigui integrada en l'essentada fórmula extensa. En la primera disjuntiva, la frase s'uneix gramaticalment amb l'inici de la narració, tot formant una proposició de verb còpula que expressa identitat o equi-

11. Amades, *op. cit.*, I, pàg. 248b, núm. 121, «L'Any jai», p. 269a, núm. 112, «La princesa Margantella», només les primeres tres ratlles i la cinquena. Cf. p. 99.

12. Cf. Alcover i Moll, *Diccionari*, s. v. *això*. També apareixen en la cançó popular, especialment en jocs infantils; per exemple, «Això era un femater | qui agranava es carrer...», «Això era un rei | qui parava faves...»; cf. «Això era un soldat | qui menjava pa torrat. | I es cuento ja està acabat...», *apud* Rafel Ginard Bauçà, *Cançoner popular de Mallorca*, III (Mallorca, Editorial Moll, 1970), p. 5, núms. 34, 35 i 36. Els vols. I i II d'aquest cançoner foren publicats, per la mateixa editorial, els anys 1966 i 1967.

valència entre el complement substantiu o de valor substantiu fornit per l'inici del relat i el subjecte «Això». En poso tres exemples: «Això era i no era un matrimoni que esperaven infant»;¹³ «Això era i no era una mare que tenia un xinxer d'al·lots...»;¹⁴ i «Això era i no era un rei de França que havia nom Murteral». ¹⁵ En la segona disjuntiva, en la qual el verb és intransitiu i significa que un fet o una cosa tenen realitat, que existeixen, la frase constitueix una proposició autònoma dins el context de la fórmula versificada extensa. Ho podem veure en els tres exemples del Principat, i ho podem comprovar en el següent, de Mallorca, on la fórmula versificada revesteix, que jo sàpiga, una sola redacció, amb variants no significatives, en contrast amb la relativa diversitat de les catalanes:

Això era i no era.
 Bon viatge faça la cadenera.
 Per voltros un aumud
 i per mi una barcella.

A l'esmentada fórmula versificada segueix immediatament la rondalla, a voltes, però, precedida, a Mallorca, per una nova introducció, com en aquest cas: «Idò una vegada hi havia un homo casat...»¹⁶

13. Vegeu *Aplec de rondalles mallorquines d'En Jordi des Racó* (Mossèn Antoni M. Alcover), X, p. 166, «Sa coeta de Na Marieta». Segueixo l'edició de F. de B. Moll, amb ortografia moderna i en vint-i-quatre volumets, alguns reeditats, apareguda a la Ciutat de Mallorca en dates diverses i a voltes no precisades; el volum XXIV porta la data de 1972.

14. *Ibid.*, IV, p. 101, «En Toni Garriguello».

15. *Ibid.*, XII, p. 51, «Es fii del rei Murteral de França». Al vol. XIV, p. 139, dins «Sa mitja faveta», rondalla en vers, trobem: «Idò açò era i no era | tot un fraret | petitó, magre i veiet».

16. *Ibid.*, VIII, p. 69, «En Pere Catorze», la fórmula i l'altra introducció; mossèn Alcover dona el primer text en prosa. La mateixa fórmula,

Rosselló segurament es basà en exemples de la segona disjuntiva, no pas de la primera. Ho podem admetre si tenim en compte tres fets: el manteniment de l'autonomia de la frase com a proposició, malgrat que el poeta l'ha completada amb la temporal del v. 2; el mateix comportament del verb, intransitiu, amb idèntic contingut semàntic, en principi, de 'tenir realitat, o existència, una cosa o un fet'; i l'ús de la rima en *-era* al segon vers, comuna al text folklòric, «cadernera», i al poema, «Primavera».

La funció de la frase popular en la «Història» i l'aguda intencionalitat que li confereix Rosselló són tan importants en la configuració del poema que per a la seva recta comprensió és oportú de reservar-ne el comentari per a més endavant,

amb el començ independent: «Idò heu de creure i pensar i pensar i creure...», a IX, p. 133, «Es metge Guinyot». Sota la forma «A. e. i n. e., | b. v. f. l. c.: | tres aumuds per voltros | i p. m. u. b.», sense nova introducció i amb començ sobtat: «Sortint de Manacor...», a IV, p. 134, «S'hortolà de s'hort des Gabre». Sota aquesta altra: «A. e. i n. e. | B. v. f. l. c. | Per voltros que escoltau, un aumud | i p. m. u. b.», i amb nova introducció: «Idò una vegada hi hagué...», a X, p. 146, «Fruita fora temps: figures flors per a Nadal». Amb la fórmula indicada al text i aquesta redacció per a la segona introducció: «Idò heu de creure i pensar que una vegada hi havia un rei...», a XV, p. 5, «En Bernadet i la reina manllevada». Amb la variant al v. 3, «Un aumud per voltros» i nou començ, «Heu de creure i pensar que una vegada hi hagué...», a XVI, p. 5, «Guardau-vos de pedra rodona, de ca qui no lladra i d'home roig». Amb la variant al v. 3, «Dos aumuds per voltros que m'escoltau», i el començ «Idò heu de creure i pensar i pensar i creure que una vegada hi va haver una rateta...», a XIX; p. 92, «Sa rateta i s'avellaner». Vegeu altres exemples a XXI, p. 63, «S'homo i es lleó», i XXIII, p. 95, «Ses dones bambes». Al XXIV, p. 127, «Es corb de Ses Puntes», la rondalla va precedida d'aquests versos: «Si el jove sabés | i el rei pogués, | el nom qui tan corre, | correria més. | Això era i no era. | Bon viatge faça la cadernera», i després comença així: «Això era un corb que...» Ginard, *Cançonet*, III, p. 5, núm. 33, enregistra aquesta variant: «A. e. i n. e., | bon brou fa la cadernera. | Per tu un aumud | i p. jo u. b.»

a la tercera part del treball, quan ja estarem en possessió de suficients elements rellevants i de dades complementàries prou significatives—vegeu més avall, l'apartat 3.4—.

2.3. *Un refrany folklòric, al començ i al final del poema*

Els vv. 3-4, que es repeteixen als versos 29-30, darrers de la «Història del soldat», constitueixen la refosa d'un refrany popular que Rosselló trobà en una cançó folklòrica obtinguda al segle passat a Collbató. Fou publicada per Pau Bertran i Bros dins el seu llibre *Cansons y follies populars (inédites) recullides al peu de Montserrat* (Barcelona, A. Verdager, 1885), una obra tan intel·ligent i plena de dades de gran interès com poc atesa i consultada. Com sigui que hi hauré de fer referència diverses vegades, copio l'esmentada cançó segons l'edició indicada,¹⁷ tot modernitzant-ne, però, l'ortografia:

TAIONA

Una cançó vull cantar,
no hi ha molt que s'és dictada,
d'una minyona que hi ha,
Taiona s'anomenava.

5 *Ai, a-don,*
 ai, a-don de don,
 trompeta de Borbon.

Quan se'n van enamorar
va ser el dissabte a la tarda,
10 allà al cantó d'En Borràs,

17. *Op. cit.*, pp. 99-103, núm. xx.

- que jugaven a la llarga.
 Ja no falta qui ho ha vist,
 porta la nova al seu pare.
 Quan sa mare ho ha sentit,
 15 a plorar se n'és posada.
 —No ploris, Taiona, no,
 no n'estigues enutjada,
 que ja te'n daré raó
 antes de demà a la tarda.—
 20 A l'endemà de matí
 lo trómpet toca la marxa.
 —Taiona, ¿si vols venir,
 si te'n vols venir amb nosaltres?—
 La Taiona els diu que sí;
 25 amb lo trómpet se n'anava.
 ¿On se'n van anar a dormir?
 A la vila d'Igualada.
 A l'endemà de matí,
 se n'anaven dret a Fraga.
 30 Quan a Fraga varen ser,
 varen fer dos dies d'alto.
 Mentre n'estaven dinant,
 una carta els ha arribada:
 que son pare està a la mort,
 35 sa mare n'és combregada.
 Lo capità sent això,
 ja posa la mà a l'espasa:
 —Taiona, el que podràs fer:
 te n'hauràs de tornar a casa.
 40 Mai que t'haguessis mogut
 de les ales dels teus pares!—
 Ai, a-don,
 ai, a-don de don,
 trompeta de Borbon.

És ben clara, doncs, la dependència dels vv. 3-4 i 29-30 del text de Rosselló—que indicaré per R—respecte als vv. 5-7 i 42-44 de la cançó procedent de Collbató—que designaré per C—.

En C el refrany és cantat després de cada grup de quatre heptasíl·labs i al final de la peça.¹⁸ L'imprès, però, únicament l'indica dues vegades: l'una, després dels quatre primers heptasíl·labs, que, notem-ho bé, són una variant d'una molt coneguda fórmula precisament d'inici de relat, poètic en aquest cas, i l'altra, al final de la cançó. Doncs bé, Rosselló manté idèntica distribució en el seu poemeta: al començ, vv. 3-4, també després d'un preàmbul introductorí de relat, rondallístic aquí, i al final, vv. 29-30. Si la indicació de la recurrència del refrany coincideix en un mateix lloc en la impressió dels dos textos, la freqüència d'aquella en el moment de l'emissió dels poemes no és pas la mateixa: més insistent i reiterada en el cant de C, és, en canvi, molt més limitada i espaiada en la recitació de R. D'altra banda, si la recurrència del refrany comporta la insistència d'una substància fònica bàsicament comuna als dos textos, en canvi la intencionalitat d'aquella funció i d'aquell comportament, força coincidents en ambdós textos en la posició inicial del refrany, però discrepants en determinats aspectes en la final, és més rica de matisos i al·lusions en R que en C, com veurem al final d'aquest apartat i hi insistirem més endavant.

El refrany de C, vv. 5-7, consta de dos membres. El primer, vv. 5-6, pertany a la categoria dels refranys-bagatella,

18. La distribució quaternària probablement es feia en el cant d'aquesta cançó mitjançant la repetició dels dos heptasíl·labs darrers del grup precedent i l'addició d'altres dos de nous, procediment a voltes utilitzat per la cançó lírico-narrativa amb refrany. Notem que, a causa del nombre d'heptasíl·labs, C no es podria distribuir en grups complets de quatre si hom no utilitzava el recurs esmentat.

formats de sons i de mots sense contingut semàntic.¹⁹ La propietat asemàntica d'aquests mots i de les successions fòniques en què s'ordenen, a voltes té tant de dinamisme i és tan absorbent que petits elements lingüístics significatius incorporats més o menys adventiciament a la seqüència fònica arriben a desproveir-se de tota significació, com és el cas, per exemple, de les interjeccions, de la qual cosa, altrament, fa prou testimoniatge el nostre exemple. El segon element del refrany de C, v. 7, té, en canvi, una significació ben precisa, un contingut semàntic ben clar. La precisió significativa i la claredat semàntica del segon membre confereixen a la seqüència del primer, originàriament sense sentit, una intenció imitativa, onomatopèica, per tant elementalment significativa, que al seu torn informa tot el refrany i el converteix en signe suggeridor del toc de trompeta en els diversos ritus i mesters de la vida del soldat.

La successió «a-don, a-don de don» s'emparenta amb d'altres de més antigues, que fan «dom dom» o «don don», asemàntiques també i associades en general a la cançó folklòrica de bressol i, per extensió, a certs tipus de nadala. Així, per exemple, la cançó nadalenca de la darrerria del segle XIV, «Breçats-lo gint, infantonetes», de sis estrofes rubricades, a manera de refrany, per la seqüència «dom dom dom dom dom dom dom dom»;²⁰ o aquesta altra nadala, anterior a 1550 i paròdia lingüística catalana feta damunt el gascó: «Elà don don! | Verges Maria, elà don don!»;²¹ i el refrany d'una ver-

19. Vegeu el nostre treball «“A la tonada de la Guilindó”». Naturalesa i fortuna d'un refrany-bagatel·la», *Miscellanea Barcinonensia*, XI, núm. 32 (1972), pp. 108 i ss., estudi reproduït dins *Poesia popular i literatura*, citat, núm. 1; vegeu la part 4 de l'esmentada reproducció.

20. Vegeu la nostra edició *Cançons nadalenques del segle XV* (Barcelona, Editorial Barcino, 1949, «Els Nostres Clàssics», vol. 65), pp. 59-61, núm. 1.

21. Dins el *Cançoner musical del duc de Calàbria*, anomenat d'*Uppsala*, o sigui, el famós aplec *Villancicos de diversos autores, a dos y a tres y a*

sió de la cançó folklòrica de «La dida»: «La don don. | La mare canta i l'infant dorm», format per versos procedents d'una cançó de bressol independent.²²

Rosselló arranjà el seu model, C, vv. 5-7, partint de la catalanització del mot «Borbon» en «Borbó», la qual cosa l'obligà a prescindir de la *-n* del mot «don» per tal d'assolir la consonància. Respecte a C, vv. 5-6, el poeta ha seguit el següent procés arranjadore: substitució de la *a*-parasitària d'«a-don» per l'exclamació precedent, amb la curiosa particularitat que el nexa «ai-do», de R, encara conserva en la impressió el guionet gràfic del model C, «a-don», com a innegable reminiscència; i reducció dels dos vv. 5-6 de C, a un de sol, R, v. 3, que compta exactament la meitat de les síl·labes que sumen els dos de C. A pesar de l'arranjament, el refrany de R manté les mateixes característiques assenyalades en tractar del de C, és a dir: al v. 3, funció onomatopeica, doncs amb contingut lleugerament semàntic, i qualitat de signe suggeridor concedida pel v. 4 i vàlida per a tot el refrany.

La distribució del refrany al començ i al final del poema, en C com en R no és únicament una representació gràfica de la recurrència fònica d'aquell i de la significació que ella comporta a cada lloc on compareix, sinó que és indicativa d'altres intencionalitats encara, segons que ja hem anunciat. Al començ, el refrany compleix una doble funció: d'una banda, la de nucli referent al tema i al gènere dels dos poemes en tant que cançons de soldat; i, de l'altra, la connotativa. Més endavant insistirem una mica en la primera funció—més avall, 3.2.5—, mentre que ara farem algunes remarques sobre les

quatro y a cinco bozes... (Venècia, H. Scotum, 1556), f. 41 v.; núm. 45 de les edicions, literàriament deficients, de R. Mitjana, L. Querol i J. Bal.

22. M. Milà i Fontanals, *Romancerillo catalán* (Barcelona, A. Verdguer, 1882), núm. 33 n.

connotacions. Al principi dels dos poemes el refrany connota, doncs, una vibració viva i sonora, i alegria, exaltació, promesa de diversió i aventura, en fi, determinats sentiments positius essencialment comuns al soldat visitant i a la joventut femenina de la població visitada. Però, en la seva posició final, el mateix refrany ja no és sinó mínimament referent al tema i al gènere, i les connotacions aquí són unes altres, per tal com el context i el discurs del poema, que ara es clou, han anat condicionant gradualment la substància i la funció del refrany. En la posició final d'aquest, les connotacions són ambigües i de doble sentit, tant en C com en R. En l'arranjament de R, tanmateix, la intencionalitat de les connotacions i llur ambigüitat i doble sentit són molt més aguts i matisats: per a les decebudes, la sonoritat del signe, que pren un tintat burlesc i paròdic que en corroeix la primitiva essència—vegeu més avall, a 2.9 i 3.4—, s'aprima i s'allunya, es manté uns instants en sordina i aviat desapareixerà, per deixar només el buit i el regust de la befa. En canvi, per al soldat, que s'identifica amb el signe sonor i parteix amb ell, no existeix el buit—o, si per cas, no pas el mateix buit—, sinó el delit de noves aventures dins un mateix ordre frívol d'actitud i comportament.

2.4. *Amors successius en una seqüència de dies ben determinada. ¿Temporalitat o atemporalitat?*

Els vv. 5-10 de R contenen una seqüència ben precisada, enumerativa, bé que parcialment, dels dies de la setmana, o més concretament, del dissabte al dimarts. Al llarg d'aquesta successió temporal el soldat desplega una activitat plaent: la d'enamorar-se cada dia, sens dubte que d'una dona diferent.

La poesia folklòrica posa sovint la sèrie enumerativa dels

dies de la setmana com a esquema al qual refereix una activitat desplegada al llarg d'una successió temporal. Algun cop la seqüència és completa, en el sentit que abraça ordenadament tots i cadascun dels dies de la setmana.²³ Però correntment la sèrie apareix truncada, per efecte del fragmentisme tan característic de la poesia popular. Poso tres exemples de successions truncades:

23. Per exemple, aquesta molt coneguda formuleta que recordo dels meus dies d'infant:

El dilluns, | pels seus difunts, | la vella no fila.
El dimarts, | pels seus pecats, | la vella no fila.
El dimecres, | pels seus preceptes, | la vella no fila.
El dijous, | perquè té els dits tous, | la vella no fila.
El divendres, | perquè té els dits tendres, | la vella no fila.
El dissabte, | perquè cuina i pasta, | la vella no fila.
I el diumenge filaria, | però no n'és dia.

O la següent cançó mallorquina:

Es dilluns és la creu.
Es dimarts és el Calvari.
Es dimecres, doblegador.
Es dijous, mitjan setmana.
Es divendres, l'esperança.
Es dissabte, la cobrança.
Es diumenge, el gastador.

(Ginard, *Cançoners*, II, p. 141, núm. 218)

O bé aquests versos d'una cançó folklòrica lírico-narrativa:

Ara ve el dilluns, | el metge ja hi va;
ara ve el dimarts, | s'ha de confessar;
ara ve el dimecres, | s'ha de combregar;
ara ve el dijous, | s'ha d'extremunciar;
ara ve el divendres, | Francisco finà;
ara ve el dissabte, | Francisco a enterrar;
ara ve el diumenge, | ballades n'hi ha.

(Bertran i Bros, *op. cit.*, p. 62, núm. XII,
vv. 13-26, «La Maria hermosa»)

El dissabte la'n va veure | i el diumenge s'hi casà,
i el dilluns se'n va a la guerra; | de set anys no tornarà.²⁴

El dissabte el concert feren, | el diumenge en són casant, [sic]
el dilluns en cau malalta, | el dimarts ja l'enterran. [sic]²⁵

Lo dissabte es va morir, | lo diumenge l'enterraven,
lo dilluns li fan lo bé, | lo dimarts dret a Igualada.²⁶

Rosselló fa la mateixa relació cronològica fragmentària dels tres exemples, és a dir, des del dissabte—dia característic de l'encontre dels enamorats en el cançoner folklòric—fins al dimarts, amb l'única discrepància del primer, que, més reduït, no esmenta el dimarts.

Aquest esquema tòpic ofereix uns punts de referència temporal, els dies de la setmana, en els quals recolza l'acció del discurs. És al folklore a qui Rosselló manllevà aquest recurs, i tal vegada al tercer dels exemples citats, procedent del recull de Bertran i Bros, que coneixia prou bé. Amb aquest procediment el poeta ha volgut indicar, als vv. 5-10, un procés d'enamorament successiu i continuat, i s'ha valgut, al v. 10, dels punts suspensius per insinuar la perllongació pertinent de la seqüència temporal i la seva correlació actual. Notem, d'altra banda, que també aquí C ha suggerit alguns elements compositius al poeta: els vv. 5-6 de R provenen sens dubte dels vv. 8-9 de C, i el v. 8 del primer és una derivació i reducció del v. 10 de C.

24. Milà, *Romancerillo*, núm. 324, vv. 5-6, «Bernadet».

25. *Ibid.*, núm. 566, vv. 10-11, «La vella».

26. Bertran i Bros, *op. cit.*, p. 112, núm. XXII, vv. 21-24, «La filla d'Igualada». Esmentem encara, entre altres exemples, aquesta corranda mallorquina: «Es dissabte deixam l'eina; | es diumenge reposam; | es dilluns no tenim feina | i es dimarts ja badaïam», *apud* Ginard, *Cançoner*, II, p. 142, núm. 223.

La funció referent de la poesia folklòrica a la temporalitat amb què relaciona els fets que poetitza, és sempre més imprecisa que en els altres tipus de poesia. El valor real del temps escapa a la percepció poètica popular, que tendeix, per contra, a una delimitació temporal simplificada i diluïda en les tres grans àrees del passat, el present i el futur, sempre amb ben pocs matisos. Paral·lelament, tampoc no és prou percebuda o almenys prou explicitada la durada real d'una acció. És per aquests motius que la poesia popular esmenta una breu successió d'hores consecutives o molt pròximes, una seqüència de dies de la setmana o un nombre d'anys, set en general, quan vol expressar que una acció discorre, respectivament, amb molta rapidesa, en una durada cronològica d'una certa entitat però no massa llarga, o dins un lapse temporal molt extens i, per això mateix, indefinit. D'on ve que en poesia popular tan sovint sorgeixi la noció d'atemporalitat paradoxalment de la relació contrapuntística d'una activitat que el discurs exposa com a real, amb certes referències de temporalitat aparentment molt concreta—enumeració seqüencial d'hores o de dies, esment d'un nombre d'anys—. Rosselló, als vv. 5-10, juga plenament i deliberada amb aquesta antinòmia popular. Si tenim en compte l'ambigüitat resultant de la superposició, en el discurs poètic popular, de la il·lusió d'una temporalitat concreta i l'adhesió instintiva a una atemporalitat profunda, comprendrem més bé, no sols la intencionalitat latent d'aquests versos, sinó l'aparent contradicció i l'obscuritat dels versos 19-20—vegeu, més avall, l'apartat 2.7—.

2.5. *Un proverbi popular*

Com hem vist, el poeta ha exposat, als vv. 5-10, el procés d'enamorament successiu i continuat del protagonista, i amb

els tres punts suspensius del v. 10 ha insinuat que aquell pot prolongar-se indefinidament. Tot seguit, als vv. 11-12, posa una sentència poètica i plena d'humor, en la qual el mot «febres» menciona tant el comportament amorós del soldat com la seva causa emotiva, per voluble i frívola que aquesta sigui, i on el sintagma «tot l'any» sintetitza en una sola unitat expressiva l'anterior seqüència temporal i la seva perllongació indefinida, de manera que—ens insinua l'autor—un estat així, tan torbador, desvetllat durant la primavera—vegeu els vv. 2 i 11—, és permanent i durador en la persona enamoradissa.

Però l'aguda sentència del poeta no és més que la intencionada modificació d'un proverbi popular que diu: «Febres de maig, | salut per a tot l'any»,²⁷ i que el *Diccionari d'Alcover i Moll*, sota la veu *febre*, comenta així: «Significa que de les grans renyines solen venir grans amistats o un referment de l'amistat que abans hi havia.» És obvi que la paròdia de Rosselló té un contingut semàntic totalment oposat al de la parèmia folklòrica, a causa del fet que el poeta, per a les seves intencions específiques, ha eliminat irònicament l'oposició que comportaven els dos termes del proverbi original mitjançant l'atribució d'una altra significació al mot «febres»—'enamoraments i sentiment amorós', en lloc de 'renyines'—i la introducció d'un verb que expressa una continuïtat efectiva entre els dos termes allà mateix on abans existia una ruptura per contradicció.

27. Vegeu Cels Gomis, *Meteorologia y agricultura populars* (Barcelona, A. Verdaguier, 1888), p. 114. M. Sanchis i Guarnier, *Calendari de refranys* (Barcelona, Editorial Barcino, 1951, «Biblioteca Folklòrica Barcino», vol. I), p. 85, núm. 91, el publica sota la forma: «F. per m., | s. p. t. l'a.», i el considera general a Catalunya i a Mallorca.

2.6. *L'anunci de partença i el comiat del soldat*

Aquest és dels episodis més característics de la poesia folk-lòrica sobre tema de soldat enamorat. Amb l'esquema que presenta l'episodi dins el gènere popular i escollint suggeriments de tòpics i recursos de peces concretes que l'actualitzen, Rosselló elaborà molt lliurement i intensa els vv. 13-18 del seu poema.

L'ordre de partença és expressada als vv. 13 i 17: el primer cop, per una proposició amb la qual se'ns comunica que «toquen bota-selles», i el segon per una successió onomatopeica equivalent i reiterativa, per tal com el so de la trompeta és signe referent a la mateixa ordre abans donada i ara repetida. L'ordre indicada i l'acte expressat amb el concurs de l'esmentat mot, els trobem formulats en la majoria de les cançons del gènere, però amb altres solucions i sense la presència exacta d'aquell mot. Per exemple:

Estant en estes raons, | ja en sent tocar a generala.²⁸

Mentre estan dient això, | ja en senten tocar a llamada.²⁹

A les vuit hores de nit | lo tambor toca a la marxa.³⁰

Mentre estan enraonant, | en sent tocar a generala.³¹

I en C, vv. 20-21, llegim:

A l'endemà de matí | lo trompet toca la marxa.

28. Milà, *Romancerillo*, núm. 102, v. 13.

29. *Ibid.*, núm. 343, v. 15.

30. *Ibid.*, núm. 348, v. 15.

31. *Ibid.*, núm. 348, versió C.

Tanmateix, el model més pròxim a R, v. 13, és el segon hemistiqui del vers següent:

Mentre estan diguent això, | ja en toquen a muntar sella.³²

L'onomatopeia del v. 17, referent i equivalent a la mateixa acció i reiteració d'aquesta, pot ésser considerada com la traducció figurada del contingut del segon hemistiqui de la cita copiada més amunt, procedent de C, v. 21, amb el seu esment exprés de «lo trompet» i de l'activitat que li és pròpia.³³ Altrament, el primer dels indicats versos de C sembla la font de R, v. 14, a judicar per la identitat del dia de la setmana en què ambdós situen el fet, o sigui, el diumenge, ja que en C el dia anterior era un «dissabte», segons que diu expressament el v. 9 d'aquesta versió.

La fatxendera afirmació del soldat al v. 15 que totes les enamorades volen partir amb ell, no té paral·lels, que jo sàpiga, en les cançons folklòriques catalanes de soldat enamorat. En aquestes sovint el protagonista s'acomiada de la seva amada—d'una de sola, però no pas de diverses—i la invita a anar amb ell:

Meu amor, si vols venir | cap a la ratlla de França? ³⁴

Bon amor, si vols venir, | ara és hora de la marxa.³⁵

Bon amor, voleu venir | allà a la vila de Targa? ³⁶

32. *Ibid.*, núm. 92, v. 14, «Comiat d'un soldat».

33. Cf., no obstant: «En sento venir un trompet | que en tocava generala», de Milà, *op. cit.*, núm. 102, versió B. Pensem, però, que Rosselló devia tenir més present el text de Collbató, que ha suggerit diversos altres trets del poema.

34. Milà, *op. cit.*, núm. 102, v. 20.

35. *Ibid.*, núm. 102, versió C.

36. *Ibid.*, núm. 343, v. 10.

O bé amb la soldadesca, tal com fa C, vv. 22-23.

Amb la recança manifestada al v. 16 i l'obligació expressada al v. 18, el nostre poeta sintetitza el clima emocional inherent al comiat de l'heroi que les cançons populars del gènere exposen seguint variades solucions.

Rosselló emprà els vocatius «Amor» i «amor» als vv. 16 i 18. Es tracta, sobretot en el segon cas, d'un manlleu directe a la poesia amorosa folklòrica en general i a la de soldat en particular, on els enamorats fan ús abundós del vocable «amor» per a designar-se mútuament. Els exemples citats ara mateix en fan prou testimoniats.³⁷

Al grup que estudiem, vv. 13-18, hi podríem distingir dues parts que es relacionen per paral·lisme. En la primera, vv. 13-16, hi són contingudes dues circumstàncies temporals subordinades a una acció o a una intenció, als vv. 13-15, i un desig de no fer quelcom, al v. 16. En la segona, formada pels vv. 17-18, l'onomatopeia del v. 17 equival a la reiteració del contingut dels anteriors vv. 13-15, de manera que el paral·lisme, en aquest indret, s'esdevé per equivalència semàntica i per implicació. En canvi, el paral·lisme entre el v. 18 d'aquesta segona part i el v. 16 de l'anterior s'esdevé per oposició, almenys aparent, ja que aquell vehicula una obligació, recaient sobre el subjecte, de realitzar un acte, no pas el desig d'eludir-lo, formulat pel mateix subjecte anteriorment, al v. 16. Hi insistirem tot seguit.

Podem destacar tres altres aspectes interessants d'aquest grup. El primer és el fet de constatar que la correlació entre

37. *Uns casos més, encara, trets de Milà, op. cit., el primer dels quals no pertany al gènere que estudiem, però sí els altres: «Jo n'hi dic: amoretta. | I ella me'n diu: amor», núm. 305, v. 22. «Per despedir-me de tu, | amor, no sé com ho farà», «Amor, no em coneixereu | com serem a la campanya», núm. 343, vv. 8 i 11. «Amor, no creieu això, | tal cosa no he pensada», núm. 348, v. 12.*

unes circumstàncies temporals i la incidència femenina en la immediata partença de l'heroi, les trobem també formulades per la cançó popular del gènere, en la qual, però, l'amada no s'ofereix a anar amb el soldat, sinó que és invitada per ell perquè el segueixi, invitació que, altrament, no sempre és acceptada, i on, com ja hem vist, hom parla d'una enamorada, no pas de diverses. El segon ens l'ofereix el v. 17, amb la seva onomatopeia, la qual té, a més de les esmentades, una funció de recurrència referent i semiòtica del refrany del començ i del final, recurrència que no és pas fònica aquí, sinó semàntica; altrament, la situació de l'onomatopeia en el poema és molt oportuna, ja que hi apareix gairebé al mig mateix i quan el discurs està a punt de discórrer pel segon vessant de l'obra. I el tercer prové del deliberat equívoc i l'ambigüïtat consegüent que es produeixen en l'oposició entre el v. 16 i el v. 18, entre una negació condicionada i una afirmació obligada, respectivament. Però l'equívoc i l'ambigüïtat desapareixen *llegint* el poema, no pas escoltant-lo, ja que el poeta remarca gràficament, mitjançant majúscula, que el destinatari del v. 16 no és el mateix del v. 18: en el primer cas, «Amor», amb majúscula, és l'antiga i prestigiosa personificació d'aquest sentiment torbador, i en el segon, «amor», en minúscula, és un apel·latiu que designa la persona estimada. També desfà l'equívoc la interpretació correcta de l'estructura subtil i plena d'intencionalitat d'aquests versos: després del primer anunci de la partença, al v. 16 el protagonista manifesta un desig i invoca amb recança el sentiment amorós, abstracte i alhora propi, mentre que, després de l'onomatopeia que reitera l'ordre donada abans, però que ara comporta una urgència més apressada, al v. 18 expressa una obligació i una decisió comunicada, força despreocupadament, a cadascuna de les enamorades. Per tant, l'heroi no voldria partir per tal com experimenta els efectes plaents de l'amor, però ho ha de fer per

obligació imposada—ironia i excusa que encobreix la poca recança del soldat en el seu comiat—.

L'ambigüitat produïda per la freqüent imprecisió dels dos termes «Amor» i «amor», és corrent a tots els nivells del llenguatge poètic parlat i de l'escrit. De la cançó folklòrica de soldat puc adduir-ne un molt bon exemple que ofereixen dues variants d'un mateix refrany que compareix en dues versions d'una mateixa composició. A la primera llegim:

*Bona amor,
bona amor, no em donguis pena,
bona amor,
dins del cor i les entranyes,
dins del cor.*³⁸

I a la segona:

*Ai, Amor!
De quantes coses n'ets causa
dintre el cor,
dintre el cor i les entranyes!
Ai, Amor!*³⁹

2.7. *Infidelitat. L'at-lusió al cavall*

Més amunt, apartat 2.4, notàvem la atemporalitat subjacent als vv. 5-10, paradoxalment posada de manifest amb les referències de l'acció a unes dades temporals aparentment molt concretes, és a dir, uns dies correlatius de la setmana. Amb aquest recurs manllevat a la poesia popular, el poeta creava

38. Milà, *op. cit.*, núm. 102, versió C d'«El jove voluntari».

39. *Ibid.*, núm. 102, versió E de la mateixa cançó.

una situació ambigua quant al temps de la narració. Tot seguit Rosselló sintetitzava, als vv. 11-12, no pas les conseqüències d'uns fets esdevinguts en una cronologia precisa, sinó la força i la continuïtat d'una disposició d'esperit produïda durant un període temporal que la propicia, és a dir, la primavera.

La atemporalitat profunda d'aquells versos resta explicada plenament als vv. 19-20, a pesar de llur ambigüitat i aparent contradicció: en havent d'emprendre la marxa, és clar que per al nostre heroi itinerant ja no existeix el temps passat, que esdevé consumit, doncs inexistent, des del precís moment que ell sap que ha de partir. En ambdós versos Rosselló desfà implícitament l'equívoc que les cançons folklòriques li havien transmès, amb dues oposicions que ens semblaran paradoxals si no tenim en compte la atemporalitat de base, i, encara, amb una altra nota que aquí subtilment és insinuada i que els darrers versos del poema precisaran: la vàcua i divertida futilitat de l'aventura.

La atemporalitat i el suggeriment de futilitat dels vv. 19-20 connoten volubilitat i oblit, per tant infidelitat de l'heroi a les seves enamorades ocasionals, si fa no fa com el cas del soldat d'una cançó folklòrica que ho expressa ben sentenciosament al darrer vers:

—Quan a França seré jo, | ja t'enviaré una carta;
al sobrescrit ne dirà | que te n'enviaré una altra.—
Acabades les raons, | acabades les paraules.⁴⁰

Altrament, aquelles enamorades, o algunes d'elles, els vv. 21-23 les denoten casades; per consegüent, una nova infidelitat apareix, bé que aquí el sentit de la direcció va de les casades als marits. Remarquem que el tema dels amors del sol-

40. *Ibid.*, núm. 102, vv. 22-24.

dat amb esposes infidels no figura, segons la meva coneixença, en la cançó folklòrica catalana del gènere.

La simple referència del cavall, al v. 21, sí que ha estat suggerida a l'autor per la poesia popular del gènere, on és natural i gairebé obligada la seva presència:

Allí al pujant del cavall | foren les majors tristeses.⁴¹

Pren la brida del cavall, | les pistoles i lo sabre.
Ja se'n munta an el cavall | i se'n va dret a la plaça.⁴²

O bé aquesta mostra de la complaença en el brodat ornamental, tan antiga i característica de la poesia folklòrica:

Un senyal us donaré | del cavall que mènoc ara:
cavall roig i estelat, | té les quatre potes blanques.⁴³

I finalment:

A les nou hores de nit | lo dragó a cavall pujava.⁴⁴

Aquest darrer vers esmenta, com veiem, un dragó a cavall, i l'al·lusió ens recorda la inefable i evocadora il·lustració de Modest Urgell a la cançó de «Francisca, la flor de Vilabertran», sobre tema soldadesc i publicada per Aureli Capmany al seu *Cançoner popular*.⁴⁵ hi veiem, a l'esquerra i en primer pla, una figura femenina plorant, i, més o menys al centre del gravat i al fons, un dragó a cavall, d'esquena i en actitud de

41. *Ibid.*, núm. 92, versió C.

42. *Ibid.*, núm. 102, vv. 14-15.

43. *Ibid.*, núm. 343, vv. 12-13.

44. *Ibid.*, núm. 348, v. 16.

45. Vol. I (Barcelona 1903), núm. XIII.

partença, amb la particularitat que la part inferior i posterior del cavall hi és ben ostensible. Si l'estímul ha anat successivament de la cançó folklòrica de soldat a M. Urgell i d'aquest a Rosselló—i res no s'hi oposa, en principi—, estaríem davant el clàssic comportament semiòtic segons el qual uns continguts d'un context donat, comunal i compartible, han arribat, a través de canals diversos, en possessió d'uns destinataris que al seu torn han esdevingut emissors de nous missatges arranats en el curs de l'acostumat procés selectiu i combinatori operat damunt aquells continguts.

Una altra remarca a fer sobre l'al·lusió al cavall és la circumstància que aquest arreu d'Europa posseeix el valor, latent o exprés, de símbol fàl·lic i de mite de fecundació, com patentitzen certes cerimònies rituals en què el cavall és representat, determinades cançons de noces i altres poesies populars que l'al·ludeixen.⁴⁶ I és curiós de trobar-lo aquí relacionat, deliberadament o no, amb la burla als marits, expressament indicats al v. 23.

2.8. *Els camins: ¿aventura o recança?*

La menció que fa el poeta de les dues poblacions i l'ordre en què les situa en el poema, vv. 24-25, tenen la seva font segura en C, vv. 27 i 29. A l'indret a què pertanyen aquests darrers versos, C narra la fuga del soldat i la seva amada i

46. Amb una interpretació així prenen sentit concret certes composicions equívocues, com, per exemple, les mallorquines següents: «Encara que siga al·lota | i tu cavall acossat, | no et riaràs de mi, estimat; | no em miris per tan purota!...» ('beneitona'), i «Homo qui mena cavall | 'ximateix deu pretenir, | i a s'al·lota li deu dir: | —Quan me treuràs d'es trebai?», *apud* Ginard, *op. cit.*, I, p. 250, núm. 4.268, i II, p. 16, núm. 222, respectivament. Es podrien multiplicar els exemples.

expressa la distància cada vegada més gran que separa els dos protagonistes del lloc d'origen mitjançant l'illusió de dues poblacions al seu torn molt allunyades geogràficament entre elles, bé que situades imaginàriament en la mateixa orientació ambdues.

Aquella expressió de marxa itinerant i de llunyania progressiva, Rosselló la condensa en dos versos ràpids i suggeridors, on figuren les mateixes dues poblacions indicades. Em consta que l'esment d'Igualada despertava en el poeta aquelles mateixes idees i la noció de camí i de pas, però no de permanència, amb altres connotacions líriques, entre elles un cert misteri d'aventura romàntica que l'entusiasmava i el divertia.

Una vegada més, l'ambigüitat poètica: ¿a qui hem d'atribuir aquelles «esperances» del v. 26, que s'allunyen pels camins d'Igualada i de Fraga? ¿Al soldat o a les decebudes i abandonades? La connotació del mot serà distinta segons quina sigui la disjuntiva que acceptem: en la primera, equival a il·lusió i esperança de noves aventures, i en la segona, a frustració i decepció. Però, siguin quines vulguin la connotació i l'atribució, la sensació de vàcua futilitat es va precisant en el context del poema com a referent últim i general.

2.9. *Un altre proverbi popular. Intencionalitat del poema.* *Final recurrent*

Els vv. 27-28 reproduïen un proverbi popular força estès,⁴⁷ el qual, com altres de referits a la mateixa festivitat,

47. Vegeu, entre altres, Alcover i Moll, *Diccionari*, s. v. *Ascensió*; testimoniatges obtinguts en diversos indrets de Barcelona, el Vallès, la Segarra i Tarragona. M. Sanchis i Guarnier, *Calendari*, citat, p. 91, núm. 18; testimoniatges de València i Tortosa. J. Amades, *op. cit.*, II: *Cançoner* (Bar-

fa ressaltar la importància que revestia la celebració de la diada, una de les més brillants del calendari popular. Alguns d'aquells refranys, d'altra banda, al·ludeixen al temps calent que per aquell dia es comença a sentir, noció que en certa manera també insinua el nostre.

El poeta ha encastat molt oportunament el proverbi en aquest indret de la «Història», per tal com el conjunt de sensacions anodines i superficials que se'n deriven—imatge plaent i sensorial de festa, amb balcons ornats i cortines mogudes per l'aire suau en un temps càlid—incideix en la idea de futilitat que, latent en tot el poema, ha anat explicitant-se a partir pràcticament de la seva meitat. És l'expressió lírica i irònica d'aquesta idea de futilesa la veritable intencionalitat del poema. Implícita i possible, doncs, al començ, especialment al v. 1, com veurem més endavant, s'insinua subtilment després, es manifesta més endavant per damunt del solc tenuíssim de la narració i ara se sintetitza nuclearment en una interpretació metafòrica d'un proverbi popular que en el fons no significa gaire cosa més.

Rosselló repeteix al final, vv. 29-30, el refrany del començ. La repetició no sols té valor de recurrència fònica, sinó que, sobretot, s'ha proveït d'una nova intencionalitat conceptual, diferent de la del començ, perquè, d'una banda, recull i subratlla la idea de futilitat, tan explícita en aquest final, i, de l'altra, incideix en la duplicitat de sentit que remarcàvem en considerar la doble atribució de les «esperances», del v. 26, ja que l'heroi s'identifica amb el signe sonor i parteix amb ell, esperançat en noves aventures, mentre les decebudes resten i el signe, debilitant-se progressivament, deixa un buit de-

celona, Editorial Selecta, 1951, «Biblioteca Perenne», 15), p. 1012 a: «P. l'A., | les c. a. b.»

finitiu en un clima de burla, com ja vèiem més amunt, apartat 2.3.

Existeix paral·lelisme entre els vv. 1-4 i 27-30. Entre els vv. 1-2 i 27-28 el paral·lelisme s'esdevé per equivalència i equació, per tal com aquests darrers interpreten i expliquen un dels aspectes importants de l'ambigüitat dels dos primers, o, més bé encara, del primer, com ja veurem després, a 3.4. Entre els vv. 3-4 i 29-30 el paral·lelisme es fonamenta tant en la identitat de la frase i en la funció sonora recurrent com, sobretot, en la intenció semàntica distinta que li ha atribuït el poeta, com ja hem dit ara mateix i com remarcàrem abans.

3. EL PROCÉS DE COMBINACIÓ

3.1. *Sobre el concepte de combinació poètica*

Al llarg de les pàgines precedents hem posat en relleu el procés selectiu de dades obtingudes de la poesia popular que ha seguit Rosselló, la naturalesa i la identificació d'aquelles i llur pertinent adaptació a les intencions poètiques i conceptuals de l'autor. Ara ens caldrà recórrer el camí a través del qual Rosselló, per tal d'assolir una creació poètica original, ha combinat aquelles dades que adoptà i que anà adaptant.

Com és sabut, les dues maneres fonamentals de composició i ordenació emprades en el comportament lingüístic són la selecció i la combinació. Per la primera, el poeta tria d'entre un conjunt ampli i ja existent de mots, de frases, locucions, tòpics, esquemes genèrics, etc., i, en el cas de Rosselló, del patrimoni folklòric col·lectiu, aquells que millor poden servir per als seus interessos creatius. La selecció de les dades comunals és feta sobre la base del principi d'equivalència, sigui per similitud o dissimilitud, sigui per sinonímia o

antonímia. Les dades seleccionades deixen d'estar aïllades així que el poeta n'estableix el mutu enllaç en la seqüència discursiva, construïda sobre la base del principi de la contigüïtat. Es tracta, doncs, del procés de la combinació, subsegüent al de la selecció; procés en el qual la funció poètica del llenguatge sobreposa el principi de l'equivalència, característic de la selecció, damunt el principi de la contigüïtat, propi de la combinació.⁴⁸

Tot seguit intentarem mostrar el treball compositiu operat per Rosselló en la seva «Història», estudiant l'estructura i la forma, el discurs i l'estil del poema i, per separat, el valor semàntic que atribuí a la frase introductòria «Això era i no era», pel fet d'ésser determinant de la intencionalitat conceptual i del joc líric i lingüístic de tota la composició. Al final de tot, farem unes consideracions sobre l'originalitat del poema i del poeta.

3.2. *Estructura i forma*

Per a l'estudi corresponent dividirem aquest apartat en diversos paràgrafs, en el darrer dels quals considerarem les relacions de la morfologia del poema amb els seus continguts a través del discurs poètic.

3.2.1. *La divisió del poema en grups de versos.* — Rosselló estructurà la seva «Història» en sis grups, curiosament mar-

48. Sobre aquest problema, vegeu Roman Jakobson, *Closing Statements: Linguistics and Poetics*, dins T. A. Sebeok, ed., *Style in Language* (Nova York 1960). Aquest treball, traduït al francès, constitueix el capítol XI dels *Essais de linguistique générale* (París, Minuit, 1963), del mateix Jakobson. Els altres estudis d'aquest autor referents a les relacions entre poètica i lingüística han estat recentment reunits i publicats per Tzvetan Todorov, dins Roman Jakobson, *Questions de poétique* (París, Editions du Seuil, 1973).

cats per ell i escrupolosament respectats en la impressió. No cal dir que aquesta divisió externa és indicativa d'una estructuració més profunda, com anirem veient.

El grup I abraça els vv. 1-4, quatre en total; el II, els vv. 5-12, vuit; el III, els vv. 13-18, sis; el IV, els vv. 19-23, cinc; el V, els vv. 24-26, tres; i el VI, els vv. 27-30, quatre. Farem tres remarques prèvies sobre aquesta distribució. La primera, que el nombre de versos varia a cada grup, llevat del I i el VI, que en compten el mateix nombre. La segona, que des del II fins al V els grups segueixen un ordre decreixent pel que fa a la quantitat dels versos continguts. I la darrera, que, a primer cop d'ull, la distribució total del poema recorda, a pesar del procés en gran part narratiu del discurs, la de les peces líriques constituïdes de refrany i cobles, d'origen medieval i molt conegudes durant el Renaixement. Aquesta impressió no crec que sigui il·lusòria, ans efecte d'una deliberada operació del poeta, que aquí, com arreu de la «Història», juga amb l'equívoc i l'ambigüitat, acceptant i modificant estímuls, relacionant paradoxes i contrariant equivalències.

La individualització del grup I i la del VI foren suggerides al poeta per l'establerta en el text imprès de C, com ja hem vist a 2.3; de manera que el grup I és la juxtaposició d'una formuleta d'introducció de relat, tòpica i folklòrica, i d'un refrany, i el VI, la d'un proverbi popular que el poeta ha interpretat de tal manera que constitueix una breu síntesi sobre consideracions dimanants del text, al final del poema, i la recurrència fònica i la insistència diversament connotada del mateix refrany. Ambdós grups es corresponen, tant pel que fa al nombre de versos i la inclusió del refrany com pel mutu paral·lisme. En canvi, els altres grups s'han estructurat, en aquest aspecte, independentment els uns dels altres, i amb ells el poeta ha cercat una adient distribució significa-

tiva dels continguts. D'altra banda, és interessant de constatar que existeix sincronisme entre l'ordre decreixent, quant al nombre de versos, des del grup II fins al V i la intensificació progressiva del clímax poètic de la nostra peça, el qual es resol, com ja sabem, en ironia i humor, en expressió de divertida fotesa i vacuïtat al darrer grup del poema.

3.2.2. *El metre.* — El vers és lliure pel fet que es basa únicament en la combinació de les entonacions i les pauses que delimiten la frontera del vers, i que no està conformat per un metre rigorós i uniforme ni depèn, d'altra banda, de cap combinació rimada rígidament establerta.

Els diversos metres del nostre poema, tanmateix, segueixen, bé que lliurement i fluida, dos models de vers ben precisos a l'entorn dels quals se n'ordenen d'altres d'irregulars i fluctuants. Hi constatem, en efecte, dos mòduls mètrics de base: l'un és determinat per l'hexasíl·lab, pel qual es regeixen amb regularitat catorze versos sobre un total de trenta,⁴⁹ i l'altre, pel tetrasíl·lab, la mesura mínima de la nostra peça, subsegüent a l'anterior en importància i que compareix regularment en set casos.⁵⁰ Fluctuant entre aquests dos metres trobem el pentasíl·lab, que s'equival, però, amb l'un o amb l'altre dels dos metres principals—que li imposen llurs ritmes—, i que apareix en quatre versos.⁵¹ Sobrepassen la mesura de l'hexasíl·lab dominant, els heptasíl·labs dels vv. 14, 15 i 17, i els dos octosíl·labs dels vv. 2 i 16.

49. Vv. 1, 4, 5, 6, 9, 10, 13, 18, 19, 20, 21, 22, 28 i 30.

50. Vv. 3, 11, 12, 23, 25, 26 i 29.

51. Vv. 7, 8, 24 i 27. Els dos primers estan situats entre hexasíl·labs, d'on ve que els puguem considerar com a atrets per l'al·ludit metre. El v. 24 el trobem entre tetrasíl·labs. I el v. 27 en segueix un d'aquest darrer metre; notem, d'altra banda, que una pronunciació ràpida o poc acurada del mot «Ascensió», l'hi pot reduir fàcilment. Per tant, els vv. 24 i 27 poden ésser tinguts com a variants del metre tetrasíl·làbic.

Notem que existeix una perfecta combinació del metre de sis síl·labes amb el de quatre, que es complementen i es compensen i que, d'altra banda, assimilen harmoniosament els quatre pentasíl·labs, amb les quals coses el poema adquireix un curs ràpid i una peculiar modulació lírica. Notem també que el metre de sis és imposat per dos versos que, per cert, són determinants de la fesomia conceptual i lírica de tot el poema: el v. 1, amb la seva fórmula màgica tòpica, i el v. 4—i la seva repetició al v. 30—, corresponent al refrany. Així mateix el metre de quatre procedeix d'un dels nuclis més essencials, o sigui, el refrany, vv. 3 i 29. També és remarcable el fet que els heptasíl·labs apareixen tots ells al grup III, precisament en aquell indret del poema en què el discurs s'amplifica més, no pas linealment, narrativament, ans horitzontalment i reflexiva, a causa de la confluència del desenllaç narratiu procedent del grup anterior amb la reacció emocional provocada per l'avís de partença. Remarquem, finalment, que la presència dels dos octosíl·labs, excepcionals però no pas discordants en el poema, probablement es deu, més que a recursos deliberats, a necessitats expressives que el poeta ha hagut de resoldre a risc de desfer l'equilibri rítmic del poema: al v. 2 ha considerat oportú mantenir el record del ritme de la fórmula màgica folklòrica, que presenta una forta desproporció en el seu segon membre respecte al primer: «Això era i no era. | Bon viatge faça la cadenera», 6/10; i al v. 16 ha volgut manifestar la identitat del mot «Amor», com a personificació del sentiment, en oposició al mateix mot del v. 18, on significa la persona amada, per la qual cosa, i per tal de precisar el valor de la majúscula, hi ha hagut de preposar una exclamació, sense la qual l'esmentat mot, que hauria comparat després de punt, s'hauria prestat a confusió.

3.2.3. *La rima. La seqüència i la recurrència fòniques.* — La rima és lliure, atès que l'equivalència fònica que, a partir de l'accentuada, presenten les síl·labes o les vocals recurrents al final dels versos no segueix cap esquema regular. Tanmateix, podem descobrir en el nostre poema uns embrions de sistemes rimats.

En efecte. Al grup I trobem dos apariats consonàntics, l'un amb rima *-era*, femenina, i l'altre en *-ó*, masculina. La primera procedeix del model de preàmbul rondallístic i l'altra de la cançó folklòrica, com ja sabem. Notem la repetició de la rima corresponent a l'interior del primer vers de cada apariat, i per contrast, un so vocàlic agut i distint en el segon —respectivament, *í* i *è*—, la qual cosa confereix una especial musicalitat a tot el grup, per tal com els dos sons aguts es fan destacar en la tonalitat més aviat fosca de la sèrie fònica total. Aquí sembla clara, doncs, la relació so i sentit, tan sovint recercada per la crítica: alegria del renéixer primaveral, suggerida per la *í*, i sonoritat estrident de l'instrument musical, per la *è*.

L'esquema del grup II és més lliure i intricat. Els vv. 5-8 segueixen el mòdul formal característic de la cançó popular lírico-narrativa de vers curt, amb l'alternança dels versos senars sense rima, que indicarem per *n*, i els versos parells amb rima assonant, ací *-à·a*, femenina, essent neutra la darrera vocal. L'esquema és, doncs: *n|à·a|n|à·a*. Els vv. 9-10, següents, fan esperar el mateix esquema, amb la rima *-à·a* en el segon; però l'espera esdevé frustrada, perquè el v. 10 es resol amb una rima diferent, l'assonància *·à·*, masculina, la qual és la mateixa del proverbi popular, arranjat, en què acaba el grup, vv. 11-12. Per tant, constatem una successió rimada lírico-narrativa resolta segons el mòdul tradicional, als vv. 5-8, i una altra de diferent, iniciada amb l'extorsió de l'anterior al v. 10, el qual vers adopta una nova assonància, en *·à·*, que,

com hem dit, és la mateixa dels versos finals del grup, amb els quals els vv. 9-10 resten connectats segons l'esquema següent: *n|·à·|·à·|·à* (vv. 9-12).

El mòdul rimat dels vv. 5-8, indicat més amunt, vehicula una exposició narrativa més aviat pausada i es relaciona amb una sèrie sonora força atònica. El dels vv. 9-12, suara precisat, comporta un discurs nerviós i sintètic, als vv. 9-10, i una sentència contundent als vv. 11-12; a més, aquest esquema conté una seqüència fònica més reiterativa, a causa de la recurrència de les *aa* en les tres rimes i a l'interior del v. 10. Hi ha, finalment, un joc compensatiu entre vocals dissimilars en els versos regits per l'esmentat segon esquema: *ú/i*, al v. 9, *é/à*, al v. 11, i *ú/à*, al v. 12; i no és pas irrellevant la insistència de la mateixa vocal *ú* a l'interior del primer i del darrer d'aquests versos, contrastant, com si fos refusivament, amb la *í* i amb la *à*, respectivament. Això a part, notem que la rima assonant *-à·a*, del primer esquema, es repetirà al grup v, on, però, manca l'alternança amb els versos desproveïts de rima, *n*; i que el segon esquema també apareix als grups III i IV, però amb un vers de menys i assonant *·í*, masculina, i amb una frustració, com ja veurem ara mateix.

En efecte, aquell segon esquema, amb la variant indicada, compareix dos cops al grup III, i fa: *n|·í·|·í*, tant el primer cop, vv. 13-15, com el segon, vv. 16-18. Quant a l'aspecte sonor i a l'equivalència rimada, la reiteració de la mateixa rima, amb el mateix so *í*, que altrament també apareix en *n* del v. 16, és el fet més rellevant del grup III. Si establísim novament una relació entre so i sentit, diríem que aquella reiteració ens suggereix diverses connotacions que impliquen una insistència urgent que provoca una certa i confusa pressa i unes determinades reaccions emotives.

Segons que ja hem dit, trobem el darrer esquema també al grup IV. Així mateix hi és dues vegades i amb la indicada

rima en *·í*. Però la primera vegada, vv. 19-20, hi figura mutiladament, perquè s'esdevé l'espera frustrada d'un segon vers en *·í*, que el poeta ens ha escamotejat després del v. 20, en el qual són indicats, precisament, tres punts suspensius. A la segona vegada, en canvi, l'esquema és complet: *n|·í|·í*, als vv. 21-23. Al present grup la recurrència del so de la rima, tot i ésser el mateix que a l'anterior, connota nocions diferents. Als vv. 19 i 20 la repetició del so i dels mots «avui» i «ahir» a la rima i a l'interior de cada vers arredossen el discurs i al mateix temps suggereixen una certa perplexitat, suggestió que reforcen els suspensius i l'espera frustrada d'un segon vers en *·í*. Però als vv. 21-23, la rotunditat fònica i rítmica del primer comunica decisió i contundència als altres dos, en els quals el so *í* de la rima diríeu que connota crit de sarcasme i avís burlesc.

L'esquema rimat del grup v és molt simple: els tres versos que l'integren, vv. 24-26, duen tots ells la rima en *-à-a*, que és la mateixa dels versos parells del grup II, vv. 5-8, i de la cançó C. Notem que la repetició del mot «camins» i la presència de l'ictus en la *í* corresponent, als vv. 24-25, d'una banda fan possible l'enllaç fònic d'aquest amb els dos grups precedents a causa de la comuna recurrència sonora, i de l'altra retenen un moment el dinamisme intern de cadascun d'aquests versos, per projectar-lo tot seguit amb fluïdesa damunt el respectiu mot final. Remarquem, per acabar, que els dos mots del v. 26 reprenen el dinamisme, abans momentàniament frenat, i el vehículen suaument a través d'una successió fònica de vocals neutres només interrompuda per l'emergència de la *à* pertanyent a la rima. Aquesta seqüència, doncs, constitueix tot un signe fònic que, amb la seva continuïtat i les seves equivalències vocàliques reiteratives, ens suscita, ella també, la idea de camí i ens retorna a la mateixa noció, doblement explicitada pel mot «camins» dels dos versos precedents.

El darrer grup, el VI, segueix un esquema molt simple: quatre versos monorims consonàntics en -ó. Ja sabem que els vv. 29-30, finals del poema, repeteixen els vv. 3-4 del començ, i que els uns i els altres no són més que l'adaptació d'un refrany folklòric procedent de C. Els altres dos, vv. 27-28, reprodueixen, com també sabem, un proverbi popular. L'encert i la gràcia del poeta resideix en el fet d'haver relacionat tan justament aquests dos manlleus populars, tant pel que fa als conceptes que contenen, i que s'enllacen paral·lelísticament, com pel que es refereix a la perfecta unitat sonora assolida, unitat que dóna reforç i amplificació al nucli fònic del refrany, recurrent i insistent al final del poema.

3.2.4. *L'ordenació accentual i ritmada.* — D'antuvi, l'ordenació interna dels accents secundaris dels versos del nostre poema sembla lliure per tal com no segueix un model estricte i constant. Però, semblantment al que hem constatat en estudiar el metre i la rima, amb una observació atenta podem trobar uns determinats mòduls en les alternances de nuclis sonors rellevants i de síl·labes fònicament irrellevants a l'interior i al final dels versos. Aquestes alternances sovint s'equivalen mútuament, a pesar de llur caràcter irregular i fluctuant. A voltes, per contra, una seqüència rítmica s'oposa a una altra de semblant amb la qual es relaciona dins el discurs. Altrament, la presència d'un ritme estrany dins la seqüència ordenada segons un mòdul acceptat, produeix una interrupció més o menys brusca del curs rítmic, atribuïble sens dubte a una emfasització semàntica provocada pel poeta.

Tots els grups de la nostra «Història» presenten un ritme dominant de base binària, llevat del IV, on és ternària. Al grup I, el paral·lelisme entre els vv. 1-2 i 3-4 també és perceptible rítmicament, ja que s'equivalen les dues sèries rítmiques: 3 + 3 | 3 + 5, i 2 + 2 | 2 + 4, respectivament, amb la particularitat

que el ritme dels vv. 3-4 del refrany determina el dels versos precedents i, per tant, el de tot el conjunt. Aquesta equivalència és notable i sàviament assolida, perquè hem de tenir en compte que el v. 1, rellevant i molt influent en el poema, és un vers immutable pel fet que és donat per la fórmula folk-lòrica i no és modificat.

El grup II presenta als tres primers versos, vv. 5-7, una seqüència de ritmes equivalents, $2 + 4 \mid 3 + 3 \mid 2 + 3$, la qual és interrompuda pel v. 8, que, per la circumstància d'ésser monorítmic, sembla voler suggerir l'escassa importància que suposa el fet de detallar massa el convencionalisme del relat. Tanmateix, la seqüència és represa tot seguit, bé que nerviosament, als vv. 9-10, més succintament i amb un sol ritme, de $3 + 3$, comú als dos versos. En el darrer d'aquests el poeta ha deixat en suspens una narració que podia perllongar-se ociosament, i fa desembocar el discurs en la sentència irònica dels vv. 11-12, proveïts d'un mateix ritme, força contundent per cert: $1 + 3$.

Aquella mateixa insistència urgent que sembla provocar pressa, confusió i reaccions emotives, que ja notàvem per al grup III a l'epígraf precedent i que en definitiva somou el discurs del poeta, fins ara força encalmat, també la reflecteix el ritme dels versos corresponents. Els vv. 13-14, primers del grup, segueixen la combinació ritmada equivalent que hem anat veient: $2 + 4 \mid 3 + 4$. Però el v. 15 trenca el curs normal amb un ritme desencaixat i anòmal: $1 + 2 + 3 + 1$. I és que aquest és aquell vers que recull el trasbals emotiu de les enamorades a conseqüència de l'anunci de la marxa del soldat. El mòdul acostumat es reprèn als vv. 16 i 18, és a dir, $3 + 5$ i $2 + 4$, els quals versos ens comuniquen la doble cogitació de l'heroi, equívoca i aparentment oposada, com ja sabem. Notem que la doble cogitació és interrompuda, en el discurs, pel so estrident de la trompeta expressat pel v. 17, de ritme tam-

bé anòmal, 1 + 4 + 2, i que és representatiu d'una incidència recurrent i trastornadora. Altrament, aquest mateix vers, amb la seva funció de signe sonor reiteratiu, contribueix a desfer l'aparent contradicció de la doble cogitació del soldat: no voler partir / haver de partir.

Tots els versos del grup IV són regits pel mateix esquema de base ternària de 2 + 2 + 2, llevat del darrer, v. 23, que porta només dos accents: 1 + 3. Aquest curs rítmic, sincopat i concís, és coronat per l'anterior, que, més àgil, projecta als destinataris directament i emfàtica la ironia i el sarcasme continguts als dos versos precedents.

Al grup V trobem una solució similar, aquí, però, amb ritme de base binària, bressolant i suggeridor, 2 + 3 | 2 + 2, als vv. 24-25, i sense ritme intern rellevant al v. 26, que corona el grup, gràcies a la qual circumstància resta més subratllada la impressió que «les esperances» es perden en la llunyania i la incògnita dels camins.

La consistència rítmada que constatarem al grup I, en part desapareix al VI, darrer del poema i recurrent pel que fa al refrany i a la seva rima, reforçada per la del proverbi popular, que és la mateixa. Al grup VI el paral·lisme entre els dos membres que l'integren, és a dir, els vv. 27-28 i els vv. 29-30, té un sentit diferent i una altra intencionalitat que el paral·lisme dels dos membres del grup I. El v. 27, primer del grup VI, no porta accent intern; en canvi, el v. 28 accentua 2 + 4, per tant, igual que el v. 30, corresponent al refrany. De fet, tant la rima com el ritme d'aquest grup semblen indicar la voluntat del poeta de fusionar els dos membres paral·lels en una unitat, la funció de la qual és, com ja hem dit, la d'al·ludir nocions de fotesa, vacuïtat i burla.

3.2.5. *Forma i discurs: vehiculació dels continguts.* — Els grups en què el poeta ha estructurat la seva «Història», amb

llurs peculiaritats mètriques, rimades i ritmades, que ja hem indicat, enclouen els diversos continguts i matisos que presenta el poema, els quals s'ordenen dins una gradació discursiva que avança d'un grup a l'altre cap al seu desenllaç, no sempre linealment i seguida, ans amb algunes pauses breus i amb petites incidències reflexives o bé ocurrents que enriqueixen el mode de desplegament.

El discurs de la «Història del soldat» és indirecte, en tercera persona, al grup I, i directe, en primera, del grup II al IV; jo diria que és ambigu, en canvi, al V; i amb tota seguretat és novament indirecte al VI, en correspondència amb el I.

Amb la frase introductòria de relat i el refrany, el grup I constitueix una unitat ben precisada i de caràcter estàtic, per tal com fusiona els dos nuclis conceptuals essencials del poema i es limita a enunciar-los: l'un, al·lusiu al mode elemental de recountament i expressió a què se subjectarà bàsicament el discurs poètic, i l'altre, referent a un context temàtic d'on partirà l'autor per a la seva narració poètica sobre determinats comportaments de soldat. D'altra banda, no podem negligir la proposició temporal del v. 2, amb el seu esment de la primavera. Després del grup I, el discurs requereix una pausa, en espera del desenvolupament dinàmic dels dos nuclis al llarg del poema.

Els dos grups següents s'enllacen entre ells i canalitzen el primer vessant de la «Història»: l'activitat amorosa del soldat fins a l'anunci de la partença. Al II és exposat el defici eròtic de l'heroi en un discurs lineal que acaba amb una reflexió sentenciosa i humorística, als vv. 11-12. Els tres primers versos del grup III continuen la mateixa linealitat; però l'ordre de la partença que hi és formulada produeix, als tres versos restants, una pertorbació en la successió discursiva, expressada per una efusió exclamativa, una incidència ono-

matopeica referent i reiterativa i una decisió conclusiva, motivada per una obligació ineludible.

Després d'una pausa breu, el discurs davalla pel segon vessant del poema—vessant fet i fet ja iniciat al v. 16—. En aquest segon vessant els continguts dels grups IV i V, enllaçats entre ells, discorren amb una precisa gradació, tot posant en relleu gradualment la sensació de futilitat produïda per aquesta mena d'amors, sense història temporal i sense solc afectiu, amb la burla als marits, al grup IV, i, al V, tot indicant la partença del protagonista a nous horitzons i a noves aventures. El discurs es mou entre dos moviments: un de bressolant, com indecís, als vv. 19-20 i als vv. 24-25, i un altre de segur i decidit, que contrasta amb l'anterior i el redreça, als vv. 21-23 i al v. 26.

El grup VI, que després d'una pausa breu clou el poema, és bifront. En efecte, d'una banda, als vv. 27-28 recull la noció de futilitat i de divertida vacuïtat del segon vessant del poema, tot formulant-la novament, i, de l'altra, als vv. 29-30 retorna, en sordina, al segon enunciat del grup I, és a dir, el nucli temàtic i genèric que el poema acaba de glossar, amb el benentès, però, que el poeta, abans de recordar-nos-la, prèviament ha diluït i corroït aquella funció primitiva del nucli, per tal com hi ha transvasat subtilment la despreocupada ironia dels dos versos precedents.

3.3. *L'estil*

Diverses remarques fetes a les pàgines precedents poden servir per a la valoració de l'estil del nostre poema. Aquí, tot recordant-ne algunes, completarem l'estudi amb una ràpida enumeració dels trets més significatius que presenten el lèxic, la sintaxi i la imitació que fa el poeta de diversos recursos

de l'estil de la cançó popular lírico-narrativa. Finalment, dedicarem l'apartat 3.4 a l'anàlisi de la influència funcional exercida per la frase màgica d'origen folklòric damunt l'expressió i la intencionalitat del poema, influència que és la més important i determinant de totes i que necessàriament repercuteix en l'estil de la composició.

Mots precisos i certes frases, amb llurs respectius tractaments, tenen al poema un valor particularment rellevant. Notem «Primavera», del v. 2, vocable que el poeta fa ressaltar amb l'ús de la majúscula sens dubte per assenyalar que la significació i les connotacions del concepte determinen, com ja hem vist, l'ambientació eròtica del poema en general i del grup II molt en particular. Trobem un altre cas d'ús intencionat de la majúscula en el mot «Amor», del v. 16, enfront d'«amor», del v. 18; ja sabem que aquí l'ús de la majúscula serveix per a distingir entre la personificació del sentiment i la persona amada. Hem esmentat el caràcter que podem atribuir a l'allusió del cavall segons els criteris de la mitologia. Vèiem el relleu que prenen els mots «marits» i «esperances», precisament pel fet d'ésser escàpols al ritme dels grups dels quals representen el desenllaç. També, la ressonància que tenia en l'ànim del poeta, i que ell ens transmet, l'esment de les dues poblacions dels vv. 24 i 25, ressonància altrament potenciada amb la reiteració evocativa del mot «camins». Ja hem remarcat les connotacions festives, intranscendents i fugisseres que suggereixen els tres substantius dels vv. 27-28. Com veiem, tot el lèxic del poema és d'encuny ben popular, potser amb l'única excepció del verb «naixia», al v. 2, que la poesia popular refusaria en situacions semblants, tot substituint-lo per «venia» o qualsevol altre recurs elemental. Àdhuc el compost «botasses», del v. 13, té un corresponent popular ben pròxim en la frase «muntar sella» de l'exemple indicat a dalt, 2.6; i el cultisme «Amor», del v. 16, i el seu homònim, amb la conse-

güent ambigüitat, no són pas desconeguts per la cançó folk-lòrica, com ja hem vist a l'apartat ara mateix indicat. També certes frases tenen el mateix origen, i el bon partit que en treu el poeta recolza en les possibilitats lingüístiques que li oferien les fonts humils. Així, és rellevant el profit que treu de la frase del v. 4, procedent del nostre folklore: d'una banda, l'al·lusió a l'instrument musical suggereix la soldadesca, el seu ambient i el seu comportament, alhora que constitueix un nucli per a la referència conceptual o la recurrència fònica que el poeta situa en indrets oportuns del poema—versos 13, 17 i 30—, i, de l'altra, el determinatiu «de Borbó» ens evoca una certa època i un determinat context. Ja hem parlat de l'origen folkloric de la seqüència truncada dels dies de la setmana des del dissabte fins al dimarts, al grup II, al llarg de l'esquema de la qual el poeta, adoptant la solució popular, fa que l'heroi realitzi l'acte d'enamorar-se i a la qual refereix aquesta actualitat. Notem que el poeta estableix, en la seqüència, dues sèries formades per dues temporals i una locativa, als vv. 5-8: tarda-dissabte-plaça, nit-diumenge-cantonada; i altres dues, integrades per una temporal i una locativa, als vv. 9-10: dilluns-fira, dimarts-hostal.

La construcció sintàctica del poema traeix molt bé la constant voluntat del poeta d'adoptar i d'adaptar els models populars. Hi podem notar, en efecte, un fort predomini de la parataxi damunt la hipotaxi, de l'ús abundós de la juxtaposició gramatical enfront de la subordinació, la brevetat de la frase i la freqüent elisió del verb. Aquests usos confereixen al poema un estil sintètic i concís. Un estil, altrament, sovint al·lusiü a referències implícites, la interpretació o la identificació de les quals solen ésser equívokes: conseqüència de la imprecisió expressiva i referent que, deliberada en el poema, és una de les seves característiques, com ho és de la poesia popular en general, en la qual l'ambigüitat és una de les no-

tes més específiques. D'altra banda, tots aquests usos coincidents amb el llenguatge popular fan que la «Història», igual que les construccions de la parla col·lectiva, requereixi per a la seva correcta interpretació comunicativa una determinada entonació, un ritme i una modulació que caracteritzin la intencionalitat de la frase i els nexes del període. D'on prové el relleu que té en la «Història del soldat» l'estructura formal, és a dir, la distribució en grups de versos i la matisada fluència del metre, la rima i el ritme.

Aquestes remarques a part, notem que el poeta es val de diverses modalitats i diferents matisos estilístics una vegada més manllevats a la poesia popular. En efecte, trobem en la composició del poema una patent voluntat d'adopció del fragmentisme propi de la lírica i la narrativa populars, i del mode d'enllaç dels fragments, un mode implícit i referent pel qual l'enllaç se sobreentén conceptualment, però que sovint no és formulat gramaticalment; recursos, ambdós, que, d'altra banda, tan bé es conjuminen amb un dels aspectes més notables de l'estil poètic total de Rosselló. Observem una forta condensació expressiva en els dos nuclis del grup I, la qual constitueix una manera sentenciosa de dir i que compareix també en els proverbis populars dels vv. 11-12 i 27-28, i, és clar, en tot el grup VI. Els vv. 5-10, del II, conserven l'estil de la poesia lírico-narrativa folklòrica, pel que fa al discurs lineal amb què són expressats i a llur començ i final abruptes. Més desdibuixat a causa de la seva forta coloració lírica, aquest mateix estil compareix als vv. 24-25, del grup V. Estrictament declaratius són els tres primers versos del grup III, que es clou, per contra, amb altres tres més oscil·lants, tret d'estil que expressa prou bé llur aire reflexiu. El grup IV, en canvi, inverteix la combinació: dos versos reflexius seguits d'altres tres de declaratius i molt precisos.

3.4. *La frase «Això era i no era», nucli de l'expressió ambigua i de la intencionalitat del poema*

Hem dit diverses vegades que el grup I conté dos nuclis conceptuals: la frase d'inici de relat i el refrany. Aquest darrer suposa la condensació temàtica i genèrica de la qual parteix el poema, que n'és una glossa molt lliure però mai desvinculada. Ja hem parlat d'aquesta darrera problemàtica. Ara mirarem de tractar de la derivada del primer nucli, essencial, insisteixo, per a comprendre de base la composició i la intencionalitat del poema.

Reiteradament hem al·ludit al caràcter ambigu de la «Història» de Rosselló, que també en aquest aspecte s'identifica, i molt, amb la poesia popular. En efecte, si tot missatge poètic és ambigu, no ja tan sols a causa de la nostra insuficient percepció de l'ajust profund dels diversos nivells formals i conceptuals que se superposen i s'intercomuniquen o s'interfereixen en el poema, sinó especialment pel fet d'ésser el fenomen resultant de la complexitat de les diverses funcions del llenguatge poètic, la poesia popular, mitjà de comunicació elemental i espontani, fragmentat i estereotipat, ens ofereix l'ambigüitat com una de les notes més destacades i evidents de les seves manifestacions expressives. L'emissor del missatge és un a l'origen, però seran molts després, cadascun d'ells successivament receptor i emissor, cadascun modificador del missatge durant la seva pròpia emissió. El context—el referent—és un dins la seva diversitat polaritzada, però tot seguit s'interfereix amb altres contextos i connotacions diferents, amb reminiscències i manlleus d'altres temes i gèneres, o bé, sobretot, hom pot perdre esment, o fer com si el perdés, del context precís al qual referir el contingut del missatge. Un codi semàntic, vàlid al començ i en un lloc determinat, pot esdevenir difícil o impossible de desxifrar amb el temps i en

un altre indret, o pot estar subjecte a una interpretació diferent de l'original. En l'emissió d'un mateix missatge hom no emfasitza d'igual manera si creu en l'autenticitat radical d'aquell o si no hi creu, si pensa que transmet una informació mítica que té per vàlida o si està convençut que només comunica un conte meravellós, que considera gratuït i simplement enginyós i plaent.

El preàmbul «Això era i no era» és representatiu d'aquesta complexitat del missatge i de la seva transmissió al llarg dels anys, successivament més i més desvirtuada en relació amb la seva entitat d'origen. Però per damunt de tot és representatiu de l'ambigüitat d'un gran nombre de missatges poètics populars a causa del seu referent desdoblant: d'una banda, s'acara a un pla superior, real—«això era»—, i, de l'altra, a un pla inferior, irreal—«i no era»—. La collectivitat percep prou bé aquest desdoblament i a voltes juga amb l'equívoc seriosament o divertida, com vèiem en els exemples indicats a 2.2.

La conseqüència més aparent de l'aplicació de la duplicitat referent del preàmbul màgic al nostre poema, és l'oposició afirmació / negació que trobem en alguns versos, naturalment afectats per l'ambigüitat que aquella oposició comporta: «era» / «no era», v. 1; «no partiria» / «he de partir», vv. 16 i 18; «avui» / «no avui», v. 19; «ahir» / «no ahir», v. 20. L'ambigüitat s'estén a la noció de temporalitat o d'atemporalitat, del grup II, als homònims «Amor» i «amor», a les oposicions dels vv. 19 i 20, al posseïdor de «les esperances», del v. 26, al refrany recurrent al final de la peça, a la forma que presenta el poema amb la seva distribució externa en grups, etc.

Hi ha un aspecte encara més original de l'influx exercit pel referent desdoblant del preàmbul damunt la totalitat del poema i que el determina d'una manera ben radical, aspecte que és conseqüència de l'atribució d'una nova o més ben for-

mulada intencionalitat a la primitiva frase màgica per part del nostre poeta. La frase, recordem-ho, era referida a un context real i a la vegada a una irrealitat, és a dir, a una realitat màgica superior i a un recontament fictici. Però Rosselló ha atribuït al segon dels termes referents l'abast de l'altre—la realitat—, i ha modificat el valor semàntic del nexa «no era», que d'existència passa a indicar qualitat: allò que contarà «era», és a dir, que tingué existència efectiva un dia o que pogué haver-ne tingut en el món tangible en què ens movem, i alhora, allò mateix la realitat del qual el poeta no nega, «no era», no pas com a referent a la inexistència, sinó en tant que la seva valoració qualitativa és inconsistent, fútil i frívola: un no-res, doncs. Aquesta noció d'inconsistència s'anirà precisant a poc a poc a partir pràcticament dels vv. 11 i 12, on Rosselló canvia irònicament els mots «salut per a» del proverbi popular pel verb «duren» (vegeu 2.5). El refrany als vv. 3.4 encara té una funció enunciativa en certa manera de sentit recte; però l'onomatopeia que el significa al v. 17, ja pren tot un matís humorístic. La atemporalitat—resultant de la paradoxa o contradicció que el temps és i no és a la vegada—que els vv. 19-20 expressen equival a la noció d'absència de tota motivació afectiva prou profunda per a poder provocar el record i l'enyorança; indiferència, doncs, i fotesa. L'heroi emprendre la marxa deixant els marits burlats rera seu, i camins enllà—imprecisos dins l'aparent precisió geogràfica—s'estendran les esperances—del soldat o de les decebudes, tant se val—. Com a corol·lari final, els vv. 27-30: festa per als ulls, peresa estival, balcons ornats amb cortines mogudes per l'aire, de la mateixa manera que per l'aire es produeix el so de la trompeta—aquesta «trompeta» del v. 30, que, pel context i a causa de la intencionalitat del segon vessant del poema, aquí se'ns afigura tronada i, potser per l'al·lusió a la seva casta borbònica, lamentablement ridícula en la seva degra-

dada pompositat. En definitiva, les febres, els enamoraments, les infidelitats, la incansable i monòtona itineració del soldat, tot plegat «no era» res; res més, tota aquesta «Història», doncs, que una inconsistent vacuïtat.⁵²

52. Un dels seguidors més significats de Rosselló durant els anys cinquanta, Jaume Vidal Alcover, en el seu recull poètic *L'hora verda* (Ciutat de Mallorca, Editorial Moll, 1952, «Biblioteca de les Illes d'Or», 51), incorporà en diversos poemes el preàmbul rondallístic segons les tres variants funcionals conegudes a Mallorca i estudiades *supra*, 2.2. Dins el poema «Nin entremaliat», adopta la variant fragmentada, proveïda de verb còpula i que enllaça el pronom amb la narració:

Això era un ratolí...
(Corre, corre la rondalla!)
Això era un ratolí...
(Brinca, brinca per aquí!). (etc.)

Encapçala el poema «Patrò de barca» amb la variant autònoma i aïllada de la fórmula versificada més àmplia:

Això era i no era,
fosca que fas i desfàs.
A la cua de l'anfós
has penjat tes alegries. (etc.)

I a «Revetla», la variant en què el nostre preàmbul és part integrant de l'esmentada redacció versificada, bé que el poeta derivi tot seguit d'haver-ne iniciat la reproducció:

Això era i no era...
Bon viatge faci la cadenera
i darrera ella el verderol, cou cou,
l'acompanyi a la branca més florida.
Això era només la Primavera
emmirallada en el cristall d'un pou. (etc.)

La recurrència de la fórmula—en la variant indicada i en la produïda per la funció copulativa del verb—és força insistent al llarg del darrer poema esmentat: «Això era i no era | una mèl·lera negra i una bona barrera...»; «Això era i no era | la tristesa de l'espera»; «Això eren només boires i fums»; «Això era i no era... | El viatge que fa la cadenera | no tindrà fi».

3.5. *Originalitat del poema i del poeta*

Rosselló-Pòrcel, des de la seva altura de refinada preparació intel·lectual, fou, sens dubte, un lector entusiasta i un receptor encuriosit de manifestacions poètiques populars. El rastreig de fonts ho corrobora prou, i l'encert amb què tractà els elements seleccionats revela una comprensió particularment aguda d'aquella poesia.

Aquella àmplia coneixença i aquesta comprensió li permeten de resoldre amb èxit una tasca selectiva de gran eficàcia, no sols estètica, sinó funcional. Emmarcà la seva «Història» en el gènere més idoni: la cançó de soldat, força abundosa i dispersa en el nostre cançoner folklòric, on compareix, com en general tots els altres gèneres, amb autèntiques troballes al costat de caigudes lamentables, i amb uns esquemes mínims però configuratius dins els quals s'ordenen tòpics i dispersos fragments de motius i petits temes del gènere o bé emparentats. D'aquest gènere, Rosselló n'extreu i en fa ressaltar elements temàtics i conceptuals, un refrany i diversos tòpics, fórmules i maneres expressives. De la lectura d'altres productes poètics populars deriven l'estructura formal del seu poema en grups, els metres, les distribucions rimades i els esquemes rítmics, elements que ell tracta amb una gran llibertat, i frases i proverbis que manté, relativament, amb una major fidelitat a les fonts.

La funcionalitat i el determinisme del preàmbul rondallístic en aquests poemes de Vidal Alcover són distints dels de la «Història del soldat», de Rosselló. Tanmateix, no puc ocupar-me'n perquè el problema escapa dels objectius concrets del present estudi.

Tampoc no puc parlar de certs poetes mallorquins de la Renaixença, com Pere d'A. Penya i Bartomeu Ferrà, que empraren la fórmula folklòrica com a recurs expressiu i que són precedents, en aquest sentit, de Rosselló i Vidal, com m'ha suggerit el bon amic Octavi Saltor.

Amb la sola selecció de dades procedents del patrimoni poètic col·lectiu, el poema de Rosselló no hauria assolit altra personalitat que la pròpia de la poesia popular, comunal; una poesia estereotipada, subjecta al determinisme de les estructures profundes, fixada i reglada segons mòduls elementals i segons lleis estrictes, expressada segons unes fórmules estilístiques primàries i repetides, moguda pels mecanismes uniformadors de la creació folklòrica, i modificada i recreada —o degradada— al llarg de la tradició oral dels poemes. Però la «Història del soldat» s'allibera d'aquesta selva col·lectiva i anònima i esdevé obra personal i distinta, gràcies a la saviesa de Rosselló. El poeta no sols pogué seleccionar amb encert d'entre infinitat de dades alienes que se li oferien aquelles més convenients als seus propòsits i aconseguí modificar-les segons les pròpies intencions, sinó que, sobretot, sabé realitzar un delicat i agut treball de combinació poètica de les dades seleccionades i arranjades, amb el qual aquestes s'ordenaren en un discurs líric individualitzat i coherent, amb una altra semàntica i una refinada intencionalitat, molt personal, on l'humor i la ironia s'alien amb la fruïció sensual i estètica dels sons, els mots, les frases, l'estil i la bellesa resultant de la totalitat del fràgil objecte poètic.

LA PRIMERA CRÍTICA SOBRE CEMENTIRI
DE SINERA, DE SALVADOR ESPRIU (1947)*

D'intelligent i curós a ultrança podríem qualificar l'art—prosa i poesia—de Salvador Espriu. Al costat de l'agudesa d'intenció, de l'humor i la ironia, o bé, en els poemes, de la vibració profunda i desolada de la corda lírica, tot molt subtil, finíssim, senyorívol, camina una pruija de perfecció, de correcció, d'exigència en la tria dels mots, dels conceptes i dels noms propis—tan originals sempre—, i, no cal dir-ho, en l'obediència reflexiva als preceptes gramaticals més mínims. A voltes aquesta pruija arriba a l'obsessió en el nostre poeta, magnífic paral·lel d'un Juan Manuel o d'un Erasme en allò que fa referència a la pulcritud extrema i a l'horror a tot desordre i a tota contaminació o mutilació de l'obra una vegada sortida de llurs mans exigents i de llur consideració refinada. Aquesta exigència s'aplica també al concepte i al mode de formular-lo, de manera que idea i expressió van íntimament unides, depenen l'una de l'altra en un ritme harmònic i en una mútua determinació indissoluble. Per aquests motius, cal qualificar l'art de Salvador Espriu, a més de curós i d'intelligent, de mediterrani, ja que aquesta darrera denominació impera avui i és, d'altra banda, perfectament atribuïble al poeta. Un art així, nodrit d'una profunda i quintaessenciada cultura humanística i de l'antiguitat en general, adelerat en la recerca—altrament prou aconseguida—d'una forma de dir original i subtil, refusador de tota concessió a qui el llegeix i de qual-

* Publicat, sota el títol «'Cementiri de Sinera' i l'obra de Salvador Espriu», a *Ariel. Revista de les Arts*, II, núm. 9 (abril de 1947), pp. 2-3.

sevol expressió o concepte palesament gratuïts, arredossat volenterosament a la irreductible personalitat del poeta, reclòs en ell com en un santuari aïllat, com en una pàtria solitària en la qual només ell viurà amb el seu record i amb el seu drama insubornable, un art així, hi insistim, corre el risc d'ésser comprès només de pocs i estimat per un cercle reduït d'adeptes o d'entesos. Si mai ens haguéssim de plantejar el problema que, una vegada més, pren actualitat i es fa present en alguns, és a dir, la qüestió de la funció social de la literatura i de l'art en general en el nostre país, l'obra de Salvador Espriu, entre d'altres de noms il·lustres, obligaria a pensar en una solució no massa fàcil a un problema que no pot resoldre's ni unilateralment ni a la lleugera. Perquè l'art d'Espriu suposa un esforç tenaç i continuat—sostingut des de l'origen de la producció del literat fins avui, com potser no trobaríem en cap altre autor que hagués començat en una edat tan jove—nivola—de cristal·lització depuradíssima del contingut espiritual que elabora i crea. Una honestedat, una exigència, una singularitat i una puresa com les que trobem en el seu art difícil, no s'han de sacrificar a una major i equívoca claredat, encara que un fet social utòpicament ho pogués reclamar. Un poeta i un literat no poden expressar-se d'altra manera que la seva, la que els és consubstancial. D'aquesta manera, o el silenci; i el silenci fóra una amputació feta a la societat i a la cultura del país, per fortuna més permeables del que pensen segons quins.

Hi ha, en l'obra en prosa de Salvador Espriu, un humor agudíssim, refinat, subtil, que molt sovint deriva a la ironia i voreja el sarcasme, o hi cau de ple. Tanmateix, tots els personatges, fantasmals, estranys, diríeu que surrealistes i ben quimèrics, enllà de les novel·les i els contes es mouen com a titelles tràgics per la voluntat i la fantasia de l'autor, que els fa actuar i els confereix acció en unes narracions en què aquell

humor, càustic, que assenyalàvem i l'originalitat de les figures encobreixen la profunda intenció de l'artista, tan sovint denunciadora. I així com en les obres primerenques hi ha el gust libèrrim de l'home jove que juga amb els seus conceptes i amb la seva expressió, audaçment i despreocupadament, hi ha en les obres darreres, des del nostre desastre cap aquí, un abarrocament i uns perfils més pronunciats de la primitiva tècnica, més aspres i més torturats, més obsedits per la intencionalitat. I, així, tots els personatges apareixen ara més esqueixats o més descarnats, i traeixen palesament el trauma del seu creador, després de tanta sang i de tanta ruïna, i la seva reacció, acerada i seca, en la voluntat d'escarni i denúncia.

Necessàriament i per motius diversos, alguns en aparença contradictoris, Salvador Espriu havia de refugiar-se en la lírica. Perquè lírica suposa l'expressió més pura de l'íntima essència de l'artista. No cal en ella encobrir, més enllà de la retòrica pertinent i vehiculant, la intenció ni el propòsit, perquè ambdós apareixen nus, han d'aparèixer nus i han de justificar l'autor amb la seva esgarrifada nuesa. I Espriu se'ns mostra íntegre en la poesia del seu *Cementiri de Sinera*, lluny de tota anècdota i de tota temptació lúdica, per intel·ligent i subtil que sigui. La seva integritat, la seva veritat són cor-prenedores, i el seu drama ens commou per l'aire de tristesa que el mena, per la fredor de marbre o de clar de lluna que el circumda. Enmig d'un paisatge estàtic, contemplat amb ulls de dolor i melangia, ordenat i arquitecturat com un temple antic, perdura el record com a única presència, record de dies venturosos que mantenen viu el somni i un sentit veritable. Avui, però, només xiprers, pluja, silenci, nit i queixes del vent, pel paisatge en soledat. Ja no té sentit la vida d'ara, i al poeta l'espanta la de demà a causa d'allò que li pot dur de tremenda decepció. És només en el record on viu el nos-

tre autor. I aquesta concepció i la profunda tristesa el conduiran

als fidels xiprers verdíssims,

a les blanques parets del petit cementiri de Sinera, a la mort, terme ineludible, presència indefugible que li determina la vida d'avui. Mentrestant,

La veu trencada, cristall
del meu dolor, diumenges
amb demà sempre igual,
sempre igual, mentre s'apaga
la llum d'abril i miro
de sostenir les voltes!,

en una lluita desolada entremig de tantes estances buides i la presència dels absents que han marxat per sempre.

La poesia de Salvador Espriu, tan reclosa en ella mateixa, tan mediterrània, tan honestament treballada, potser tan propera, en determinats moments, a una de les maneres poètiques esbossades pel plorat Rosselló-Pòrcel, situa l'autor en un terreny poc fressat de la poesia catalana, i ens el fa, pel seu pensament i pel drama que expressa, tan personals, únic en la nostra lírica de les darreres promocions.

Va ésser la tardor de 1942 quan vaig conèixer personalment Salvador Espriu. Em va rebre, força solemne, en un petit saló situat just a mig camí del llarg passadís que travessa el seu pis alt de la casa de Domènech i Montaner, que tanca els jardins del passeig de Gràcia. Vam parlar de Bartomeu Roselló-Pòrcel i de Joan Llacuna, de poesia i literatura. Es va mostrar, en aquell primer contacte, cortesament distant i reservat. Un altre dia vaig ésser conduït, al llarg de tot aquell inacabable corredor, amb les seves portes vidrieres i el seu aspecte laberíntic, fins a la sala circular i extrema els balcons de la qual donen al passeig i al carrer Gran de Gràcia; una cosa així com una espaiosa i confortable torre d'homenatge. Però, en tot cas, d'homenatge humà, càlid tot seguit i compartit. Allí, entre un vague i inconcret clima de records i de veneració familiar, el temps, el diàleg i l'amistosa confiança han fet possible la comprensió i l'afecte a l'home i al literat. En tardes d'estiu, des d'alguns dels balcons de la torre es veu, a sota, la immòbil i vegetal rierada verda del passeig de Gràcia discórrer fins a la plaça de Catalunya i, molt lluny i per damunt dels darrers teulats i terrats, una de les torres metàl·liques del port. També el mar, en hores clares i serenes.

Una semblant impressió de laberint, bé que molt lúcida, de tancament i esquiva defensa produeix una primera lectura de l'obra d'Espriu. El lector cerca la clau per a l'entrada,

* Article aparegut a *Distinción. Revista gráfica española*, III, núm. 12 (desembre de 1956), pp. 93-94.

entre desconcertat i poderosament atret. O, més aviat encara, les múltiples claus necessàries. Algunes són al fàcil abast de la mà, encara que hom no les adverteixi sempre; d'altres són més profundes i ocultes. Tot això constitueix una mena de joc algunes vegades; les més, en canvi, són fruit d'una necessitat pudorosa i digna. Ambdues actituds són lícites en poesia i en literatura, quan responen, com aquí, a una mà i a un món autèntics. El d'Espriu neix de motivacions vivencials i mentals i es concreta en obra artística pel saber, l'agudesa i el talent de l'autor.

Pocs homes he conegut amb més passió pel diàleg íntim i el saludable esport de la conversa, amb més fidelitat a l'amistat i a l'home, amb més punyent preocupació per la soledat i pel baf de la mort que exhala la indiferència, la inèrcia, el conformisme i l'estupidesa humana; d'aquesta humanitat amb què compartim la nostra insuficiència i en la qual no veiem, precisament, objectivat el nostre desig de perfectibilitat. Aquesta consciència d'una desolació i fins i tot d'una mort col·lectiva o social es reflecteix en una gran part de l'obra en prosa d'Espriu i de la seva producció poètica, sigui, aquesta, de caràcter burlesc, sigui d'intenció lírica. Conjuntament amb tal consciència camina el temor i l'al·lucinant preocupació de la mort personal i el culte als propis morts. Aquest món íntim i personalíssim, que molt sovint es projecta a l'exterior mitjançant la sàtira i la denúncia o l'esgarrifança lírica, se centra en el paisatge breu de Sinera—anagrama, com ja és prou sabut, d'Arenys de Mar, sepulcre dels seus majors—, transcendit a universalitat per un poder creador molt pur i vibrant.

Qui més decisivament influí en la personalitat de Salvador Espriu va ésser el seu propi pare, el notari Francesc Espriu i Torras, d'una extraordinària dimensió humana i d'una afinada agudesa mental, home desigual en els seus humors, de llengua viva, d'agut sentit de la ironia i la befa desorbita-

da, però també d'una profunda bondat i comprensió. Format al costat del seu oncle-avi i mentor, el bisbe de Barcelona Jaume Català i Albosa, el notari Espriu era un arxiu vivent de l'època en què va viure i d'altres que a penes havia aconseguit, però que coneixia per tradició familiar i que comentava i revivia amb el seu verb acerat i el seu càustic sentit de l'humor. Els records de la família de Salvador Espriu es remunten, a través del seu pare i del petit arxiu de la casa, desaparegut durant la Guerra Civil, fins al segle XVIII, amb la constància de la vella presència d'avantpassats navegants d'Arenys que viatjaven per tot Europa. D'allí arrenca el món de *Laia*, el culte als propis morts i el clima transfigurat de Sinera.

La vocació autèntica del notari Francesc Espriu era el dibuix i la pintura, que va haver d'abandonar a causa de la seva dedicació a les lleis. Va ésser, això no obstant, un caricaturista sagnant. Els personatges que traçà, i que tenen avui un marcat sabor d'època, són substancialment els mateixos que animen les proses i els poemes satírics del fill, en els quals es crispen, fereixen, protesten i es desfan sobtadament en una ganyota agònica. La visió extorsionada que va traçar el pare inspirant-se en una realitat i en uns tipus concrets i que havia conegut, els ha recreat després i trasplantat el fill. L'un ha donat nova vida a les creacions de l'altre, mentre que, a l'inrevés, els vells dibuixos podrien il·lustrar els nous ninots rebels i incòmodes.

Copioses lectures primerenques i l'assistència des d'infant a les tertúlies del notari amb magistrats i advocats, artistes i músics completaren la primera i precoç formació. Als quinze anys, escolar encara, escriví *Israel*, llibre publicat en edició privada el 1929 i influït per Gabriel Miró. El 1931 imprimí *El Dr. Rip*, obra redactada el primer any de la seva entrada a la universitat i, com l'anterior, nascuda d'un simple desig

patern d'exercici literari, però que ara el fill ha traduït en filant producte d'art. Aquest primer contacte amb la universitat va ésser decisiu per a Espriu pel que fa, no sols a la seva formació definitiva, sinó també a la consciència de la seva veritable vocació i la seva fidelitat a la nostra llengua. *Laia*, que segueix immediatament (1932), és ja una obra ben conscient, amb voluntat creadora, ambiciosa, fruit de la trobada total. D'ella parteix tot el món literari d'Espriu. Amb *Aspectes* (1934), *Miratge a Citera* (1935) i *Ariadna al laberint grotesc* (1935), es va fer més ostensible l'entrada de cavall sicilià del prosista en la literatura catalana; entrada que marcava un viratge dins la prosa del país, fenomen tal vegada no exactament comprès aleshores, però que els anys han definit amb tot el seu abast. El 1938 publicà *Letizia*, amb *Fedra*—com l'anterior, una *nouvelle*—i *Petites proses blanques*, tres obres breus que tenen una perfecta unitat.

Espriu és autor així mateix de tres notables peces de teatre de divers significat i diversa magnitud: *Fedra*—escrita el 1936, és adaptació i recreació d'una obra del mateix títol del mallorquí «Dhey»—, *Antígona*, basada en l'antic i impressionant motiu de la lluita fratricida i escrita el 1939, i *Primera història d'Esther* (1948), per a teatre de titelles, visió farsesca i acerada del vell tema bíblic i petita joia de realització. Les dues primeres han estat publicades recentment en un sol volum (1955).

Després de la Guerra Civil, Salvador Espriu s'ha imposat com un dels poetes més personals de la seva generació i el que més ha influït damunt les promocions més recents. A *Cementiri de Sinera* (1946) fixava el món immòbil dels seus records i dels seus morts en versos esquemàtics i precisos, molt lírics. Seguiren *Les hores* (1951), una de les obres més madures i comunicables del poeta; *Mrs. Death* (1952), amb la fusió del món líric i el grotesc de l'autor; *El caminant i el mur* (1955), incer-

ta sendera seguida amb angoixa i dolor i sota el crit desesperat que anhela una salvació; fins al seu recent *Final del laberint* (1955), que tanca i resumeix, per ara, el cicle de totes aquestes experiències humanes i literàries i en el qual el poeta s'ha projectat tot servint-se d'una complexa al·legoria.

Sóc conscient de com és d'esquemàtica la visió que acabo de dibuixar de l'obra d'Espriu, gairebé reduïda a una simple nota bibliogràfica, particularment pel que fa a la poesia, que avui constitueix l'aspecte més vigent de la seva producció. He preferit aquí detenir-me en les motivacions humanes i personals, en el món i el clima que informen el tot. Tal vegada, amb vista a una futura labor. Però, sobretot, a causa d'una estima essencial i entranyable per l'home, sense la comprensió del qual qualsevol treball de crítica pot ésser buida parleria o parencia més o menys brillant. Home i obra són inseparables en el creador autèntic. Conèixer el primer equival a penetrar millor, a través del laberint, en la segona. Fins a la torre del càlid i merescut homenatge.

SALVADOR ESPRIU I JOSEP M. SUBIRACHS:
PRESENTACIÓ D'UN LLIBRE*

El dia 6 de desembre de 1984, avui fa justament un any, Salvador Espriu prenia possessió del seu silló en aquesta Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona, amb la lectura pública del seu discurs d'ingrés, titulat «Alguns records sobre B. Rosselló-Pòrcel», centrat en l'afecte, l'alta estima i l'amistat entranyable d'una figura poètica i humana envers la qual el nostre company d'institució sempre restà fidel i de la qual fou clarividient i comprensiu torsimany. Espriu ben poc—o, per ésser més exactes, pràcticament no gens—pogué intervenir en les tasques de la nostra Acadèmia, ja que la seva dolença, intermitent i persistent, i la seva mort, ocorreguda el 22 de febrer d'enguany, 1985, li ho impediren. Una obra densa i extensa, sòlida i generosa, travada i representativa en tots els aspectes—que l'ocasió d'aquesta reunió i la necessària brevetat de l'acte no permeten de glossar amb l'amplitud que es mereix i que mereix el seu autor—, és el seu considerable bagatge per a la posteritat i la història de les nostres lletres, mirall eminent de referència constant per a tot un país i els seus poetes i literats compromesos, com ell, amb l'eticitat dels comportaments humans i col·lectius, la salvació de la llengua i la meditació constant sobre la fatuïtat de la vida de l'home i sobre l'última realitat veritable de la mort i la seva significa-

* Parlament pronunciat a la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona el 6 de desembre de 1985 en l'homenatge públic retut per la institució a la memòria del poeta. Vegeu «Homenatge a Salvador Espriu», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, XL (1985-1986), pp. 13-16.

ció expressa, així en el camp personal com en el camp de la cultura històrica i el destí dels pobles. El discurs al·ludit, «Alguns records sobre B. Rosselló-Pòrcel», constitueix, que jo sàpiga, el darrer treball de Salvador Espriu publicat en vida de l'autor, un treball inèdit fins a la data indicada del 6 de desembre de 1984, i que es manté dins la línia de les personals incursions d'Espriu en autors i amics l'obra o la figura intel·lectual i humana dels quals mereixien la seva atenció reflexiva i penetrant.

Aquesta Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona ha volgut celebrar sessió pública en record de l'efemèride de l'ingrés de Salvador Espriu i en recordança de l'home i el poeta, el prosista, el dramaturg i el crític—una seva activitat, la crítica, molt original i aguda, injustament ben poques vegades adduïda i recordada—, i això aprofitant el motiu i l'ocasió de la publicació recent d'un llibre concebut en homenatge a la seva memòria i del qual ara i aquí fem la presentació, a sol·licitud dels seus editors. Es tracta de: Salvador Espriu, *Aproximació a tres escultures de Subirachs i altres textos*, aparegut a Barcelona l'11 de setembre de 1985 i editat per «Els Llibres de les Quatre Estacions», dirigits per Ricard Pedreira i pertanyents a les editorials Edipoies, S. A., i Eumo, de Vic.

El volum és miscel·lani en la seva composició i la seva integració. A la introducció, «Vint-i-cinc anys després», se'ns parla d'un passat projecte de reedició de l'opuscle *Aproximació a tres escultures de Subirachs*, que havia aparegut a Barcelona el Nadal de 1960 i en el qual col·laboraren Salvador Espriu, amb tres poemes, Josep Maria Subirachs, amb il·lustracions, i l'editor Josep Pedreira, que l'incorporà a la col·lecció «Óssa Menor», creada per ell, el qual projecte no es pogué dur a terme, però, pel fet d'haver-se produït el traspàs del poeta. La iniciativa, finalment, s'ha transformat, convertida en homenatge pòstum, en el volum que ara comentem. El lli-

bre és integrat per la reproducció dels tres poemes espriuans que formaven l'esmentada *Aproximació a tres escultures de Subirachs*, de 1960, titulats «Salm», «Tekel» i «Temple», que foren posteriorment incorporats pel nostre poeta al seu llibre *Les cançons d'Ariadna*; una prosa d'ell mateix, retolada «Subirachs», de 1977, que és una magnífica impressió sobre l'escultor i la seva obra; el facsímil de l'autògraf del seu poema «Món de Subirachs», datat el 24 de novembre de 1979 i publicat per primera vegada al catàleg *Subirachs, obres de 1960 a 1980*, editat per Daedalus el 1980; el facsímil de l'autògraf de la seva traducció lliure al castellà d'aquest darrer poema, feta en ocasió de l'exposició «Catalunya viva», celebrada a Las Palmas de Gran Canaria el febrer de 1982; i «Teatre», poema d'Espriu calendat el 22 de novembre de 1969, dedicat a l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual, amb motiu del seu desè aniversari, i també incorporat dins *Les cançons d'Ariadna*. Aquesta és, doncs, seleccionada per l'editor o editors, la contribució de Salvador Espriu al llibre que ha estat confeccionat en homenatge al gran mestre i que comentem d'una manera esquemàtica, basant-nos en la simple descripció de l'obra.

Segueix immediatament l'aportació escrita d'onze autors i la musical d'un compositor. Altrament, cal destacar amb tots els honors la col·laboració gràfica, densa, variada i estesa al llarg del llibre, des de la coberta a la contracoberta, de l'escultor Josep Maria Subirachs, amb una quarantena de dibuixos, entre els quals un magnífic i sobri retrat del poeta.

De l'aportació dels escriptors que homenatgen Salvador Espriu al llibre, hi ha la de diversos poetes, la d'un traductor de poemes d'Espriu i de variats prosistes, juntament amb la d'un compositor musical, ja al·ludida. Entre els poetes trobem Joan Margarit, amb el poema «Oració»; Josep Pedreira, amb «El fèretre fou amagat en un buit al costat d'una balus-

trada»; Ramon Pinyol-Balasch, amb «Contra l'esfinx», i Ricard Pedreira, amb «Espriu i Subirachs», poema publicat a la contracoberta del volum. Hi destaquem la versió al flamenc del poema XXIX de *Setmana Santa* d'Espriu, realitzada pel crític i literat catalanòfil Bob de Nijs. Així mateix, cal remarcar el facsímil dels primers compassos de *Tríptic de Setmana Santa* del compositor Joan Guinjoan, sobre el poema espriuà «Què és la veritat?». Quant als treballs redactats en prosa, trobem les aportacions següents: Maria Aurèlia Capmany fa una evocació de la relació artística i conceptual entre Espriu i Subirachs, a «El laberint del temps als rials de Sinerà»; Alexis Eudald Solà recorda uns seus contactes personals amb Salvador Espriu, agut i erudit comentador del tema, dins «...La llum daurada del món bizantí», i ens ofereix una bella traducció d'uns versos anònims neogrecs, sota el títol «Plany de Santa Sofia»; Josep Maria Subirachs defineix i justifica els principis de la seva estètica en les sòbries i definidores pàgines del seu article «L'art, per què?»; Joan Triadú reivindicava per a la revista *Ariel*, sorgida en la clandestinitat durant el franquisme i bel·ligerant en la lluita per la llengua i la cultura del país, l'estima i la valoració del poeta des del primer número, datat el maig de 1946, i l'esplèndida i reiterada col·laboració d'ell a les pàgines d'aquella publicació periòdica; i Joan-Pere Viladecans fa una evocació d'Espriu i la transcendència de la seva obra en el transcurs del seu treball «Una fita indefugible».

Finalment, ja hem esmentat la molt valuosa i remarcable contribució de l'escultor Josep Maria Subirachs al llarg del llibre, a més de la prosa indicada, amb una notable col·lecció de dibuixos, impresos des de la coberta fins a la contracoberta. Hi reproduïx vuit dibuixos de taller i il·lustra així mateix les pàgines del volum amb el seu estil personalíssim, expressiu i contundent. Recordarem la molt densa interpretació

del retrat d'Espriu, enormement suggeridor de la força interior de l'homenatjat.

La nostra Acadèmia, doncs, se suma a l'homenatge que tributen a Salvador Espriu els autors i els editors d'*Aproximació a tres escultures de Subirachs i altres textos*, mitjançant aquesta presentació del llibre a través del comentari que n'hem fet, sens dubte massa cenyit a la simple descripció, i les altres intervencions a l'acte, i ha volgut fer-ho dins la seu de la institució i en sessió pública, perquè ella s'honorà un dia de tenir-lo entre nosaltres com a representant excepcional de les lletres catalanes més vives del nostre país.

L'obra de Salvador Espriu suposa la cristallització genial d'un pensament, d'una profunda concepció de l'existència, d'una ètica sòlida i resistent a la vil erosió i d'un amor tràgic i dolorós a la terra, als seus homes i a la llengua. Perdurarà per sempre l'expressió de tal cristallització a través de la seva complexa, impressionant, rica i desolada producció lírica; la fiblant, implacable i dura prosa de creació; la síntesi del seu teatre, obtinguda amb el concurs magnífic de les seves actituds i vivències líriques i els complexos denunciadors de la seva prosa; i les seves incursions, en prosa i en vers, amb voluntat subtilment crítica i impressionística, en els mons creatius de poetes i artistes. Salvador Espriu consumí tota una vida, i la justificà plenament, en la consecució d'una obra cíclica i creixent en edifici inconclús, a pesar de la seva amplitud, per a il·lustració i model de generacions successives i d'una terra molt concreta i estimada, fins a la immolació, en el verb, de la seva existència vital i del seu complex i efervescent univers mental.

EN LA PRESENTACIÓ D'UNS POEMARIS DE JOAN BROSSA*

L'activitat lúdica és inexhaurible en la vida i en l'obra de Joan Brossa, i la seva producció és vasta i múltiple en el camp inabastable i inabastat de la seva poesia. Una poesia unificada i diversificada alhora en les diferents modalitats de la lírica, la sàtira, la denúncia, l'humor, el *divertimento*, el transformisme, tan determinant i present arreu de l'obra del nostre autor, la fulguració experimental, la visualització sintètica o analítica dels objectes i les actituds, i la dramatització poetitzada i subtil de moments o d'abstraccions de sentiments i, més encara, d'experiències sensorials i interioritzades i de denúncia social. El currículum del poeta és fet en la voluntat incansable d'un treball seguit i bategant com el respirar i la vida mateixa, com la tasca indefugible i obligada a cada moment i el testimoniatge vital de la pròpia existència diària. Diríeu que viu exclusivament de fer poemes i, per tant, de fer poemaris, poesia visual i poesia escènica, que experimenta i objectiva sense interrupció i proteicament. D'aquí ve que la publicació de nous llibres de poesia sigui, com els objectes poètics i els drames, un fenomen d'aparició excepcionalment sovintejada i que es pugui parlar d'una presència constantment renovada de Joan Brossa en l'actualitat del món de les nostres lletres des de ja fa una colla d'anys.

* Participació de l'autor a l'homenatge a Joan Brossa en ocasió de la culminació de la seva obra *Els entra-i-surts del poeta*, organitzat per la Institució de les Lletres Catalanes, el 8 de maig de 1990, publicada a *Serra d'Or*, núm. 367 (juliol-agost de 1990), pp. 56-57.

Després de reculls de poesia tan densos i de tanta entitat com poden ésser, majorment, *Poesia rasa* (1970), *Poemes de seny i cabell* (1977), *Rua de llibres* (1980), *Ball de sang* (1982) o *Viatge per la sextina* (1987), ara acaba d'oferir-nos *Els entra-i-surts del poeta*, que duu aquest subtítol, amb la data de confecció dels poemes: *Roda de llibres (1969-1975)*. És un copiós conjunt repartit en set volums i publicat molt curiosament per Editorial Alta Fulla des de 1983 a 1989, sense interrupció en l'aparició dels toms, un per any. N'assenyalem el títol i la data d'aparició: *Askatasuna* (1983), amb poemes de 1969 i 1970; *Ot* (1984), amb versos de 1972; *Calcomanies* (1985), amb producció també de 1972; *Els entra-i-surts del poeta* (1986), que dóna el títol general i emblemàtic a la col·lecció i el contingut del qual fou redactat el 1973; *Poemes públics* (1987), amb realitzacions de 1974-1975; *Tarannà* (1988), poemari escrit el 1975; i *Ollaó!* (1989), amb poemes redactats també el 1975.

Joan Brossa en aquests poemaris entra i surt successivament de la poesia i la realitat que l'envolta i que ell plasma en poemes amb naturalitat i amb voluntat de joc i precisió en els termes de les seves descripcions i definicions. I així diu, tot definint-los i autodefinint-se:

No es tracta de textos on ja hi ha hagut
una intenció poètica; m'interessen textos
neutres, funcionals, que jo puc convertir
en poètics pel fet d'haver-los triats.

(*Poemes públics*, p. 323)

O bé:

Miro fixament una cosa que em sigui
familiar per tal de deslligar-me
de la seva relació quotidiana.

(*Els entra-i-surts del poeta*, p. 81)

O bé, encara:

Rescato aquest objecte
del fluir del temps
i el presento en la realitat
més quotidiana,
que esdevé insòlita.

(*Poemes públics*, p. 35)

Unes descripcions i unes definicions, doncs, basades en coses i en fets quotidians que tenen la virtut, en la seva aparent senzillesa i per gràcia de la ironia i la malícia de l'autor, de penetrar-hi subtilment i de convertir-los en entitats diferents i insòlites més clarificadores, més enllà de la seva pròpia normalitat, en un joc agut, no ja d'interpretació de la sobrereialtat, sinó de la realitat profunda o la interrealitat de les coses, els símbols i els conceptes a través de l'anàlisi detallada dels seus components, en un exercici lúdic únic en la nostra poesia de tots els temps. El poeta defineix molt bé aquest procés valent-se del referent de la calcomania, quan escriu, amb la precisió i el detallisme que el caracteritzen però que ell sap sintetitzar admirablement, que la gran majoria dels poemes d'aquests llibres són objectivats i transferits com en una calcomania,

Procediment de transportar un fet real o bé
una idea a un full de paper i en què els traços
que caracteritzen el fet o la idea es desadhereixen
de la realitat i resten adherits al full de paper.

(*Calcomanies*, p. 109)

Són poemes o agrupacions poemàtiques fets en la llibertat i sense altra norma que la indagació de les possibilitats

del llenguatge parlat davant la realitat escàpola i que el poeta voldria aprehendre. Per això Brossa pot dir justament:

Mitjançant l'ús de vint-i-sis lletres
diferents he pogut escriure aquest llibre
que adés reflecteix la realitat, adés
el meu esperit en llibertat i on
el primer mot mena a l'últim.

(*Calcomanies*, p. 173)

Aquella llibertat que acaba d'invocar és el bé suprem del poeta com a home i com a creador, sostingut en la més alta dignitat i enarborat sense concessions ni claudicacions. Ella, la llibertat, presideix l'actitud i el comportament d'aquest home admirable i ella nodreix tota la seva poesia i, en aquests llibres a què ens referim, es manifesta amplament fins i tot en les formes emprades, absolutament desvinculades, llevat dels pocs sonets que hi figuren, de töt mòdul paradigmàtic extern, ja que el seu ritme aconsegueix l'harmonia de la dinàmica interna i latent del poema—fet o idea—que ell intenta expressar individualment i amb voluntat creativa.

Altrament, quan Brossa diu, com hem vist abans: «Rescato aquest objecte | del fluir del temps», expressa la seva peremptòria necessitat de fixar cada objecte en el moment que s'escola inexorable com si fos etern i inalterable. La idea temporal, que ha trasbalsat tot gran poeta de sempre, Joan Brossa la torna a formular amb aquests versos jovials i singulars, representatius, a més, de la seva voluntat d'indagació i provatura:

M'agradaria de condensar en un instant
el creixement d'una barba o el pas d'una estació
a l'altra; també a l'inrevés, fer succeir

amb lentitud algunes transformacions ràpides
inaccessibles a la vista; o invertir l'ordre
en què s'acompleix un fenomen, vull dir
acabant pel començament.

(*Poemes públics*, p. 282)

El poeta coneix les limitacions de la llengua i això el preocupa constantment. Per aquest motiu assaja altres formes de llenguatge, com el visual, que, dibuixant plàsticament, defineix una entitat o un enigma, com trobem en diverses pàgines d'aquests llibres, que ens admiren per l'acuitat i la precisió de l'autor i ens ajuden en la nostra comprensió del problema real que presenten els objectes i els conceptes. D'aquí també prové el conreu d'uns quants sonets difícils en la seva expressió neosurrealista escampats en alguns d'aquests volums i que vénen a ésser com una mena de testimoniatsges de la recerca de l'expressió a través de la forma tancada i regulada per mecanismes estrictes que no permeten infraccions de composició, però que el poeta esquiva en el discurs intern en un hermetisme que procura salvaguardar la seva llibertat.

[...] La paraula, en efecte, ja no és l'únic
recurs d'accés a la intel·ligència,

(*Els entra-i-surts del poeta*, p. 83)

sentència l'autor paradigmàticament en aquests versos, com també en aquests altres:

El mot expressa
conceptes i emet sons
i també serveix per a comunicar idees
i perpetuar veritats i mentides.

Que potser ho indica d'alguna manera?

(*Ot*, p. 105)

Aquesta desconfiança en la llengua és formulada en el poema que acabem de veure des del punt de vista de l'eticitat dels continguts, amenaçats sempre per l'amfibologia i l'equivocitat de tot llenguatge parlat o escrit, en l'abisme que s'estén entre el mot i la cosa significada, i la mera condició de signe que aquell té:

[...] el món és massa gran perquè el vegem
d'altra manera que per signes,

(*Els entra-i-surts del poeta*, p. 18)

ens diu l'autor.

Amb tot, la sensualitat i la matèria poètica de la paraula són un fet viu en Brossa, una fruïció intensa:

Darrera els mots el paper es transforma
en mar. I les lletres en peixos de colors.

(*Poemes públics*, p. 77)

I la seva urgent necessitat de poetitzar esdevé un incentiu vital i una col·laboració a la coneixença universal del cosmos a través de la poesia:

El teló s'abaixa per a l'intermedi
que ha de precedir el poema següent.
(Retirat entre bastidors, el poeta es prepara
per tornar a sortir en escena a col·laborar
de nou amb el món.)

(*Els entra-i-surts del poeta*, p. 127)

Joan Brossa ha sabut escollir curosament els comentaristes de la seva obra, que n'han indagat aspectes fonamentals i una gran part de les coordenades de la seva poètica més pro-

funda o dels poemes escampats en una sorprenent quantitat de llibres. D'altra banda, ha estat motiu de notes i articles crítics de periòdics i revistes, però injustament gairebé inexistent pel que fa a aquesta col·lecció d'*Els entra-i-surts del poeta*. Per als uns i als altres irònicament pot dir que, en termes generals:

En llegir el text arriben
a conseqüències que no ha imaginat
l'autor i a afirmacions que
estava lluny d'haver fet.

(*Ot*, p. 141)

Tinc la sort de no poder dir, com fa el poeta:

El coneixia pels llibres, però
no sabia pas que existís,

(*Els entra-i-surts del poeta*, p. 94)

perquè el conec com a home i procuro esforçar-me a interpretar en profunditat la seva obra, i els respecto, els admiro i els estimo tots dos, per llur autenticitat, per llur càrrega humana i per llur bondat manifesta.

I vull acabar recordant el darrer poema d'aquesta col·lecció de set densos llibres en el qual el poeta fa al·lusió a allò que ell hi ha escrit, sempre distanciadament, perquè, com diu ell,

L'emoció s'ha quedat en el poeta,
no en el poema,

(*Els entra-i-surts del poeta*, p. 15)

i en el qual, sempre testimoniatge de la realitat, es prepara per al poema futur:

Rellegeixo els poemes anteriors per redactar
el següent i m'estranya la meua manera alhora
alegre i melangiosa. Amago els jocs de cartes i cullo
el pa que trepitjo. He deixat de fer d'actor per ser
només testimoni.

(*Ollaó!*, p. 282)

UNES NOTES SOBRE LA VERSIFICACIÓ DE LA POESIA CATALANA CONTEMPORÀNIA*

El panorama de les formes versificatòries emprades pels poetes catalans postromàntics i de després de la Renaixença, de Joan Maragall ençà, és divers i complex, força variat i, altrament, d'una riquesa innegable. Hom ha conreat, ultra determinats casos d'imitació de mòduls clàssics de l'antiguitat, formes procedents dels grans models italians, anostrades des del segle XVI, esponerosament i distorsionadament tractades durant el barroc, seleccionades en la gran fornada del romanticisme i persistents, bé que d'una manera clarament reductiva i selectiva, entre la vigència, doncs, d'unes poques i l'oblit de moltes, en la lírica dels nostres dies. I hom ha assajat un formalisme versificatori estricte de caire innovador i personal, però sensible a la tradició de la poesia europea i la cultura mediterrània, al costat, des del simbolisme finisecular i de començos del Nou-cents i des de l'avantguarda d'entreguerres i de la nostra postguerra, d'un refús del motlle clos i reglat en el vers, en l'agrupació estròfica i en el poema total. La convivència d'una tal multiplicitat en la versificació és, sense cap mena de dubtes, hi insistim, enriquidora pel que té de modulació innovadora o bé d'aportació recreativa i personal d'una tradició secular al flux de la cultura poètica de la Catalunya contemporània i pel que suposa d'actitud indagadora i de recerca quan la tradició és assajada en profunditat i amb un esperit nou i quan el poeta cerca de rompre els lí-

* Assaig publicat a *Revista de Catalunya*, nova etapa, núm. 9 (juny de 1987), pp. 143-156.

mits que constrengen el poema per assolir un nou esquema en el qual el seu missatge pugui discórrer en la possible i relativa llibertat del discurs. No hi ha, tanmateix, poetes informals ni escàpols a la forma versificatòria, perquè, és obvi, tota manifestació poètica escrita—i àdhuc simplement pensada—se subjecta a esquemes lingüístics i expressius definibles: se subjecta a unes formes. Cal parlar, per tant, de poetes que senten la necessitat de plasmar el seu món imaginatiu, mental i sensitiu en formes closes i modulars, culturalment tradicionals o bé de la seva pròpia invenció, i de poetes que experimenten la urgència d'unues formes obertes i lliures, no subjectes a cap esquema preestablert, per a expressar el seu món creatiu. Però no hi ha, ho repetim, poesia sense forma, sigui buidada en motlles fixos, sigui manifestant-se en llibertat.

Dins el paisatge complex i diversificat de la nostra poesia del segle present, conflueixen un seguit de raons i de causes que poden explicar la preferència envers cadascuna d'ambdues opcions formals en la versificació. Tenen el seu origen en la contrastada i incessant trajectòria històrica de les escoles poètiques que s'han anat succeint al llarg de tots aquests anys, amb llurs coexistències cronològiques, llurs exclusions i les situacions i preferències dels autors. Pertany a la història literària, a la crítica i a l'assaig esbrinar-ne les esmentades raons i causes, precisar-les i explicitar-les. Des del punt de vista concret que ens interessa, això no s'ha fet, almenys sistemàticament, i convindria que es fes per aclarir un nombre important de problemes no resolts o mal coneguts. Aquestes breus pàgines no ho pretenen, naturalment. Voldrien, només, esbossar la qüestió i posar en relleu uns quants trets, dins un marc històric creiem que suficient, que poden ajudar i ésser d'interès per a una recerca més exhaustiva.

La primera ruptura, realment important i d'efectes duradors i transcendents de cara al futur, amb les formes versi-

ficatòries tradicionals i prestigioses, majorment les italianes del renaixement i el barroc, i amb les formes romàntiques, s'esdevé amb el simbolisme i amb la seva invenció, aleshores revolucionària, de l'anomenat *vers lliure*, una conquesta de Rimbaud adoptada i potenciada pels primers simbolistes —Gustave Kahn fou l'iniciador del moviment i el seu teòric, el 1887 i, posteriorment, el 1912—. Amb el vers lliure, el simbolisme posava les bases de la seva primera innovació en la nova tendència estètica, consistent en una especial recreació de la poesia popular o bé populista i de carrer, que de sempre no s'ha subjectat—almenys en determinats gèneres i subgèneres—a la rima plena i al nombre fix de síl·labes, en la reivindicació de l'espontaneïtat expressiva del poeta, en l'emoció nua, en un contacte íntim amb la música al més profund i identificador possible, en l'ús constant de l'elisió, l'el·lipsi, la suggestió i l'impressionisme estilístic, i en la llibertat formal en tots els ordres. Aquesta modalitat formal i creativa, en mans d'alguns dels primers simbolistes, esdevé un mitjà reflexiu i reglat per una tècnica calculada i una dogmàtica en general arbitrària, i en ells, i més en els seus seguidors i els renovadors de les generacions següents, suposa una ruptura entre el discurs lògic i el discurs poètic i l'adquisició d'una música pròpiament poètica.

El simbolisme a Catalunya té una trajectòria força llarga i evolutiva, en convivència amb altres tendències, i va de la poesia i la teoria poètica de Joan Maragall, amb la seva famosa concepció de «la paraula viva», fins al mal anomenat post-simbolisme, en lloc de neosimbolisme, un període ampli i diversificat que no s'estroneja fins ben passats uns quants anys de la guerra del 36 al 39. És el simbolisme allò que explica, més enllà dels continguts conceptuals o emotius, la tècnica versificatòria maragalliana, d'una llibertat formal sense precedents notables a Catalunya i que influeix, directament o

indirecta, en molts poetes coetanis i posteriors del Principat i que, en certa manera, té el seu paral·lel en Joan Alcover, a les Illes. És per aquesta direcció per on és possible fer una mica de llum a l'espècie i intricat entrellat del magma poètic modernista en el qual se situa el nostre poeta, que el visqué plenament i que contribuï en forta mesura a conformar-lo.

Evidentment, hi hagué altres interessos i concepcions en la manera de versificar, de fer poemes, durant la mateixa època o a les seves darreries. Hi ha, per exemple, la notable temptativa, sobretot parnassiana, del també modernista Jeroni Zanné, de tanta receptivitat d'influències diverses que sabé transmetre i divulgar amb eficàcia, i els seus productes lírics, especialment sonets, esculpits com en marbre, una contribució remarcable al conreu de la forma travada i rigorosa. I hi ha també la reacció classicitzant a ultrança de Miquel Costa i Llobera, el qual, de Mallorca estant, posà contenció, mesura i ritme reglat als versos, de ben variada naturalesa, a l'agrupació estròfica i al poema en la seva globalitat, amb harmonia i ponderació manllevades a l'antiguitat clàssica, amb un intent deliberat de posar ordre a la dispersió i al caos cap als quals, al seu parer, el modernisme feia precipitar la poesia, i nombre i pes reguladors capaços de contenir en límits estrictes una llibertat que entenia perillosa de llibertinatge i orgia formals. Fou un retorn, no pas, evidentment, als orígens edènics i a l'imponderable de la vida i els impulsos humans, creatius en llibertat, sinó, ben al contrari, al mestratge d'una poètica prestigiosa, amb les seves variades i sàvies tècniques, la seva ètica i la seva moral, ara tenyides profundament de cristianisme, la qual definia i encerclava amb rigor el vers rítmic, l'estança closa i el poema arrodonit i mesurat com un fruit de perfecció, i canalitzava, a través d'ells, una música severa, un pensament concret i controlat i un complex de sentiments frenat pel seny i la ponderació mental.

Un retorn semblant a la norma i la mesura, bé que per camins no tan absoluts i rigorosos com els de la rehabilitació classicitzant de Costa, notem amb el noucentisme, que es decanta decididament per formes versificatòries europees modulars—i àdhuc algunes de catalanes medievals—i, entre les italianes clàssiques, amb marcada preferència pel sonet. El noucentisme, un moviment cohesionador de diversitat de tendències i de veus, fou el resultat d'un pensament que cercava el retorn a un panclasicisme mediterrani, atemporal i permanent alhora, la claredat intel·lectual i artística i l'obertura de la cultura catalana a Europa i al món a través de la raó i la mesura; fou un moviment substancialment equipat d'un concret cos doctrinal normatiu i arbitrista. El vers, pulcrament escandit, havia d'ésser lluminós, transparent, flexible i musical, i el poema, una estructura formal closa i definida, d'inspiració en la tradició poètica europea, o bé d'invenció personal, sempre que, en aquest cas, satisfés bàsicament els postulats de lucidesa i ordre i d'ajust a uns principis a bastament rigorosos que possessin límits formals i control a l'empenta desbocada del discurs poètic en la seva germinació i desplegament. Hom observa en els poetes del noucentisme una rica varietat de formes i de modulacions en consonància amb els pressupòsits d'aquest moviment estètic i cultural i amb la vàlua dels lírics que hi pertanyen, dins una gradació qualitativa inevitable. El vers, els grups estròfics i el poema total presenten diversitat en l'obra d'un mateix poeta i entre poetes diferents. Però la naturalesa característica i substancial del vers—en la síntesi resultant de perfecte escandiment, lluminositat, flexibilitat i musicalitat fònica i rítmica, qualitats que ja hem assenyalat—és un fenomen que observem com a prioritari en la versificació dels noucentistes i és allò que els distingeix d'una manera més evident i que alhora els agermana, dins la diversitat i, a voltes, disparitat de registres mentals

i de veu. A través d'una conquesta així, sota una extrema sensibilitat per a la música poètica que sàviament havien adquirit els poetes europeus des del simbolisme, la poesia pura i els moviments derivats, la distància entre la impressió i l'expressió malda per desaparèixer. Una categoria de vers com aquesta, doncs, suposa una de les adquisicions més brillants i persistents de la poesia catalana d'aquest segle i confereix categoria màxima, en tal aspecte, a tot el moviment poètic, tan voluntariosament reglat, del sistema noucentista. La influència del noucentisme, quant a la concepció del vers així establerta, més que no pas els altres fenòmens de la versificació—l'estrofa o grup estròfic i el poema en la seva totalitat—, s'estendrà damunt els moviments poètics posteriors, i àdhuc incidirà en algun poeta avantguardista.

Cal recordar, en un acte de justícia evident i del tot obvi, que Josep Carner és el mestre reconegut de la poesia noucentista, i ho és també pel que fa al vers de les qualitats que ja hem destacat i la transcendència del qual resta apuntada. Fou un líric flexible, dotat d'un afinat i intel·ligent sentit de la nostra llengua i de les seves qualitats rítmiques i harmòniques més profundes, un encuriós del fenomen poètic, lector voraç i àgil, que sabé extreure de la versificació romànica i l'europea en general, i de la nostra antiga també, els més variats estímuls de vers i d'estructura poemàtica i els sabé plasmar en realitzacions noves i originals, qualssevol que siguin el contingut conceptual, les motivacions de base i les urgències creatives.

La vinguda de les avantguardes d'entreguerres a la poesia catalana, iniciada a les darreries de la primera, motiva un canvi en la concepció de la versificació que afecta una part del panorama poètic del moment i hi incideix posteriorment. Les avantguardes suposen, també en l'aspecte formal extern, l'intent de l'experiència d'una aventura extrema, altrament útil

i necessària. De fet, aquest havia estat ja, pels volts de 1870, a França, el paper dels cinc *maudits*—Verlaine, Rimbaud, Mallarmé, Lautréamont i Corbière—, amb les seves partences cap al desconegut, als quals l'avantguarda naixent, d'altra banda, reconeixia la pròpia afiliació. La generació que hi pertany, no tan purs els seus integrants com els seus precursors confessats, té l'aventura i la ruptura com a fonts primordials i com a eixos de la seva actuació i dels seus programes. I això també en la seva concepció del vers i els altres instruments formals externs. Hom havia proclamat—Marinetti, 1910—el joc poètic de les paraules en llibertat. I, així, la paraula en llibertat és per excel·lència l'aventura poètica, altrament conseqüència de la poesia en llibertat dels *maudits* i del vers lliure dels simbolistes. Les formes emprades es caracteritzen, en definitiva, per la seva llibertat musical i rítmica, rupturista, feta d'assonàncies, de lectures complexes en la seva diversitat, de cultura europea, de refranys de poesia popular i de tota mena d'incitacions, a voltes, com en el cas d'Apollinaire, amb un especial encanteri i una màgia molt personal; una màgia, d'altra banda, que influeix molt en l'èxit desigual dels representants de les avantguardes, que incessantment inventen o reprenen formes arriscades i sense mòduls fixos i definidors, tant en el vers com en l'agrupació estròfica, si n'hi ha, i en el poema en la seva globalitat; tot plegat, conseqüència de l'aventura en llibertat i de l'esperit de ruptura assajats per tots els confreres d'aquest culte diversificat en tendències i escoles. Les avantguardes han dut a les últimes conseqüències la destrucció de les formes tradicionals i han marcat uns esquemes en llibertat total a la poesia, segons que elles l'han concebuda. La força d'aquesta nova poesia i dels seus assaigs versificatoris resideix en la invenció, la ruptura, l'aventura i l'aire lliure.

L'avantguarda catalana d'entreguerres ofereix diversitat

de registres i de veus, com és divers, i molt, el grau d'incidència en els poetes coetanis que n'han experimentat, d'una manera o altra, la ressonància. Allò que és cert, però, és que són les formes versificatòries l'aspecte més afectat i vistent de l'obra de tals poetes, llevat d'una excepció, com veurem. L'aventura, la ruptura i la llibertat són plenament evidents en les formes externes de Josep Maria Junoy, introductor destacat de fórmules avantguardistes i autor de l'*Oda a Guynemer*, considerada com un dels millors poemes plàstics del país, un gènere en què excel·lí a imitació dels cal·ligrames d'Apol·linaire.

Autor de manifestos inconformistes de forta càrrega ideològica i poeta molt personal, Joan Salvat-Papasseit conreà un vers expressiu i de música planera i popular, d'una íntima i espontània sensibilitat rítmica i emotiva, i, sovint amb audàcia, formes noves en poemes on la tipografia pretén fer destacar la intensitat dels mots i les frases als quals era atribuït un contingut ric d'intencionalitat, en cal·ligrames i en la disposició externa general de la majoria de les seves creacions versificades, àdhuc en algunes de les més allunyades, conceptualment i volitiva, de l'actitud avantguardista, com poden ésser les que transparenten més clarament el seu realisme i la seva quotidianitat o la seva adherència a una humanitat palpitant i viva. El formalisme extern de Salvat-Papasseit fou imitat, atenuadament gairebé sempre, per poetes contemporanis i alguns anys posteriors, que mantingueren, de les avantguardes, la novetat, la llibertat i l'aventura de la recerca de formes insòlites en el vers i no reglades per mòduls preestablerts, i ha influït, sens dubte, en la llibertat versificatòria d'una part de la poesia catalana subsegüent.

El cas de J. V. Foix és ben distint dels anteriors. L'autor inicià la seva compareixença al públic amb l'edició de poemes en prosa, i no és fins després de la nostra Guerra Civil,

tret d'aparicions esporàdiques en mitjans de comunicació periòdics, com revistes, que publicà els seus llibres de poesia en vers, amb poemes sovint redactats en dates força més reculades que les de l'aparició dels volums. Recordarem, de passada, que el Rimbaud de les proses *Illuminations* ha estat el mestre més invocat pels conreadors més conspicus i primerencs de la prosa poètica, com també que el Cocteau líric fixà finalment la seva vocació poètica en la prosa. Ha estat en la prosa on ha fluït el surrealisme poètic—Foix, per cert, direm parentèticament, ha negat que ell sigui surrealista, ans entén que és amatent a una superrealitat envoltant i sempre present que forneix i combina el material amb què es fa possible la descoberta i la percepció de l'Irreal, o de la Realitat profunda i escondida, el Somni i el Misteri—, i des d'aleshores entre la poesia i la prosa hi ha una osmosi continuada i creixent, com percebé ben clar aquell moviment avantguardista. J. V. Foix, perquè creu en la Idea, l'Ordre i la Norma—sugestions del noucentisme—, s'ha decantat decididament i des del primer moment per les formes versificatòries definides i rodones de la tradició cultural romànica, a la qual pertany la nostra—constatació que el poeta ha pregonat amb fe i complaença—, o de la seva invenció particular i personal: un vers ritmat i contundent, lapidari, amb una clara preferència pel decasíl·lab català clàssic, d'accentuació 4 + 6, una rima rica i a voltes ben agosarada, una agrupació estròfica cenyida al pensament i a la urgència expressiva i una concepció unitària del poema sencer, amb una característica consciència de l'estructura poemàtica global. Ha conreat amb constància i aplicació, des de l'origen de la seva llarga experiència d'escriptura, un sonet travat i fluent alhora, que discorre per meandres insospitats i riscosos sense perdre la il·lació del discurs, savi o bé enjogassat, i que cerca sorprendre'ns en les dificultats de les intencionalitats que es proposa desenvolupar poètica-

ment; un sonet que és herència formal petrarquista, però actualitzada i renovada per una mena de malícia poètica, per una fonda percepció i la plena apropiació de l'experiència secular i per l'acuitat del poeta, recipiendari despert d'incitacions innovadores.

Coetanis a la primera aventura avantguardista a Catalunya en el temps, discorren dos corrents poètics: l'un el podríem considerar com una adaptació i una actualització de la poesia pura europea, i l'altre consisteix en la tendència neosimbolista. El primer es pot relacionar amb el noucentisme, al qual succeeix en el temps i del qual hereta una semblant voluntat normativa, i el segon connecta amb el primer simbolisme—del qual és exponent a Catalunya, com ja hem indicat, la poesia i la teoria poètica de Joan Maragall—i amb les derivacions de tal moviment a Europa, França preferentment.

Amb Carles Riba, el representant més il·lustre i profund de la primera tendència, la situació del poeta, quant a les formes versificades, és radicalment oposada a la facilitat i a l'escriptura més o menys automàtica de la majoria dels avantguardistes, refusadors de la duresa—necessària i persistent en el comerç amb la poesia—de la matèria poètica i la seva plasmació en el vers, l'estrofa i el poema regulars i configurats segons norma i nombre. Riba, amb la seva voluntat de pregonesa i de recerca de les subtileses i els moviments de l'intel·lecte i de l'ànima humana—i dels seus, personals i receptius—, partint en un moment donat de Paul Valéry i remuntant-se a Stéphane Mallarmé, ha retornat la categoria d'intocable i pur al vers i al poema, conquerits amb esforç i a través d'un combat incessant contra un silenci hostil i dur i contra una resistència finalment i treballósament vençuts per l'alquímia poètica, fins a la consecució del producte arrodonit i formalment definit que s'ofereix al lector per a la seva intel·lecció profunda, sempre difícil i àrdua, com difícils i arduos són el naixe-

ment i la comunicació última del vers i el poema en Carles Riba. L'extraordinària coneixença dels clàssics antics i de la poesia europea—romànica, germànica, anglosaxona—pel nostre poeta i la seva consciència de la tècnica versificatòria reglada i entesa com l'embolcall ineludible en què el contingut esdevé forma estètica han conferit al vers ribià una treballada harmonia, entre severa i apassionada, a través de la qual es vehicula la definició intel·lectual i de sentiment, que discorre reglada i progressiva; han fet possible uns agrupaments estròfics d'inspiració en els grans mestres italians i en altres realitzadors europeus, o simplement estructurats a l'escalf i la pressió de la passió poètica; i han originat uns esquemes de poema de forma externa tradicional i il·lustre, com el sonet, o bé nous i derivats necessàriament de la combinació versificatòria estricta adoptada. Amb Carles Riba es manté la idea del formalisme modular que els noucentistes havien preconitzat i practicat, amb el benentès, però, que ell sabé renovar-lo profundament amb provatures riques i complexes, oposant-se, altrament, a l'aventura avantguardista i a la llibertat versificatòria dels simbolistes. Però aquesta voluntat ribiana de manteniment de l'estructura formal normativa, si bé tingué continuadors i posà, amb el prestigi del mestre, límits a les tendències al lliure formalisme de la versificació, no pogué frenar aquestes habituds rupturistes, que es mantingueren, i es mantenen encara, plenament vigents en la poesia catalana contemporània.

El simbolisme de la primera època, el de Joan Maragall i uns quants poetes més de la seva època, resta interromput amb el noucentisme i reapareix en cessar aquest, a l'empara d'una concepció de la versificació més lliure i, a més, influïda o en certa manera mistificada pel paroxisme de l'avantguarda, bé que dins una voluntària contenció.

Entre Joan Maragall i el neosimbolisme hi ha l'obra poè-

tica, molt interessant però pràcticament desconeguda, de Jaume Agelet i Garriga, extensa i perseverant en les concepcions bàsiques del simbolisme i, altrament, amb una confessada devoció del poeta per Joan Maragall. Un vers lliure omnipresent, insinuant i suggerent, generalment curt i sempre ric de contingut, uns grups estròfics breus, sovint autònoms dins el discurs, i un poema rodó que sobtadament trenca els silencis en la continuïtat discursiva que és, en definitiva, l'obra poètica global d'aquest líric, i, en el conjunt, una música suau i palpitant d'un ritme melodiós i frenat, gairebé tímid, són constants destacables de la poesia d'Agelet i Garriga.

Sens dubte són bons exponents de la correntia neosimbolista—que no és pas uniforme i d'una sola direcció, sinó producte de ben diversos components—la poesia de Marià Mament i la de Tomàs Garcés. El primer, gran coneixedor de la poesia dels noucentistes, de Carles Riba i l'anglosaxona, i crític d'una percepció i una sensibilitat molt afinades, basteix el poema amb versos lliures dintre una subjacent mesura, tot suggerint amb una veu lírica i al·lusiva. L'obra de Tomàs Garcés és un força extens paisatge impressionista i suggeridor, amb vers lliure, també contingut, i amb una fina musicalitat i un ritme suau però precís. *Enfonsa sovint les arrels en la poesia popular* i és per això que es podria parlar d'un neopopularisme discret, amb vinculacions molt llunyanes i subtils amb la Renaixença i amb d'altres de més pròximes a l'alquímia avantguardista, que cerca en la poesia popular un motiu de recreació i una font d'exquisideses i que Garcés tracta amb molt de tacte i sense estridències.

Ja dins la Guerra Civil del 36 al 39, notem la provatura de Bartomeu Rosselló-Pòrcel en el seu llibre pòstum, on el poeta assajà unes formes versificatòries lliures, de vers musical, diamantí i brillant, procedents, en part, de l'actitud innovadora de reivindicació de la poesia popular de transmis-

sió escrita o de tradició oral dels postulats expressius de la generació castellana del 27, amb el seu retorn, altrament, als grans poetes històrics, i del surrealisme hispànic, en especial en la seva direcció neopopularista, tots els quals components ell intentà d'anostrar amb gràcia i agudesa.

La situació de predomini de la versificació en llibertat per damunt de la travada i definida, de motlle clos i restrictiu —aquesta darrera, en retirada o bé estancada i d'ús reduït a uns quants poetes—, i en convivència desigual totes dues tendències, continua en la poesia catalana de la postguerra i d'anys successius, fins avui, amb noves veus i noves aportacions i direccions artístiques.

Cal remarcar el vers i el poema en llibertat i l'afany d'innovació versificatòria dels poetes adscrits a la segona generació avantguardista, la qual demostra una més aviat tímida preferència pel surrealisme. El més eclèctic en la dialèctica entre versificació en llibertat i versificació modular és Josep Palau i Fabre, que usa formes noves i formes pertanyents al costum reglat en una poesia de revolta i revulsió on el vers és tibant i contundent, a la recerca d'una expressió despulada i colpidora. Més decidit per les formes noves és Joan Perucho en la seva poesia, d'un vers concentrat, polimètric i sobri, i de poemes, generalment breus, que cerquen la sorpresa i la novetat, entre el misteri existencial i la meravella de la descoberta insòlita.

Però l'experiència més variada i sorprenent ens l'ofereix Joan Brossa, que s'autodefineix com a neosurrealista. Pocs poetes han emprat amb tanta insistència, com ha fet ell, el vers polimètric, la combinació de versos de més desigual extensió, lliures i sense cap mena de ritme preestablert, despulats i exhibidors de la duresa i la quotidianitat verbals amb què voluntàriament els ha concebuts, fins a la seva desclosa i expressió formal últimes, indicant manifest, missatge ètic

o polític, adscripció o refús, i denúncia freqüent. Però aquesta extrema i incontrolada polimetria i la mateixa anarquia en el poema sense fronteres que el defineixin s'han vist paradoxalment contrastades amb el conreu persistent de tres formes versificades de la màxima contenció i de gran i antic prestigi: l'oda sàfica, el sonet i la sextina inventada pel trobador Arnaut Daniel. Prestidigitador i transformista, Joan Brossa ha excel·lit en totes tres formes, que demanen aplicació i una forta capacitat de subjecció als esquemes bàsics. Ha estat un exercici saludable en el qual el poeta ha posat la seva perícia en l'intent de conferir al poema una contextura tancada i precisa, aplicable, per extensió, a tota altra manifestació personal i nova que requereixi unes condicions similars. L'oda sàfica al marge, el conreu del sonet li fou suggerit per J. V. Foix, com a temptativa i prova d'aptitud per a encabir en formes precises els continguts; i el de la sextina, per un estudi que em plau haver signat i que ajudà l'autor a la recerca d'una nova aventura en el terreny de la norma dels mòduls i l'experimentació. Tanmateix, en Joan Brossa aquest triple conreu no s'esgota en ell mateix ni en la complaença d'haver assolit definitivament uns productes rodons i polits, sinó que constitueix un estímul i un esquer per a la recerca expressiva nova i original, per tal com ha sabut descobrir la tècnica profunda que determina la desclosa dels poemes i el codi subtil amb què es regeixen tots aquests gèneres, i, amb la descoberta d'ells, la manera de vèncer les dificultats del vers en la seva conjunció en el poema sencer, de manera que tècnica i venciment de dificultats li han permès assajar noves descobertes formals per les quals ha portat els tres gèneres més enllà del seu abast primitiu; uns gèneres que han pres, així, una altra perspectiva i han experimentat un nou tractament que permet la descoberta de nous paràmetres en l'aventura d'una recerca incessant. I això, al marge de provatures riscoses i es-

pectaculars, com són els seus nous sonets escrits amb mots-rimes que supleixen la rima tradicional, o la sextina cibernètica, la composició de la qual ell, l'autor de tanta poesia visual, material, confià a l'ordinador, per primera vegada en la història de la nostra poesia.

El fenomen de Salvador Espriu en la versificació poètica és fruit de la seva essencial i obsessiva temàtica, que dóna sentit i confereix entitat a la realització poemàtica: la mort i l'actitud de l'home enfront de la seva realitat existencial i última, la lluita entre germans i els traumes cívics i humans que genera, la implacable requesta d'una ètica personal i una ètica col·lectiva, l'admonició o la sàtira, una profunda caritat per l'home i la seva condició tràgica, l'adust i piadós amor pel seu país, que sap imperfecte i desvalgut. L'estil de Salvador Espriu ha estat qualificat, amb tota justesa, de dens i al·lucinant. I el vers i el poema sencer no ho són pas menys en el seu despullament essencial, en la càrrega del seu contingut i en la seva funció discursiva. Palpitent, es despleguen i es fixen en una llibertat vigilant i controlada, no pas per mòduls preestablerts, tradicionals o de la pròpia invenció, sinó per la voluntat d'assolir una expressivitat contundent i plena, paradigmàtica i colpidora, que s'anuncia a cada vers i es comunica als següents fins a culminar en la totalitat de la peça poemàtica, de manera que el vers espriuà val, més que per ell mateix en la seva individualitat singular, pel context global dels elements versificatoris del poema, i discorre sinuosament i, dissonant, es completa enllà del conjunt total dels versos. Són formes de versificació necessàries i imprescindibles, lliures i molt personals, d'una poesia entemada en la voluntat difícil d'expressar un missatge clar i lluminós, sens dubte al·lucinant també en la seva convicció essencial, dolorosa i obsessiva.

Quant a l'aspecte que ens interessa, Joan Vinyoli ha seguit un camí de progressiu allunyament de les formes defini-

des i codificades, les quals conreà en els seus inicis, molt influït pel mestratge de Carles Riba, fins a adoptar la versificació en llibertat, en general dins uns certs límits de contenció. Un vers nerviós i amb tendència a l'èmfasi i a la hipèrbole, una lliure combinació dels versos i una composició global escaridada i que cerca la contundència són, en termes generals, la vehiculació d'un món enfebrat i dramàtic, on la dialèctica de les exigències de l'existència personal escindida i en ruïna amb un món hostil i advers, incompreensible però real i fiblador, es debat en tons ombrívols i opressius, en cerca d'una sortida salvadora però impossible, donat el laberint en què el poeta s'ha perdut i des del qual s'acara amb el lector.

Gabriel Ferrater formalitza a través de la versificació el seu univers inquiridor, denunciador i d'una puresa radical, la seva recerca d'una ètica implacable en els comportaments de l'home, la pregonesa del seu «jo» existencial i històric, l'apregonament en cerca de la realitat fins a esdevenir un poeta moral, la matisada saviesa eròtica i la relació esbiaixada amb els altres, a cavall de la pietat, la simpatia i els afectes o de la reserva mental o explicitada, mitjançant una tipologia de vers coherent i personal. Hom descobreix en els seus poemes l'ús de versos curts, de cinc a vuit síl·labes, normalment sols però a voltes curiosament alternats, i versos decasíl·labs de ritme italià clàssic o pròxims a ell. Quan usa la rima, ho fa, habitualment, valent-se de l'assonància, que tracta amb discreció i prudència. La forma del poema és lliure i oberta, amb l'extensió apropiada a la naturalesa i quantificació del contingut temàtic a desenvolupar. Usa, alguns cops, els ritmes i les tirades narratives, o lírico-narratives. Al seu extens i diversificat *Poema inacabat* observem l'assaig d'apropiació i adaptació de la forma versificatòria del molt antic *roman* francès medieval en vers, constituïda per tirades d'apariats octosíl·labs—el poeta parla expressament d'una lectura del *roman*

d'Érec e Énide de Chrétien de Troyes, el gran performer del gènere al segle XII—. Aquesta forma correspon també a les nostres velles noves rimades, d'ús tan considerable entre els poetes catalans antics i, com el model francès, destinades a la narració mitjançant la mnemotècnia i el discurs objectiu de tirades de versos de vuit síl·labes apariats i consonants. La innovació de Ferrater dins aquesta forma narrativa arcaica, altrament molt coneguda durant segles a Catalunya, com ja hem apuntat, ha estat, ultra la personalitat peculiar dels seus versos octosíl·labs considerats individualment, però també en llur discórrer, i al marge de la matèria poètica, temàtica, l'operació de substituir la tradicional rima consonant en els apariats per l'assonància, la qual cosa permet una major llibertat al discurs i a la narració, contrapuntístics en l'esmentat poema ferraterià.

Hi ha, en algun poeta, una tendència extrema en el camp de la versificació catalana contemporània, que sembla conseqüència, no ben bé de la conjunció—conscient o de reflex del medi cultural envoltant—de tot un seguit de tendències formals en llibertat ja establertes i que ja coneixem, sinó, amb molta més probabilitat, d'una actitud radicalment personal i gairebé intransferible, potser irrepetible si no és per una actitud incontinent semblant o de refús revoltat i parencer de les formes acostumades i a l'ús en la seva totalitat, que es pretén destruir fins a les últimes conseqüències. És el cas d'Agustí Bartra, amb les seves preferències per la dramatització de mites i amb el seu cosmos en ebullició, que ha alternat la prosa i el vers en unes mateixes composicions, el vers curt i el vers extremament llarg, la versificació més o menys modular i, en una proporció superior, la lliure fins a la incontinència, la rima, amb poca freqüència, i, en canvi, l'acumulació de versos sense concordança ni enllaç fònics, l'estrofisme regulat, relativament poc, en realitat, i el sense límits preestablerts, i el poe-

ma d'extensió normal, més aviat excepcional, de fet, i el que supera les previsions i els límits habituals.

Les promocions poètiques més recents continuen la tendència predominant de la versificació lliure molt per damunt de la regular, sigui clàssica o tradicional, sigui d'invenió personal i reglada, que no és, de tota manera, menystinguda —com s'esdevingué, entrats els anys setanta, amb un grup de poetes joves que la reivindicà d'una manera manifesta i explícita amb l'anomenat formalisme—, amb la particularitat que, en l'actualitat, el conreu de les formes versificatòries paradigmàtiques i de límits concrets no sol suposar una dependència absoluta dels vells esquemes ni una imitació servil d'aquests, sinó, preferentment, un pretext per a l'assaig, la recerca o la manipulació. Aquest estat de coexistència de formes, amb una molt forta preponderància, però, de la versificació lliure, i més en les últimes dècades, és un fenomen interessant i enriquidor, com ja hem dit més amunt—altrament no pas circumscrit a la poesia catalana, naturalment, sinó general a la cultura universal—, que ha seguit un llarg procés des del primer simbolisme i les avantguardes fins avui i s'ha manifestat en la nostra poesia amb força; i podem creure que irreversiblement, almenys durant un seguit de decennis més.

Aquesta edició, primera, de
Assaigs i altres indagacions crítiques,
de Josep Romeu,
s'ha acabat d'imprimir,
a Capellades,
el mes de febrer
de mil nou-cents noranta-sis.

MARTÍ DE RIQUER
Aproximació al Tirant lo Blanc
ASSAIG, 8
TERCERA EDICIÓ

El professor Martí de Riquer ofereix amb aquest llibre, de clara intenció didàctica, l'estudi més complet publicat fins ara sobre la gran novel·la de Joanot Martorell. Després d'una introducció a la vida cavalleresca de l'època i a la seva doble repercussió literària (biografies i novel·les), s'exposen i analitzen totes les dades de què disposem sobre la vida de Martorell, i s'estudia en profunditat el *Tirant*: els detalls més significatius de l'argument, els possibles models històrics del protagonista, les fonts literàries de l'obra i els problemes de diversa índole que es plantegen respecte a les dates, la intenció i l'estil de la novel·la (i també dels altres escrits de Martorell que ens han pervingut). No hi falten, tampoc, consideracions sobre el *Tirant lo Blanc* com a novel·la militar i com a novel·la de jocs d'amor i d'alegria, ni un capítol sobre la seva difusió. En els vuit excursos que clouen aquest volum, el professor Riquer dóna notícies erudites sobre diversos detalls relatius a l'obra de Martorell, entre les quals cal destacar una innovadora visió de la problemàtica i discutida intervenció de Martí Joan de Galba en la redacció de la novel·la. ■■■

LOLA BADIA
*Teoria i pràctica de la literatura
en Ramon Llull*

ASSAIG, 10

Matisant la proposta de Jordi Rubió i Balaguer de substituir la noció de «literatura lul·liana» per la d'un Llull que se serveix de l'expressió literària com a arma apologètica, el present llibre defensa el principi que el riquíssim repertori de recursos literaris escampats per tota l'obra del genial mallorquí li assigna un lloc d'honor en la història de les lletres occidentals. Per mostrar-ho, només cal continuar pel camí que Rubió va encetar: resseguir les formes i estudiar les funcions dels elements literaris presents a l'*opus* del beat d'acord amb les seves pròpies teories. Llull se'ns revelarà com una enorme personalitat al llindar de la baixa Edat Mitjana, encara criat i nodrit en l'atmosfera política i intel·lectual del nostre segle XIII, però ja abocat a l'era de les
===== grans crisis, precursora de la modernitat. =====

JOAN FERRATÉ
Llegir Ausiàs March
ASSAIG, 12

Aquest comentari a les dotze primeres poesies d'Ausiàs March, cenyit al contorn del text de cadascuna i que pretén aclarir-ne el sentit en benefici tant del lector general com de l'especialista, és al mateix temps la primera aplicació detallada d'una proposta de lectura de tota l'obra del poeta de Gandia, que ja des d'ara se'ns revela com una de les més innovadores i fecundes que se n'hagin fet en el curs d'aquest segle. L'ordenació de les poesies d'Ausiàs March establerta per Amédée Pagès ara fa vuitanta anys ens permet de llegir-les una darrera l'altra com a membres que són d'una seqüència fixa. Una lectura com aquesta, aconduïda des del començament fins al final amb un rigor mínimament adequat, ens obliga a concloure que va ser el seu mateix autor qui va assignar a les seves obres l'ordre del cas, al mateix temps que les va distribuir en deu seccions, caracteritzades totes elles per trets a la vegada formals i temàtics que les distingeixen clarament les unes de les altres. Aquest llibre és el primer assaig de llegir les obres d'Ausiàs March que ha estat fet d'acord amb aquests criteris i on se'n demostra explícitament la validesa, no solament en el que concerneix les dotze poesies que hi són comentades sinó per totes les vint-i-nou que comprèn la primera secció i, implícitament, també per totes les altres fins a

l'última.

SALVADOR OLIVA

La mètrica i el ritme de la prosa

ASSAIG, 13

Si hi ha alguna diferència entre el vers i la prosa, és que al primer, a més del material lingüístic, hi ha una referència a un model abstracte amb la seva pròpia estructura rítmica. Aquest llibre permet capturar l'eúritmia dels processos accentuals de la prosa. Els lectors interessats en el paper del ritme (ja sigui en textos referencials o de ficció) hi poden trobar un mètode útil per analitzar les característiques rítmiques d'un fragment qualsevol de text amb una precisió considerable. Però també ens permetrà aprofundir els problemes de la mètrica, la seva tipologia, els exemples i els models de vers, la mètrica sil·làbica, els versos tradicionals i els anisil·làbics, recurrents i no recurrents, per acabar amb els problemes de l'elocució. L'autor ha posat totalment al dia els seus treballs anteriors sobre mètrica, que van acon-
===== seguir un èxit notabilíssim entre els lectors. =====

XAVIER TORRES

*Nyerros i cadells: bàndols i bandolerisme
a la Catalunya moderna (1590-1640)*

ASSAIG, 15

EN COEDICIÓ AMB LA REIAL ACADÈMIA

DE BONES LLETRES DE BARCELONA

SEGONA EDICIÓ

A partir de les originàries rivalitats pirinenques entre nyerros i cadells a finals del segle XVI i començaments del XVII, l'autor ressegueix la seva repercussió als comtats de Rosselló i Cerdanya, les terres de Ponent, la vegueria de Vic i algunes institucions catalanes, com la Reial Audiència de Barcelona. L'estudi dels casos concrets que es fa en aquest llibre ha comportat necessàriament un esforç de reinterpretació d'aquestes rivalitats, tant del seu origen com de la seva

naturalesa.

9. JOAQUIM MALLAFRÈ, LLENGUA DE TRIBU I LLENGUA DE POLIS: BASES D'UNA TRADUCCIÓ LITERÀRIA, 1991.

10. LOLA BADIA, TEORIA I PRÀCTICA DE LA LITERATURA EN RAMON LLULL, 1992.

11. ROSANNA CANTAVELLA, ELS CARDS I EL LLIR: UNA LECTURA DE «L'ESPILL» DE JAUME ROIG, 1992.

12. JOAN FERRATÉ, LLEGIR AUSIÀS MARCH, 1992.

13. SALVADOR OLIVA, LA MÈTRICA I EL RITME DE LA PROSA, 1992.

14. ACTES DEL SYMPOSION TIRANT LO BLANC, 1993.

15. XAVIER TORRES, NYERROS I CADELLS: BÀNDOLS I BANDOLERISME A LA CATALUNYA MODERNA (1590-1640), EN COEDICIÓ AMB LA REIAL ACADÈMIA DE BONES LLETRES DE BARCELONA, 1993.

16. LA LLENGUA CATALANA AL SEGLE XVIII, a cura de Pep Balsaobre i Joan Gratacós, 1995.

Aquest volum aplega una selecció d'articles de Josep Romeu sobre poesia catalana contemporània. Des de J.V. Foix fins a les darreres creacions de Joan Brossa, passant per Carles Riba, Marià Manent, Rosselló-Pòrcel o Salvador Espriu, *Assaigs i altres indagacions crítiques* fa una anàlisi exhaustiva d'autors i obres il·lustres de la poesia catalana d'aquest segle. El recull acaba amb un assaig que estudia la versificació dels grans poetes catalans del segle XX, posant-los en relació amb alguns clàssics europeus contemporanis.

Josep Romeu i Figueras (Òdena, 1917), poeta i crític literari, s'ha especialitzat, entre altres camps, en la poesia popular, el folklore, la cançonística medieval i renaixentista, i el teatre català antic. Entre altres premis, ha obtingut el Premi Menéndez Pelayo de l'IEC (1955), el Premi de Literatura Catalana de la Generalitat de Catalunya a la millor obra d'assaig de 1984 i la Creu de Sant Jordi (1993). De la seva extensa producció, destaca l'edició de les *Poesies* de Ramon Llull (1958 i 1988), *Poesia popular i literatura* (1974), *Sobre Maragall, Foix i altres poetes* (1984), «Sol, i de dol», de J.V. Foix (1985), *Estudis de lírica popular i lírica tradicional antigues* (1993) i *Lectura de textos medievals i renaixentistes* (1994).

ISBN 84-7727-161-5



9 788477 271611