



Universitat de Lleida

La Poesia de Joan Vinyoli, 1937-1963

Xavier Macià

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tesisenxarxa.net) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tesisenred.net) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tesisenxarxa.net) service has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized neither its spreading and availability from a site foreign to the TDX service. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service is not authorized (framing). This rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

LA POESIA DE JOAN VINYOLI
1937-1963

VOLUM I

XAVIER MACIÀ COSTA

III.- ETAPA DE PLENITUD POÈTICA

III.1.- Domini màgic de silenci: teoria i praxi poètica

El que cal dir és més enllà del llenguatge.

M. CZESLAV, "Heràclit".

Joan Vinyoli es va sentir sempre, ja ho hem dit en una altra ocasió, en certa forma coaccionat i condicionat pel fet de ser un poeta autodidacte i tenir "una base intel·lectual molt poc sòlida".²¹² Aquest fet va determinar en gran mesura les seves precaucions i els seus recels a l'hora de parlar sobre poesia. De Vinyoli podríem afirmar -Riba ho havia dit de Maragall-²¹³ que no tenia cap fe en ell mateix com a professional i que estava inclinat, per tant, a rebutjar tota idea de professionalisme en literatura.²¹⁴ Vinyoli desconfiava de qualsevol tipus de teoria i

²¹² Així ho reconeix el mateix poeta en la carta adreçada a Martí i Pol i datada el 28 d'agost de 1979 (J. VINYOLI/M. MARTI i POL, *Barcelona/Roda de Ter, op. cit.*, pàg. 66). Cfr. també el seu text "Carles Riba i el seu concepte de la poesia" (*art. cit.*), on afirma que, quan va conèixer Carles Riba, es va trobar "confús i gairebé espantat de la meua incultura".

²¹³ C. RIBA, "Juan Maragall", dins *Obres Completes/IV. Crítica*, 3, *op. cit.*, pàg. 279.

²¹⁴ Vinyoli havia afirmat, referint-se a Riba, "Que jo sàpiga, Riba no ha escrit pròpiament estudis o assaigs on tracti d'una manera sistemàtica el fet poètic" (dins "Carles Riba i el seu concepte de la poesia", *art. cit.*). Aquesta afirmació de Vinyoli cal entendre-la com una forma velada per part del poeta de ratificar-se en el seu convenciment que per a ser un bon escriptor no s'ha de ser necessàriament un professional de la literatura. A més, la cita s'ha d'entendre també com un reconeixement al particular mestratge de Riba, exercit sempre des del respecte a la

de dogmatisme poètics excloents, i encara que en els seus inicis la seva poesia sigui més o menys mimètica de la de Rilke i que se l'hagi considerat, injustament, un simple continuador de Riba, Vinyoli no va ser mai un poeta epigonal; ni va ser tampoc un poeta d'escola: tot i que en la seva obra s'hi puguin detectar influències clares dels models poètics noucentista, romàntic o simbolista la seva poesia no es pot considerar *stricto sensu* representativa de cap d'aquests moviments. Vinyoli, de fet, estava convençut que era impossible de definir racionalment, conceptualment, la particularitat de l'experiència lírica i els misteris de la vivència i la creació poètiques i, a més, creia que cada poeta té la seva pròpia personalitat i, doncs, una veu poètica individual i intransferible; és per això fonamentalment que afirmava que *il mestiere di poeta s'aprèn només amb il mestiere di vivere* (inseparable de la pràctica poètica) i que no existeixen els manuals que expliquin què és la poesia o que ensenyin com escriure-la.

No hi ha mètodes o manuals per aprendre la poesia. No hi ha res que serveixi o ens porti a trobar-la si no és el mester de viure.²¹⁵

personalitat individual de cadascú i mai des del dogmatisme. Sobre el mestratge de Riba i el seu concepte de "mestre", cfr. especialment: J. MEDINA, "Carles Riba, mestre", dins *Carles Riba (1893-1959)*, II, *op. cit.*, pàgs. 31-34; C. RIBA, "Carta a Antoni Pous i Argila", dins *Obres Completes*, III. *Crítica*, 2 (a cura d'E. Sullà i J. Medina), Edicions 62, Barcelona, 1986. pàgs. 246-249; i C. RIBA, "Sobre poesia i sobre la meua poesia", dins *Ibidem*, pàgs. 253-265.

²¹⁵ J. VINYOLI, "Crida als poetes catalans", dins *Antologia Price-Congrés*, Congrés de Cultura Catalana, Barcelona, 1977, pàgs. 13-14. Cfr. també el text "Lectura de poemes a casa de Josep Iglésias", on el poeta afirma: "Allò que diu Bergson que la fluència vital no la podem aturar en conceptes, no és aplicable sobretot a una essència tan subtil com és la poesia?" (Cfr. Apèndix). Cfr. en aquest sentit, el que diu Octavio Paz sobre aquest tema: "La llamada «técnica poética» no es transmisible,

Però Joan Vinyoli maldava, malgrat tot, per descobrir-ne l'essència i la dinàmica i, de forma molt especial, per legitimar d'alguna manera la pròpia obra, per afirmar la seva validesa humana i també, i sobretot, la seva qualitat artística.²¹⁶ Igual com havia fet, abans que ell, Maragall, el poeta en qui havia trobat suport en els anys més difícils. Però Maragall havia aconseguit de fer compatibles anti-professionalisme i voluntat de legitimar la pròpia obra d'una forma prou paradoxal; és a dir, convertint-se ell mateix en un professional (teoritzador). Això és, elaborant, a través dels seus elogis, tota una teoria poètica, la "Teoria de la paraula viva", que presenta, de fet, una particularitat diferencial molt significativa (i prou anti-professional, també): el fet que es tracta d'una formulació, vaga i imprecisa en molts sentits, exclusivament personal, és a dir, que només és vàlida per a Maragall i en relació a la seva poesia, però que en cap cas és extrapolable, almenys en els termes en què està formulada, a altres poetes; encara que, com assenyala Ribà, Maragall no faci altra cosa que plantejar-se i intentar donar resposta a l'únic i més central problema amb què tots els poetes, des de l'origen dels temps, s'han enfrontat i han hagut de resoldre.

Según se ve, todo en esta teoría de la palabra viva es obvio, y de experiencia común a cuantos poetas han

porque no está hecha de recetas sino de invenciones que sólo sirven a su creador"(*El arco y la lira*, *op. cit.*, pàg. 17).

²¹⁶ "Cal viure de totes totes, «de cara al vent», com canta Raimon. Cal, a més, no ser frívol en cap moment i adquirir progressivament, perquè no és possible fer-ho de cop, una certa idea del que la poesia és en la seva essència" (J. VINYOLI, "Crida als poetes catalans", *op. cit.*, pàgs. 13-14).

procedido con un mínimo de conciencia en el ejercicio de su divino arte. Cotejada con textos, por ejemplo de Valéry -el poeta que para tantos paisanos míos es el antípoda de Maragall-, la cuestión se queda en una de más o de menos entre la importancia atribuida a lo que nos es dado, o sea a la inspiración, y el valor de lo que se fía a la inteligencia y a su vigilancia.²¹⁷

En Vinyoli, de fet, el problema fonamental també era aquest. Tot conduïa al mateix punt: decidir-se, a l'hora d'escriure poesia i a l'hora de concebre el fet poètic, a posar tot l'èmfasi en la "inspiració", o bé a posar-lo en l'ofici i en el treball conscient, en les "mans que modelin". Joan Maragall, en preguntar-se què és la poesia i quins són els mecanismes que la fan possible, va creure que era més efectiu -i també més tranquil·litzador- "el camino que por lo etéreo conducía a efectos más luminosos", en lloc d'investigar què és el poema i com es construeix, "así cruda y simplemente, partiendo del poema y frente a la hoja de papel".²¹⁸

Joan Vinyoli va triar una opció intermèdia. Tot i viure la poesia "més com un misteri quasi religiós o com un «exercici espiritual» que com un ofici", va estimar -i va desitjar estimar-

²¹⁷ C. RIBA, "Juan Maragall", dins *Obras Completas, op. cit.* pàgs. 277-278. Es ben significatiu de comprovar que allò que apunta Riba respecte a Maragall és igualment aplicable a Vinyoli: en general, si comparem les reflexions poètiques vinyolianes amb alguns dels textos teòrics centrals de Valéry, ens adonem també que les diferències entre tots dos poetes es redueixen en el fons a la major o menor importància que dona cadascú a la inspiració o a la tècnica poètica.

²¹⁸ *Ibidem.* pàg. 278.

"l'objectivitat i la precisió tant com la secretesa i el misteri".²¹⁹ És a dir, tot i que la seva particular "vivència" del fet poètic el predisposava "naturalment" a hipervalorar la "inspiració" (la secretesa i el misteri) més que no pas l'ofici i la tècnica, i, doncs, a explicar-se la poesia bàsicament "por el camino de lo etéreo", Vinyoli va procurar de no allunyar-se massa de la línia pròpia de l'art, de l'objectivisme i del rigor, i es va esforçar, per tant, a definir l'essència de la poesia i la seva concepció del poètic prenent com a punt de referència i anàlisi el complex procés d'escriptura dels seus llibres i dels seus poemes, i a seguir de molt a prop algunes propostes i orientacions centrals apreses en l'obra de determinats poetes i crítics amb els quals se sentia afí.

I va conèixer Rilke,
i Riba li va dir que s'estimés
aquell que l'ajudés a fer-se gran.
I Hölderlin tancat en una torre
li va parlar de l'*Ungebundene*.
("Algú que ve de lluny", vv. 10-14).²²⁰

219 J. VINYOLI, "pròleg" a *El Callat*, op. cit., pàg. 6. En aquest seu pròleg, Joan Vinyoli parla d'ell mateix com a poeta en tercera persona, i introdueix així una distinció, en el seu cas necessària i inevitable, entre la seva experiència lírica (viscuda com un exercici espiritual i, doncs, prou inefable) i la seva experiència com a lector-crític de la pròpia obra, l'única des de la qual pot fer valoracions i anàlisis sobre la seva poesia i emetre opinions i judicis literaris, encara que sempre de caràcter marcadament subjectiu, perquè, tal i com reconeix a "Lectura de poemes a casa de Josep Iglésias": "La intimitat entre una obra lírica i el seu autor fa difícil, almenys a mi m'ho és, considerar-la amb la necessària objectivitat" (Cfr. Apèndix).

220 El poema "Algú que ve de lluny" pertany al volum *Tot és ara i res* (dins *Poesia Completa*, op. cit., pàgs. 287-288). El poema és una mena d'autorretrat del poeta, un recordatori de la seva experiència poètica passada. El poeta recorda els seus mestres en poesia (Riba, Rilke, Hölderlin, Shakespeare, Eliot) i altres poetes (Li Tai-Po, Hofmannstal,...). En l'epígraf del poema i en els darrers versos hi ha una referència

I això fonamentalment per dues raons, una de personal i l'altra, podríem dir, d'històrica. La primera, per la força enorme del seu do líric, fruit més d'una necessitat imperiosa i indefugible que no de la voluntat: en Vinyoli, la vivència poètica era quasibé involuntària, espontània, i, doncs, el perill de deixar-se arrossegar per les paraules, per les seves "il.luminacions" poètiques, era massa evident com perquè s'hi confiés de forma massa lliure, sense autoimposar-se un control rígid i estricte, sobretot tenint en compte que es veia incapaç, com a conseqüència de la seva inseguretats, de governar-les, de destriar-les i valorar-les adequadament des d'un punt de vista estrictament artístic.²²¹

La segona raó hem dit que era històrica. Potser hauríem de dir cojuntural. La tradició poètica en la qual s'abeura principalment Vinyoli (la noucentista, simbolista i postsimbolista) i el mestratge directe que rep sobretot de Rilke i de Riba neguen radicalment l'eficàcia d'una actitud i d'una pràctica poètiques que es confien massa a la inspiració.²²² Ben

explícita a les obres *The tempest*, de Shakespeare i *The waste land*, d'Eliot, i sobretot al tema de la mort per aigua i, doncs, al procés de creació poètica (Cfr. el nostre comentari sobre aquest tema en el capítol dedicat a *El Callat*).

²²¹ En alguns casos, aquest control sembla més aparent que real, una mena d'ornament discursiu, conscient i premeditat, per demostrar el seu domini de la tècnica, més que no pas el resultat d'una exigència del poema; o, encara, un recurs eficaç per omplir els moments en què no hi ha una necessitat real i imperiosa de parlar. Veg. en aquest sentit, poemes com per exemple "La tartana" o "El borni" (... El joc / de les paraules em plau ara / que s'ha tornat cega i avara / la vida), del seu llibre *A hores petites*.

²²² Aquesta desconfiança en la inspiració i, com a reacció, la renovada tendència formalista en poesia, la va trobar corroborada també Vinyoli en Joan Ferraté (Cfr. el seu article "*Les hores retrobades* de J. Vinyoli",

al contrari, prediquen l'ofici i el treball com a valors poètics *per se* i la perfecció estètica com a objectiu artístic fonamental. Res, doncs, d'espontaneisme, de visionarismes o de misticismes. Es tracta, en el fons, d'una tradició poètica que neix precisament com a reacció al moviment poètic immediatament anterior i que denuncia i s'oposa, per tant, als excessos romàntics.

Durante una época se denunciaron los extravíos a que conducía la creencia en la inspiración. Su verdadero nombre era pereza, descuido, amor por la improvisación, facilidad. Delirio e inspiración se transformaron en sinónimos de locura y enfermedad. El acto poético era trabajo y disciplina; escribir: "luchar contra la corriente".²²³

Però encara hi ha més. La situació de la poesia (i de la literatura en general) catalana en el marc de la immediata postguerra, moment en què té lloc el replantejament poètic vinyolià, era certament molt precària i estantissa i això va comportar, en certa manera, un tancament de files per part dels poetes catalans: calia, per damunt de tot, preservar la llengua i la literatura, i, doncs, mantenir-se fidel a un model de poesia, la noucentista i potsimbolista, que havien donat a la lírica catalana una maduresa i una solidesa impensables fins llavors, una eficàcia enorme i uns resultats òptims. No hi havia lloc, doncs,

art. cit.) i en Gabriel Ferrater, que entre 1951 i 1953 van formar part del grup de *Laye*, el qual, des de les pàgines de la revista, defensava una visió de l'art i la literatura clarament anti-romàntiques i, doncs, formalistes (Cfr. L. BONET, *La revista "Laye". Estudio y antología*, Península, Barcelona, 1988, vg. especialment, les pàgs. 71-101)

²²³ O. PAZ, *El arco y la lira*, *op. cit.*, pàg. 162. Cfr. també, en aquest mateix sentit, H. FRIEDRICH, *Structures de la poésie moderne*, *op. cit.*, pàgs. 220-223.

per a experimentalismes ni per a il·luminacions; aquests, en el fons, s'associaven a desgavell lingüístic i a mediocritat literària.²²⁴

Vinyoli, doncs, es veia en certa manera pressionat i condicionat per la contradicció existent entre la manera com vivia i sentia l'experiència poètica i allò que havia après i acceptava, potser una mica a contracor, com a raonable i correcte.²²⁵ És per aquesta raó fonamentalment que quan decideix, per primera vegada, teoritzar sobre poesia i formular la seva concepció del poètic posa tot l'èmfasi, com dèiem, a compatibilitzar i harmonitzar satisfactòriament el binomi inspiració/ofici, vivència/norma. És a dir, Joan Vinyoli, partint

224 Cfr. especialment, J. CASTELLANOS, "Les lletres catalanes dels anys quaranta", dins *L'Avenç*, núm. 6 (octubre 1977), pàgs. 28-32. És important d'assenyalar també, en aquest sentit, el caràcter continuïsta de la tradició poètica d'abans de la guerra de revistes com *Poesia* (1944-45) i *Ariel* (1945-46) o de publicacions com l' *Antologia de la poesia catalana. 1900-1951*, de Joan Triadú.

225 N'hi ha prou amb llegir el "pròleg" a *El Callat* per adonar-se d'alguna de les conseqüències d'aquesta contradicció: "L'exemple de Rimbaud fascina i arrossega. Però l'autor va triar un exemple de poeta [Rilke] que justament l'atreia pel que tenia de «quiet», de pacient, que ho esperava tot d'una lenta maduració, que sobretot imposava per l'extrema capacitat d'«Erlebnis» que tenia i per la gran fidelitat amb què vivia la seva vocació". És a dir, aquesta contradicció explica, per exemple, que els models poètics vinyolians siguin tan aparentment contradictoris: d'una banda, se sentirà fascinat i atret per aquells autors d'expressió més visceral i subjectiva com Hölderlin, Nietzsche, Maragall, Trakl, Rimbaud, els místics espanyols,...; però d'una altra, combregarà amb un model de poesia més objectivista i artificios i assumirà com a models i referents aquells autors que com Valéry, Rilke, Riba, Eliot o Ferrater valoren més positivament l'ofici i la tècnica com a valors poètics. Cfr. també, en aquest sentit, el que diu en la carta que adreça a M. Martí i Pol, datada el dia 1-X-1978: "I penso que la poesia és una qüestió de treball i no de sobtades il·luminacions. En això, penso que no hi ha dubte. Això que en dic «embrions» de poemes és, però, molt important" (J. VINYOLI/M.MARTÍ i POL, *Barcelona/Roda de Ter...*, op. cit., pàg. 27).

de la seva particular experiència de poeta i, doncs, sense renunciar a allò que en ell és viscut sobretot com a misteri i revelació, intentarà elaborar una *ars poetica* que es fonamenti i es legítimi bàsicament a través de les paraules d'aquells escriptors que ell considera com a *auctoritas* i en les reflexions teòriques dels quals, que ell reinterpreta i usa sovint a la seva conveniència, troba per tant una formulació poètica sancionada per la tradició i la crítica literària. Vinyoli s'apropia literalment d'algunes idees i aportacions fetes per alguns dels poetes i crítics més importants del nostre segle: Eliot, Maritain, Valéry, Rilke, Riba, G. Benn,... Aquesta apropiació és feta sovint de forma fragmentària i interessada, en el sentit que Vinyoli se serveix únicament d'aquells textos que s'adeqüen a la seva pròpia concepció del poètic i en la mesura que la ratifiquen. Aquesta pràctica d'apropriació no és exclusiva del Vinyoli teòric, sinó que és encara més sistemàtica i habitual en el Vinyoli poeta: la seva poesia, sobretot a partir de *Realitats*, es converteix en un enorme *collage*, una complexa i sorprenent arquitectura imaginària i verbal construïda a partir d'una xarxa intertextual externa i interna.²²⁶ Pensi's sinó, per exemple, en versos (altament significatius, perquè de fet contenen tota una filosofia poètica i vital) com ara "El que eren el seus ulls són perles ara" (Shakespeare), "El que però perdura ho funden els poetes" (Hölderlin); "Has de fer una altra vida" (Rilke),...; en conceptes com "coneixement obscur" (Maritain); "el separat" (Hölderlin); "transsubstanciació" (Riba), "*schöpferischer Keim*" (G.

²²⁶ Sobre el concepte d'intertextualitat i la diferenciació entre intertextualitat interna i externa, cfr. especialment, C. SEGRE, *Principios de análisis del texto literario*, Crítica, Barcelona, 1985, pàgs. 94-99

Benn); o també en poemes sencers com "Cançó d'Ariel", de Shakespeare o "Cant d'Abelone", de Rilke, que el poeta no dubta en cap moment d'incloure dins els seus poemaris com si d'una composició seva es tractés. Això val també per a les seves versions de Rilke, que cal considerar com una part més de la seva obra creativa. De fet, la majoria de les traduccions que Vinyoli fa de Rilke no obeeixen a cap criteri de representativitat de l'obra del poeta alemany, els poemes triats són simplement aquells que més han interessat el poeta, aquells que ell, d'alguna manera, ha assumit com a propis. (Una concepció semblant de la traducció la trobem també, per exemple, en les versions de la poesia oriental fetes per Marià Manent).

La reflexió que fa Vinyoli sobre poesia i sobre la seva poesia cal entendre-la, des d'una perspectiva volgudament globalitzadora, com un exercici de síntesi de les dues tradicions literàries, la romàntica i la simbolista, aparentment irreconciliables, en les quals s'abeura fonamentalment la seva poesia;²²⁷ i, sobretot, com un intent per superar la contradicció, a què féiem referència més amunt, existent entre l'exemple -la "norma" dins la línia pròpia de l'art- assumit i la realitat de

²²⁷ Tal i com ha demostrat a bastament la crítica sobre el simbolisme, no existeix de fet un tall tan radical com aparentment podia semblar entre simbolisme i romanticisme: en realitat, com afirma Henry Peyre a *Qu'est-ce que le symbolisme* (P.U.F, París, 1974, pàg. 25), es pot considerar que ja hi ha una mena de simbolisme latent entre els romàntics, de la mateixa manera que, en molts sentits, el simbolisme no és sinó "un romanticisme déromantisé" (H. FRIEDIRCH, *op. cit.*, pàg. 31). Tant els poetes romàntics com els simbolistes, tenen com a nexa comú el fet que volen dir l'indicible i volen tendir cap a l'*inconnu*; allò que els separa, bàsicament, és la manera de fer-ho i el significat concret que té en cada cas el terme *inconnu*.

l'exercici poètic, la seva personal i etèria "vivència" de la poesia, que li dol de confessar, però que no pot, en cap cas desdenyar.²²⁸ De fet, no serà fins molts anys més tard, a partir de 1980, que Vinyoli superarà definitivament aquesta contradicció, almenys de forma plenament conscient, és a dir, tranquil.lament, sense temor.²²⁹ I ho farà, precisament, de la mà d'un llibre d'Octavio Paz, *La búsqueda del comienzo*, en què aquest poeta i crític legitima la concepció-definició del surrealisme no tant com una escola poètica, és a dir, com una tendència estètica exclusiva d'un determinat període històric, sinó com una actitud humana característica, en major o menor grau, de totes les èpoques. El comentari que fa Vinyoli a propòsit d'aquest llibre és ben il.lustrador de la preocupació profunda del poeta davant la seva impossibilitat de conciliar vivència lírica i tècnica poètica i, per tant, és explicable i entenedor també l'alliberament que suposa per a ell la descoberta, a través de Paz, que aquesta conciliació no només és possible, sinó real i efectiva i que no hi ha, de fet, cap contradicció entre aquests extrems i, doncs, que la seva vivència de la poesia no té res d'anacrònica o degenerada, sinó que és plenament contemporània i legítima

Estic llegint molt a poc a poc el llibre d'Octavio Paz
*La búsqueda del comienzo (escritos sobre el
surrealismo)*. Boníssim. Extraordinari. Imagina't.
Copio: "Nada más sintomático de nuestro estado de

²²⁸ Així ho expressa en el "pròleg" a *El Callat* (*op. cit.*, pàg. 6).

²²⁹ En la seva pràctica poètica podríem dir que ja ho havia aconseguit abans, a partir de *Tot és ara i res*.

espíritu contemporáneo (escribia el 1974_) que aceptar sin pestañear la presencia de tendencias que pueden calificar-se de surrealistas a lo largo del pasado -el romanticismo alemán (subrallo jo), la novela gótica inglesa, como ejemplos próximos- y en cambio negarlas a reconocerlas en el presente... Sin embargo, el surrealismo traspasa el significado de estas obras porque no es una escuela (a pesar de que uno de sus postulados esenciales sea de orden poético: el poder liberador de la inspiración), ni una religión o un partido político. El surrealismo es una actitud del espíritu humano. Acaso la más antigua y constante, la más poderosa y secreta". En aquest llibre m'hi trobo com el peix a l'aigua.²³⁰

La reflexió teòrica vinyoliana és fruit bàsicament de la necessitat que té el poeta de donar una solució definitiva a la crisi personal i poètica en què ha viscut immers des de les seves conversions a la vida interior i a la poesia. En els anys 1936-1943, com hem vist (cfr. II.1.3), Vinyoli reacciona de forma radical contra una concepció de la poesia entesa únicament com a voluntat d'art i tendeix, consegüentment, cap a una concepció més espontaneïsta, romàntica i misticista, del poètic. El binomi Poesia/Voluntat d'art és viscut en aquell

²³⁰ Carta de Joan Vinyoli a Xavier Pericay, datada a Barcelona, el 7 d'agost de 1981 (Arxiu-Vinyoli). Es ben significatiu de comprovar les múltiples afinitats que existeixen entre les reflexions poètiques d'Octavio Paz i Vinyoli, sobretot en relació al llibre *El arco y la lira* del poeta mexicà, que, si Vinyoli l'hagués conegut (pensi's que va aparèixer justament el 1956, precisament l'any en què apareix el primer i més definitori text teòric vinyolià), segurament s'hauria pogut estalviar bona part dels maldecaps que li va comportar la formulació de la seva *ars poetica*. Com es podrà comprovar al llarg d'aquests capítols, les afinitats i les coincidències entre la formulació poètica vinyoliana i les reflexions teòriques del poeta mexicà a *El arco y la lira* són veritablement sorprenents i, en alguns casos, absolutes.

moment com a irreconciliable i el poeta renega de tota poesia elaborada -la cançó perfecta- i amb pretensions exclusivament estètiques. Però el poeta s'adonarà aviat que no és bo de perdre's pels extrems. Com ja ha estat apuntat en un altre lloc,²³¹ és a partir de 1943 -coincidint amb el retorn de Carles Riba a Catalunya- que Vinyoli comença a replantejar-se seriosament les seves posicions i a dissenyar les bases del seu projecte líric. El període comprès entre 1951 i 1956 serà, en aquest sentit, fonamental, perquè és el moment en què el poeta, per primera vegada d'ençà que començà a escriure, es decideix a valorar i a exposar les bases i les intencions d'aquest projecte i, doncs, a posar en ordre tot el que ha après, al llarg dels anys, en la poesia de R. M. Rilke, J. Keats, A. Machado, J. Maragall, P. Valéry, F. Hölderlin...;²³² en el decurs de les llargues converses

²³¹ Cfr. II.1.3

²³² Esmentem només alguns dels poetes que l'influencien d'una forma més decisiva. L'empremta de Riba i Rilke en Vinyoli és inqüestionable (i encara que entre 1940-1943 s'allunya considerablement del poeta alemany, el fet que per encapçalar el poemari *De vida i somni* triï tot just una cita seva demostra a bastament que a partir de 1948 Rilke torna a ser un referent clau de la poesia vinyoliana). Maragall és un referent d'excepció entre 1936-1943 i ho serà encara més a partir d'ara (però matisant la seva influència, segurament per mitjà de C. Riba, un dels seus admiradors més incondicionals). A Keats, com ja hem dit, el llegeix Vinyoli a partir de la traducció de M. Manent, a través del qual -i també sobretot d'Isabel Abelló- coneix l'obra de W. Shakespeare i especialment el drama *The Tempest* i el poema "Cançó d'Ariel" (algunes imatges i personatges de les quals esdevindran un *leit-motiv* fonamental de la seva poesia). De Valéry li interessa especialment el seu *Cimetière marin*, que apareix en versió catalana el 1947, i les seves reflexions sobre el llenguatge poètic. Antonio Machado -i Cernuda, Guillén, Salinas, Lorca,...- el llegeix en l'*Antologia* preparada per Gerardo Diego el 1932 (I. Clara Simó, 1980: pàg. 20). Hölderlin el coneix de la mà de Riba, a través de la seva versió castellana de l'*Hipèrion*, elaborada el 1942 (Cfr. J. MEDINA, *Carles Riba i F. Hölderlin*, PAM, Barcelona, 1987), de les seves versions de poemes (*Versions de Hölderlin*, 1944), i al llarg de les diverses i intenses converses sobre el poeta alemany. Finalment, caldria

a propòsit d'art i literatura amb M. Manent, C. Riba, J. Ferraté...;²³³ en els escassos, però decisius, llibres i articles sobre poesia que ha llegit, com ara *Fronteras de la poesía*, de Jacques Maritain, *La poesía*, de Johannes Pfeiffer o "The three voices of poetry", de T.S. Eliot;²³⁴ i, sobretot, en la seva pràctica literària, és a dir, a través de la seva experiència d'escriptura dels poemaris *De vida i somni* i *Les hores retrobades*, dos

esmentar Sant Joan de la Creu, de qui potser en va tenir inicialment notícia Vinyoli pels volts de 1942, coincidint amb el moment més difícil de la seva crisi personal i poètica (de fet, aqueix any se celebrava el 4at. centenari del naixement del clàssic castellà i la majoria de revistes de l'època, literàries o no, li van dedicar números monogràfics i articles commemoratius que van afavorir la divulgació de la seva persona i de la seva obra).

²³³ Sobre la influència decisiva de les llargues converses amb Riba d'ençà de 1935 i fins a la seva mort només cal remetre's al testimoni del poeta. La relació amb Manent cal datar-la sobretot entre 1936 i 1943. Pel que fa a J. Ferraté, és al voltant de 1951 sobretot, i com a conseqüència del seu comentari a *Les hores retrobades*, que Vinyoli hi estableix relació. Caldria afegir, encara, la influència fonamental d'intel·lectuals com E. Valentí, J. Petit o F. Gomà amb els quals Vinyoli va establir-hi una gran i profunda amistat, i de qui va aprendre força en el curs de les tertúlies que cada diumenge, des de 1951 i fins aproximadament el 1972, organitzaven de forma rotativa en les cases llurs.

²³⁴ L'obra de Jacques i Raïssa Maritain la coneix Vinyoli inicialment a través de Marià Manent, que n'és un lector convençut, i el 1945 té accés a la versió castellana de *Fronteras de la poesía* (Emecé, Buenos Aires, 1945), que esdevindrà un dels seus llibres de capçalera; el volum de Johannes Pfeiffer, *La poesía*, el llegeix en l'edició castellana de 1951 (J. PFEIFFER, *La Poesía*, F. C. E., México, 1951); i l'assaig d'Eliot, *The three voices of poetry* (onzena conferència de la National Book League, pronunciada el 1953 i editada per a la N.B.L per la Cambridge University Press el 1954), el va trobar Vinyoli a la Biblioteca de l'Institut d'Estudis Nordamericans, molt probablement orientat per Joan Ferraté, que havia acabat aleshores la versió catalana de *The vaste land* (publicada primer a *Laye*, núm. 21, 1952 i després a Edicions 62, Barcelona, 1977) o per Gabriel Ferrater, que el considerava un autor generacional; posteriorment, Vinyoli tindrà accés, del mateix autor, a l'edició castellana de *On poetry and poets* (*Sobre la poesía y los poetas* (traducció de M. Raquel Bengolea), Sur, Argentina, 1959 [1957]) i *The use of poetry and the use of criticism* (*Función de la crítica y función de la poesía* (traducció i pròleg de J. Gil de Biedma), Seix Barral, Barcelona, 1955 [1933]).

llibres certament decisius que l'obliguen a reflexionar sobre alguns aspectes claus de la creació poètica.

Les conclusions més importants de les diverses reflexions teòriques vinyolians queden exposades en els diversos textos escrits pel poeta entre 1951 i 1956 i, especialment, en el seu pròleg a *El Callat*, el seu text teòric més conegut i representatiu. Però es poden resseguir també, com veurem, en el mateix llibre *El Callat*, i encara, en força poemes dels seus següents volums, ja que la reflexió sobre els misteris de la creació lírica esdevindrà a partir d'ara un dels *leit-motivs* centrals i més recurrents de la seva obra.

III.1.1.- 1951-1956: "sobre poesia i sobre la meva poesia"

Aprenem què és la poesia -en el cas que alguna vegada ho arribem a saber- llegint poesia; encara que potser seríem incapaços de reconèixer la poesia en particular si no tinguéssim de bell antuvi una idea de la poesia en general.

T.S. ELIOT, *Funció de la poesia i funció de la crítica.*

El període que abraça els anys 1951-1956 és un dels més interessants -i un dels més desconeguts, també- de la trajectòria personal i literària de Joan Vinyoli, almenys des del punt de vista de la seva formació i estudi sobre poesia i de la seva formulació del poètic; no tant pel que fa a la creativitat pròpiament dita. Vinyoli escriu certament poc, en aquests cinc anys que separen la publicació dels llibres *Les hores retrobades* i *El Callat*, però, en canvi, reflexiona molt i profundament sobre la creació lírica. Diversos textos elaborats durant aquests anys, alguns dels quals totalment inèdits, corroboren aquesta afirmació.

En primer lloc, cal fer esment de les tres presentacions escrites per a sengles lectures de poemes del seu llibre *Les hores retrobades*, amb motiu d'haver-li estat concedit el premi de poesia Óssa Menor: "Paraules de presentació" (llegit el 22-VI-1951); "Lectura de poemes a casa de Joan Maragall" (llegit en una sessió literària organitzada per Jordi Maragall, gran amic de Vinyoli); i "Lectura de poemes a casa de Josep Iglésias"

(també de l'any 1951 i llegit en la sessió literària clandestina celebrada al Passatge Permanyer).²³⁵

En segon lloc, un altre text fonamental i decisiu és, sense cap mena de dubte, el treball-conferència "Carles Riba i el seu concepte de la poesia", llegit per Vinyoli, el dia 27 de novembre de 1954, durant l'acte d'homenatge a Carles Riba organitzat per la Casa del Libro, en què Vinyoli reconeix i significa la importància que per a ell ha tingut el mestratge de Riba i en què assenjala aquells aspectes de la seva poesia i de la seva poètica que l'han influït d'una forma més determinant.²³⁶

Finalment, el darrer i més definitori (pel seu caràcter sintetizador i conclusiu i perquè acompanya un dels seus poemaris centrals) text teòric d'aquest període és lògicament el

²³⁵ Es tracta d'un material inèdit realment important, trobat a l'Arxiu-Vinyoli i que el poeta devia haver començat a recollir i ordenar segurament pels volts de 1980. Publiquem els textos a l'Apèndix. En aquests escrits, estructurats globalment en dues parts, Vinyoli exposa, d'una banda, algunes de les idees fonamentals de la seva concepció de la poesia i alguns aspectes claus de la seva experiència de poeta, que en els anys següents anirà precisant i matisant convenientment; i, d'una altra, assenjala les línies mestres de la seva trajectòria poètica i les característiques més rellevants del seu llibre *Les hores retrobades*, les seves intencions i el *leit-motiv* principal.

²³⁶ El text va ser publicat per primera vegada, pòstumament, a la revista *Reduccions*, núm. 31 (octubre de 1986). Joan Vinyoli havia tingut molt d'interès que *Reduccions* publicés el seu treball l'any 1979, amb motiu del 20è aniversari de la mort de Carles Riba i en l'espai que la revista havia programat de dedicar, a partir d'aqueix any, als poetes i a les seves poètiques, però per raons diverses (inadequació del text a l'espai sobre poetes i poètica, desinterès de la redacció...) això no fou possible. Per fer-se una idea de la insistència de Vinyoli sobre l'interès del seu text i de l'oportunitat de publicar-lo, cfr. J. VINYOLI/M. MARTI i POL, *Barcelona/Roda de Ter, op. cit.* (especialment les cartes corresponents als mesos d'agost i setembre de 1979, pàgs. 56-74). El text ha estat recollit també dins, J. VINYOLI, *Vers i prosa, op. cit.*, pàgs. 197-202)

pròleg (datat a Barcelona, el 25 d'octubre de 1955) que el poeta va escriure per acompanyar -i encapçalar- l'edició del seu llibre *El Callat*, publicat el 1956.

Caldria fer referència encara a tres escrits més, de diferent procedència, que, sense ser estrictament textos teòrics, tracten també sobre poesia i es relacionen, doncs, directament amb els que acabem d'esmentar. Són els següents: d'una banda, les respostes al qüestionari que Ràdio Miramar va enviar al poeta per tal de preparar l'entrevista que l'emissora volia fer-li, l'any 1951, amb motiu de la concessió del premi Óssa Menor; d'una altra, la narració inèdita "Un diàleg" (escrita, gairebé amb tota seguretat, entre 1954 i 1956); i, en darrer lloc, el pròleg de creació "Pel camí dels mesos", que acompanya el llibre col·lectiu *El camí dels mesos*, publicat el 1956.²³⁷

Tots aquests textos que acabem d'enumerar, tot i ser d'intenció i factura prou diversa, estan íntimament relacionats entre si, tenen una clara unitat i aborden, des de perspectives diferents, un mateix problema, el de la creació literària. Són, com hem dit, un intent seriós i conscient, per part de Vinyoli, de superar algunes de les seves contradiccions sobre el poètic i de donar una resposta definitiva i satisfactòria a alguns dels problemes amb què s'ha hagut d'enfrontar en la seva pràctica poètica, i que estan directament relacionats, doncs, amb

²³⁷ L'"Entrevista a Radio Miramar" i la narració "Un diàleg", inèdites les dues, les publiquem a l'Apèndix. El pròleg "Pel camí dels mesos" va aparèixer per primer cop com a encapçalament al llibre *El mesos de l'any*, op. cit., i ha estat posteriorment recollit per Carbó dins J. VINYOLI, *Vers i prosa op. cit.*, pàgs. 169-173.

l'experiència creativa i d'escriptura dels poemaris *De vida i somni*, *Les hores retrobades* i *El Callat*.

Aquests textos tenen, consegüentment, una importància central a l'hora d'analitzar i resseguir la trajectòria personal vinyoliana, les bases del seu projecte líric i la seva evolució literària. D'una banda, perquè amb ells es clou una etapa de crisi personal i poètica especialment complexa, és a dir, representen la culminació del llarg procés de reflexió i replantejament vital i literari, iniciat, com ja hem vist, al voltant de 1936, i manifestat per primer cop tot just després de la publicació de *Primer desenllaç*. I, d'una altra, perquè gràcies a ells, a la confiança que li dóna el fet d'haver formulat, per primera vegada d'una forma més o menys clara i precisa, la seva particular *ars poetica*, s'obre una etapa especialment feraç i productiva en la seva trajectòria lírica, que s'inicia precisament amb el llibre *El Callat*, continua amb *Llibre d'amic* (i altres reculls i poemes que, com aquest, romandran, però, inèdits durant molt temps), i es clou, uns anys més tard, amb la publicació de *Realitats*.

III.1.1.1.- Què és allò que la poesia és?

Desde que empecé a escribir poemas me pregunté si de veras valía la pena hacerlo: ¿no sería mejor transformar la vida en poesía que hacer poesía con la vida?; y la poesía ¿no puede tener como objeto propio, más que la creación de poemas, la de instantes poéticos? ¿Será posible una comunión universal en la poesía?

O. PAZ, *El arco y la lira*.

Darrera totes aquestes reflexions teòriques vinyolianes hi ha una pregunta implícita i informulada que podríem verbalitzar de forma prou simple: ¿Què és la poesia? Vinyoli, de fet, no se la planteja de forma oberta i explícita, entre altres raons perquè troba que és de caràcter massa general i teòric i perquè creu que no disposa dels suficients coneixements històrics i crítics per donar-hi resposta.²³⁸ En realitat, el poeta opta per una solució menys compromesa i al seu entendre més personal i factible, és a dir, preguntar-se pel sentit i el significat de la pròpia obra, amb el convenciment que només d'aquesta manera podrà arribar a tenir algun coneixement sobre allò que la poesia és en un sentit general.

Així, doncs, m'ha semblat el millor, posat que no podria parlar rigorosament de poesia en un pla general i abstracte, explicar una mica com s'han fet els seus llibres i apuntar alguna cosa de la seva experiència de poeta, per on es pugui veure com ell

²³⁸ Així ho reconeix en tots els textos on reflexiona sobre poesia o que parlen sobre la seva obra, i també en la majoria de les entrevistes en què és preguntat sobre el seu concepte del poètic.

entén el que ha escrit i, si per cas i de passada, com
entén la poesia.²³⁹

L'aportació que fa Vinyoli en el terreny de la teoria poètica no és ni novedosa ni original, però tampoc era aquesta la seva pretensió. En general, com hem dit, el conjunt de les seves reflexions i dels seus plantejaments poètics, interessants sobretot en la mesura que ens ajuden a conèixer la seva concepció poètica i la seva evolució literària, són fruit bàsicament d'una problemàtica i d'unes necessitats personals ben concretes: justificar i legitimar la pròpia obra; superar i resoldre la dicotomia inspiració/ofici sense que això suposi una traïció a la seva vivència lírica ni, tampoc, un distanciament excessiu dels postulats més objectivistes i formalistes propis de la tradició poètica simbolista en la qual s'ha abeurat; fer front, d'una manera positiva i real, als seus dubtes i a la seva inseguretat; condensar i organitzar coherentment les seves idees sobre poesia de manera que es construeixin com un corpus teòric -certament molt personal i particular- a través del qual les bases del seu projecte líric quedin ben delimitades i es presentin en tota la seva amplitud i extensió; inserir la seva obra dins la tradició literària del seu temps; i, finalment, explicar i donar sentit a la seva pràctica poètica.

Les reflexions poètiques que fa Vinyoli en aquests anys són, en bona part, l'expressió més meridiana de la consolidació

²³⁹ J. VINYOLI, "Pròleg" a *El Callat, op. cit.*, pàg. 415. En aquest mateix text, Joan Vinyoli reconeix que habitualment "no té mai temps de preguntar-se -no dic ja de contestar-se- amb prou intensitat i calma" sobre aspectes concrets de poètica.

definitiva de la seva vocació lírica i, alhora, el pas previ i necessari per aconseguir de construir-se una veu poètica pròpia, personal i original. En un sentit més general, aquesta necessitat del poeta de formular, i de donar a conèixer ("pròleg" a *El Callat*), la seva concepció del poètic és també, en certa forma, una conseqüència de la "moda", instaurada quasi com una obligació en la poesia del segle XX, d'acompanyar tota praxi poètica amb la seva corresponent *ars poetica*, ja sigui de manera col·lectiva i sota la forma de manifestos literaris (en el cas dels nombrosos *ismes* que es donen a conèixer després del 1900) o ja sigui de forma individual i mitjançant assaigs, estudis crítics, pròlegs, textos metapoètics...

Presque tous les grands poètes du XXe. siècle ont proposé une poétique, un système applicable à leur oeuvre, mais aussi à toute oeuvre poétique.²⁴⁰

Les raons d'aquest fet cal buscar-les en la crisi mateixa de la poesia en el context de la modernitat i en la necessitat que sent cada poeta d'individualitzar i diferenciar convenientment la seva pròpia obra i la seva particular veu poètica. Els exemples d'aquesta pràctica entre els poetes europeus són interminables. En el cas català, els més representatius són, sense cap mena de dubte, Maragall, Carner, Riba, Foix, Vinyoli i Ferrater. Són uns exemples, d'altra banda, molt significatius, perquè de fet la seva obra i les seves propostes estètiques tenen una dimensió històrica fonamental per a la tradició literària catalana contemporània. Aquests autors, cadascú des

²⁴⁰ H. FRIEDRICH, *Structures de la poésie moderne*, op. cit., pàg. 198.

de la seva particular originalitat, representen un model molt concret de poesia i han esdevingut un punt de referència obligat de diferents generacions, han creat una òrbita d'influència notable; alguns d'ells, com Carner, Riba i Ferrater, plenament conscients del seu paper de *chefs d'école*, els altres però, Foix i Vinyoli sobretot, una mica inconscientment, *malgré lui*. Tots ells, a més, se situen en un moment molt decisiu i determinant de la història poètica del país i es conformen com el punt clau de renovació i evolució del propi sistema literari. Joan Maragall, ha estat assenyalat per la majoria dels seus estudiosos, representa en molts sentits l'entrada de la poesia catalana a la modernitat. Josep Carner crea la llengua literària i amb ell la nostra poesia es renova completament, deixa de ser anacrònica en relació amb la de les literatures europees contemporànies; J.V. Foix representa la síntesi més absoluta i definitiva de modernitat i tradició; Carles Riba és el punt més àlgid de la poesia de tradició simbolista, i la seva obra és comparable a la dels grans poetes europeus del seu temps com Valéry, per exemple; Joan Vinyoli és el més sòlid poeta germànic català i, segurament, l'únic i més gran poeta neoromàntic que ha donat la literatura catalana; Gabriel Ferrater, finalment, trenca de forma radical amb l'encarcament tradicional de la llengua literària i amb totes les mistificacions i mitificacions que s'havien generat al voltant del poeta i de la poesia i amb els múltiples complexos de la cultura catalana.

És cert que l'aportació de Vinyoli continua sent, encara ara, la menys evident i detectable de totes, i certament també la més discutida i la menys reconeguda. Les causes són molt

diverses i complexes, però les principals són aquestes: En primer lloc, el fet que la influència de la seva obra s'hagi vist mediatitzada, d'una banda, per la popularitat i l'entronització, en certa forma exagerada, de la poesia d'un company seu de generació, Salvador Espriu, i d'una altra, per la mitificació de què ha estat objecte la persona i la poesia de qui fou un dels seus amics i companys de viatge literari més estimats, Gabriel Ferrater. En segon lloc, pel fet que Vinyoli ha estat des de sempre un escriptor *outsider*, incòmode per als historiadors de la literatura, amb una obra prou difícil de classificar i sense cap vincle clar amb un cenacle poètic determinat ni cap filiació literària concreta (és neoromàntic, postsimbolista, surrealista?); En tercer lloc, per la pèssima recepció que ha tingut el conjunt de la seva poesia: mentre que la majoria dels autors contemporanis tenen ja una o més edicions d'obra completa (i fins i tot crítica), no disposem encara de cap edició que inclogui tots els seus llibres i, a més, els dos volums de poesia completa publicats en vida del poeta són, de fa temps, del tot introbables; una altra qüestió a tenir en compte en relació a la recepció de la seva obra és la difusió prou parcial i mediatitzada que s'ha fet de la seva poesia a través de les antologies, de les històries de la literatura i de les col·leccions escolars. En quart lloc, la inexistència gairebé absoluta d'estudis crítics, globals o específics, sobre la seva obra, una qüestió que Joan Fuster ja reclamava amb vehemència el 1975, tot lamentant-se, ell mateix, del mínim espai que havia dedicat al poeta en la seva ja clàssica *Literatura catalana contemporània*.²⁴¹ I, finalment, els

²⁴¹ J. FUSTER, "Victoria sobre el silenci", *Tele/Exprés* (16-VI-1975).

darrers punts a prendre en consideració són: la inqüestionable originalitat de la seva poesia (Vinyoli és un poeta poc susceptible de generar imitadors, petits "vinyoliets"), i la particular formulació de la seva *ars poetica*, que és, en general, poc precisa i articulada i poc susceptible de generar correigionaris.

Perquè es tracta, certament, d'una *ars poetica* elaborada a la manera d'un *collage* intertextual, que té un caràcter eminentment pràctic, utilitari. És un marc teòric bàsicament referencial i d'ús molt personal. No pretén dissenyar cap nou camí poètic ni inaugurar un model de poesia radicalment innovador, ni pretén tampoc qüestionar les tradicions literàries precedents, modificar-les o rebutjar-les. De fet, no hi ha, en Vinyoli, ni tan sols l'intent d'analitzar-les, d'aprofundir críticament en el sentit i la validesa dels diferents postulats posats en circulació pels diversos moviments i tendències de la poesia moderna. El poeta s'apropia, de forma prou intuïtiva, d'aquelles aportacions i elements que li convenen més o que li serveixen per corroborar alguns dels procediments, estratègies i fonaments característics de la seva poesia. És a dir, allò que es proposa l'autor és fonamentalment de situar-se, ell mateix i la seva obra, en el context del seu temps, i de donar un sentit global, coherent i profund a la seva pràctica poètica. Lògicament, l'originalitat de Vinyoli no es troba en la seva formulació poètica, sinó en la seva poesia, però sembla evident que aquesta no hauria estat possible sense aquella, que n'és el

nucli teòric central.²⁴² *L'ars poetica* vinyoliana té un rerafons fonamentalment ètic i ontològic, més que no pas estètic. És tant una norma de vida com una norma literària (de fet, ambdues es confonen: *I must do somethig of my poverty*) i d'aquí la seva profunda importància.

Joan Vinyoli serà fidel, al llarg de tota la seva vida, a la majoria de les idees i dels postulats exposats en aquests escrits elaborats entre 1951 i 1956. I encara que en els anys següents, sobretot entre 1956-1970, revisarà alguna de les seves formulacions estètiques i introduirà, com tindrem oportunitat de veure (cfr.IV), alguns matisos nous prou significatius i centrals en la seva pràctica poemàtica, en general, les bases de la seva concepció del poètic i del seu projecte líric romandran, en allò que és essencial, inalterades i es conformaran com un punt de referència obligat i constant, un fonament en el qual trobar suport i al qual retornar en els moments de dubte i dejecció.²⁴³

²⁴² La formulació poètica de Vinyoli, comparada per exemple amb la de Carles Riba o la de Gabriel Ferrater, se'ns apareix una mica inconsistent, però la seva poesia és, en conjunt, tant o més sòlida i original. *L'ars poetica* vinyoliana presenta, formalment, moltes més relacions amb la que exposà, per exemple, Maragall, però mentre que Maragall tendí a eludir els problemes centrals perdent-se en vaguetats i il·luminacions, Vinyoli s'hi enfronta directament i procura sempre de trobar un referent on aferrar-se; per altra banda, la seva poesia supera amb escreix les deficiències de la seva poètica (i la seva imaginació, les de la llengua) i és una lírica que se situa lògicament en un punt substancialment més elevat que la maragalliana.

²⁴³ Com se sap, les reflexions i els replantejaments poètics són constants i permanents en Vinyoli, però no suposen, globalment, cap canvi radical respecte a les bases originals formulades en els textos que ara ens ocupen. Bona prova d'això n'és, per exemple, el fet que la majoria dels seus escrits poètics i no poètics (bàsicament, pròlegs a la pròpia obra) i dels comentaris sobre poesia (en entrevistes sobretot) posteriors

Fonamentalment, els aspectes centrals a què es refereix Vinyoli en aquests escrits (en general, llocs comuns de tots els poetes al llarg de la història) són els següents: actitud poètica, llenguatge, procés creador, concepció de la poesia i *poeticitat* de la poesia. Lògicament, aquests aspectes en comporten col.lateralment molts d'altres, que el poeta també analitza, com per exemple: els perills de la poesia, el problema de la sinceritat i l'autenticitat poètiques, la recerca sobre quina és l'essència, valor i funció de la poesia, la distinció entre poema i poesia, la definició de conceptes com transsubstanciació, present líric, cant, "real poètic", etc.

Actitud poètica: de l'autenticitat i de la sinceritat.

Dels tres textos preparats pel poeta amb motiu de les seves lectures de poemes del llibre *Les hores retrobades*, n'hi ha dos, "Paraules de presentació" i "Lectura de poemes a casa de Joan Maragall", que presenten una organització i un desenvolupament gairebé idèntics. En ells, Vinyoli es preocupa sobretot per definir plausiblement quina és la seva actitud a l'hora d'escriure poesia; i ho fa, paradoxalment, en un sentit negatiu. És a dir, afirmant que la seva actitud poètica es fonamenta bàsicament en un anhel d'autenticitat i puresa, i

a 1956 no fan altra cosa que retornar sobre algunes de les velles idees exposades ja en aquests textos de 1951-1956. És sobretot significatiu que el 1975, quan es publica la seva *Poesia Completa*, accepti d'incloure-hi, sense introduir-hi cap canvi, el pròleg escrit per al seu llibre *El Callat*; i també, que quan el 1979 Miquel Martí i Pol l'aconvida a col.laborar en la revista *Reduccions* amb la que ell consideri la seva poètica, decideixi de trametre-li la seva conferència "Carles Riba i el seu concepte de la poesia", escrita precisament el 1954.

doncs, en l'intent, conscient i sistemàtic, d'evitar els diversos perills i errors en què pot incórrer el poeta en el seu quefer. Aquests perills són els següents: complaença excessiva en l'obra i en un mateix, culte idolàtric i recerca massa afanyosa de la poesia, fe desorbitada en els seus poders màgics, hermetisme gratuït, retoricisme buit i exageració. D'alguna manera, Vinyoli intenta defugir alhora els excessos i les degeneracions a què han portat els models poètics romàntic (sacralització del "Jo" i de la poesia) i simbolista (sacralització de la forma i dictadura de la intel·ligència creadora).²⁴⁴

Tots aquests perills cal necessàriament que els eviti el poeta si vol aconseguir una poesia "substancial" i autèntica; és a dir, que *serveixi*, en el sentit ribià del mot. Per aquesta raó, Vinyoli malda per generar tot d'antídots al més eficaços possible contra aquests perills. Així, per evitar una complaença excessiva en l'obra i en un mateix, el poeta, creu Vinyoli, ha de cercar

el lliurament d'un mateix i la renúncia al conreu més directe de la personalitat irreductible.²⁴⁵

²⁴⁴ Sobre els excessos del simbolisme, Cfr. especialment el llibre de H. FRIEDRICH, *op. cit.*, especialment les pàgs. 150-154, 179-181 i 281-286.

²⁴⁵ Es tracta d'una cita extreta del text que Joan Teixidor va escriure com a pròleg a *Les hores retrobades* (*op. cit.*, pàgs. 10-11). Joan Vinyoli, en les seves paraules de presentació a les seves lectures de poemes, hi fa sempre al·lusió, perquè "penso que justament la convicció profunda que expressen explica més bé que cap altra cosa una actitud poètica que em sembla revelar-se a partir del meu llibre *De vida i somni* i es continua en aquest". ("Paraules de presentació", Cfr. Apèndix).

per no caure en un culte idolàtric de la poesia, en una recerca massa afanyosa d'ella i en una fe desorbitada en els seus poders màgics, ha d'oposar

garibé una resistència a deixar-la manifestar-se si no fos com una floració innocent i necessària de l'esperit i una consciència més restringida, encara que molt alta, de les seves possibilitats.²⁴⁶

per defugir l'hermetisme, el retoricisme buit i l'exageració, ha de vetllar perquè la seva poesia sigui sincera i, doncs,

que tingui el seu origen en una exigència real d'allò que vol ser expressat i que no sigui mai una màscara del poeta.²⁴⁷

És l'obsessiva recerca d'una poesia essencial i sincera i la por a crear-se una vida i una poesia inautèntiques les que condicionen, en Vinyoli, la tria d'un llenguatge poètic senzill i auster, despullat i clar, espontani, allunyat de la buida

²⁴⁶ J. VINYOLI, "Paraules de presentació" (Cfr. Apèndix). La idea que hom no ha d'esperar de la poesia que esdevingui "l'aliment supersubstancial de l'home" (és a dir, que no sigui substitutòria ni de la religió ni de la metafísica) l'extreu Vinyoli del llibre *Fronteras de la poesía* de Jacques Maritain, que, a partir de 1945, quan apareix l'edició castellana, es converteix en el llibre de capçalera del poeta pel que a fa a aspectes sobre poesia i poètica.

²⁴⁷ *Ibidem*. Aquesta exigència de sinceritat a l'hora de crear poesia -i, doncs, el rebuig del retoricisme buit i l'exageració- és una de les idees clau que troba Vinyoli, per exemple, en el llibre de J. Pfeiffer: "La poesía es arte que se manifiesta por la palabra. Toda poesía falsa se traiciona porque su forma verbal es sólo cobertura, en vez de ser el modo forzoso e intransferible de aparecer un contenido, una interioridad" (J. PFEIFFER, *La poesía, op. cit.*, pàg. 35)

obscuritat i de tota voluptuositat verbal.²⁴⁸ Aquesta tria, però, planteja al poeta un problema crucial: com fer compatibles sinceritat (espontaneisme) i voluntat artística (literatura).

La sinceritat del poeta, diu Vinyoli, consisteix a parlar únicament quan n'hi hagi una absoluta necessitat (és a dir, a saber destriar els moments d'autèntica necessitat d'expressar-se d'aquells en què es veu empès per un desig impulsiu i primari, i per tant inautèntic, de parlar: acció de la voluntat), i a fer-ho únicament amb aquelles paraules que són estrictament fidels a la idea poètica -el crit- i a la manera com aquesta idea poètica s'ha revelat (és a dir, a saber destriar les paraules pures, necessàries, d'aquelles que són impures, supèrflues: acció de l'enteniment).

Vinyoli no pot evitar, en última instància, de veure's enfrontat amb el sempitern conflicte entre sinceritat artística i sinceritat moral.²⁴⁹ És a dir, la seva actitud poètica, fonamentada en la sinceritat i l'autenticitat, l'obliga de forma inexcusable a triar entre confiar-se plenament a allò que, de forma podríem dir intuïtiva, li dicta el seu esperit i la seva

²⁴⁸ Aquesta és una de les característiques més definitòries de la seva poesia, sobretot a partir dels volums *De vida i somni* i *Les hores retrobades*. Durant uns anys, però, i concretament en poemaris com *El Callat* i *Llibre d'amic* -i en gran part també *Realitats* i *Cants d'Abelone*- el poeta tendirà excepcionalment cap a un llenguatge essencialment simbòlic, però a partir de *Tot és ara i res*, el poeta retornarà cap a la senzillesa i la simplicitat, afegint-hi, a més, un to més realista i auster i introduint nous aspectes com la narrativitat, el col·loquialisme i un llenguatge, a voltes, clarament conversacional.

²⁴⁹ Sobre aquest conflicte, Cfr. el capítol "Recerca de la radical sinceritat" de la nostra tesi.

sensibilitat (sinceritat moral: el que importa és el que un vol dir en el poema), o bé confiar-se a les lleis de l'art, és a dir, a la tècnica i l'ofici poètics (sinceritat artística: allò que importa és què diu el poema).

La sinceritat del poeta, ja ho hem vist, es preserva -igual com passava en Maragall- gràcies a l'acció de la voluntat i de l'enteniment, però sempre en un sentit negatiu. Ara bé, en realitat, la idea poètica no esdevé finalment poesia sinó formalitzada en poema, és a dir, expressada en paraules, artísticament. I aquest fet planteja un seguit de problemes. Per exemple, ¿com és possible de determinar la puresa i el rigor estrictes d'aquesta acció, diguem-ne resistent, negativa, de la voluntat i l'enteniment?; ¿En quina mesura es pot detectar a través de l'obra? I, a més, ¿n'hi ha prou amb aquesta acció per assegurar la validesa de l'obra? Aquestes preguntes no poden tenir, objectivament, una resposta satisfactòria, positiva. El mateix Vinyoli reconeix en més d'una ocasió que l'estricta qualitat artística d'una obra no es pot assegurar només en funció de la sinceritat del poeta en l'acte creador

Amb això no vull dir, però, que un criteri valoratiu fonamentat en la sinceritat de la vivència creadora garanteixi de cap manera el valor d'una obra. Entre l'estat subjectiu d'un bon poeta i el d'un mal poeta en íntim transport potser no hi ha gaire diferència.²⁵⁰

250 J. VINYOLI, "Lectura de poemes a casa de Josep Iglésias" (Cfr. Apèndix)

però Vinyoli està convençut que, si més no, només una actitud poètica fonamentada en la sinceritat és la que pot assegurar i garantir l'autenticitat d'una obra. Podríem afirmar, doncs, que en Vinyoli el binomi sinceritat artística/sinceritat moral no es planteja com a excloent, sinó que és considerat inseparable i necessari i, de fet, el poeta ha de procurar d'harmonitzar-lo, perquè, en el fons, és a través d'ell que es pot preservar alhora l'eficàcia estètica i la "veracitat" de tota realització literària.²⁵¹ Però, per què és tan important per al poeta el concepte d'autenticitat? Ell mateix ho explica en el seu text-conferència "Carles Riba i el seu concepte de la poesia". Segons Vinyoli, per a Riba (l'opinió és totalment aplicable al mateix Vinyoli), la poesia té una funció ben clara, determinada per la mateixa definició del poètic

La poesia se'm planteja com una experiència, com un mètode de pensament i de coneixement sobre mi mateix i sobre el món.²⁵²

La funció de la poesia és, doncs, la d'afavorir l'autoconeixement i el coneixement sobre la realitat circumdant. Per això és tan important que l'actitud del poeta sigui autèntica, perquè aquesta és l'única manera d'assegurar el valor i l'eficàcia del coneixement poètic i, doncs, de preservar el gruix de veritat humana continguda en l'obra.

²⁵¹ Dissentim, doncs, absolutament del que afirma Carbó: "Vinyoli parteix de la sinceritat poètica, que no implica necessàriament una sinceritat moral, ètica i privada sinó que té més a veure amb la versemblança" (1990a: pàg. 19).

²⁵² J. VINYOLI, "Carles Riba i el seu concepte de la poesia", *art. cit.*

Em sembla significatiu d'una actitud, pel que respecta a un concepte de la poesia, el fet d'aproximar-se a la consideració de la mateixa per la seva referència a la veritat humana que hi ha en ella, o sia, el que en diem autenticitat.²⁵³

En el fons, doncs, per a Vinyoli, l'objectiu de la poesia no difereix tant com aparentment podria semblar del de la religió o del de la metafísica.²⁵⁴ En tots els casos, hom percaça una resposta satisfactòria per a les preguntes més elementals que l'esser humà constantment es formula i algun tipus de veritat sobre la condició i el sentit de l'existència humana. Allò que distingeix, però, fonamentalment, aquests mètodes de coneixement és sobretot el seu procediment. Mentre que en el cas de la religió (experiència mística), en la qual el problema de l'expressió del coneixement no es planteja, el procediment és bàsicament intuïtiu i no conscient; en el de la metafísica és racional i analític, i la seva expressió, conceptual i abstracta, sempre és posterior al coneixement. La poesia, per la seva banda, és en certa forma una complementació de les dues. Certament, l'experiència poètica participa alhora del

²⁵³ *Ibidem.*

²⁵⁴ De fet, Joan Vinyoli intentarà en més d'una ocasió, i sobretot en situacions especialment difícils, de crisi creativa, trobar en la religió o en la filosofia una mena de substitut de la poesia, però sempre sense èxit. Cfr. per exemple, en aquest sentit, el que diu el poeta en l'epíleg a *Domini màgic*: "a Vallvidrera vaig decidir no escriure més i dedicar-me a l'estudi i a la meditació, per veure si podia *saber* alguna cosa que no m'arribés per via del coneixement poètic... És com dir que en certa manera aspirava a «filosofar»" (*Domini màgic*, Empúries, Barcelona, 1984, pàg. 92). Sobre el tema de la relació de la poesia amb la metafísica i la religió, cfr. entre altres: O. PAZ, *El arco y la lira*, op. cit. pàgs. 117-157; J. MARITAIN, *Intuición creadora en el arte y en la poesía*, Emecé, Buenos Aires, 1956; H. FRIEDRICH, *Structures de la poésie moderne*, op. cit. 60-64.

coneixement intuïtiu (inspiració) i intel·lectual (tècnica, ofici,...). El coneixement poètic, a més, a diferència del metafísic o místic, té un caràcter marcadament operatiu i, doncs, procediment i expressió hi són indestriables.

La verdad del poema se apoya en la experiencia poética, que no difiere esencialmente de la experiencia de identificación con la «realidad de la realidad», tal como ha sido descrita por el pensamiento oriental y una parte del occidental. Esta experiencia, reputada por indecible, se expresa y comunica en la imagen.²⁵⁵

En el text-conferència "Carles Riba i el seu concepte de la poesia", Vinyoli se serveix d'una llarga cita de *Fronteras de la poesía*, de Jacques Maritain, per tal d'il·lustrar com entén ell -i el mateix Riba- aquest caràcter operatiu propi del coneixement poètic

En el coneixement poètic -cito de nou Maritain- l'objecte creat, l'obra realitzada, el poema, fan el paper del verb mental i del judici en el coneixement especulatiu. I que el coneixement poètic no és plenament conscient sinó en l'obra feta. I que no és previ ni ha de ser pressuposat a l'activitat creadora sinó enviscerat en ells, consubstancial amb el seu moviment cap a l'obra.²⁵⁶

²⁵⁵ O. PAZ, *El arco y la lira*, op. cit, pàg. 112. Cfr. també les pàgs. 137-141.

²⁵⁶ J. VINYOLI, "Carles Riba i el seu concepte de la poesia", art. cit.

Per això, Joan Vinyoli, en el seu text "Lectura de poemes a casa de Josep Iglésias", afirma que

Només quan m'és donat reviure el procés de creació d'un poema, les circumstàncies de la seva inspiració, podria explicar una mica les intencions més o menys conscients que em varen moure a fer-lo. En l'examen d'aquest procés he trobat sovint la justificació de tal vers, de tal poema, que altrament haurien perdut tot sentit per a mi. (...) Així doncs, per mi el valor d'un poema se'm confirma de vegades o bé al contrari, se'm nega, quan considero com s'ha anat fent.²⁵⁷

Procés creador i dinàmica de la invenció poètica.

El procés mitjançant el qual s'ha elaborat l'obra és i té, doncs, un valor essencial per a Vinyoli. Precisament, en la narració inèdita "Un diàleg", intenta definir quines són, al seu entendre, les "dues maneres de comportar-se el poeta líric en el procés creador", les quals es corresponen, en certa forma, a dos models prou diferents de poeta i a dues concepcions plausiblement distintes de la poesia.

Hi hauria, d'una banda, el tipus de poeta, diguem-ne, mallarmeà, formalista, artificios i tècnic, aquell qui, en termes d'Edmund Wilson, podríem dir que ha triat de viure en l'*Axel's*

²⁵⁷ J. VINYOLI, "Lectura de poemes a casa de Josep Iglésias" (Cfr. Apèndix).

Castle,²⁵⁸ i, doncs, que el seu concepte de la poesia és, segons aquest autor, el característic del Simbolisme. És el poeta que es proposa sobretot de *donner un sens plus pur aux mots de la tribu*, i per al qual, doncs, la inspiració poètica només és un punt d'arrencada, però el que veritablement compta és sobretot el treball amb el llenguatge, l'ofici i la recerca formal, la construcció del poema.

Pot el poeta, partint de l'obscur impuls inicial, d'aquella "certa cosa" que germina en ell i per a la qual ha de trobar paraules, posar-se a la recerca d'elles, promptament, abans que vinguin, d'una manera semblant a com el músic pot, improvisant al piano, cercar, per així dir-ho, a les palpentes, la melodia, l'acord, la combinació de sons, que li sembli correspondre al germen creatiu que l'inquieta. Pot, vull dir, preocupar el poeta sobretot la construcció del poema, tot just l'impuls creador ha posat en moviment el llenguatge; i en això intervé molt l'ofici, tot el saber tècnic, après en l'estudi diligent de l'entitat "poema", que més o menys conscientment aplica el poeta cada vegada que es troba novament escrivint.²⁵⁹

258 Sobre aquest model concret de poeta que Vinyoli intenta definir, vegeu sobretot el llibre d'E. WILSON, *El castillo de Axel. Estudios sobre literatura imaginativa (1870-1930)* (Traducció de Luis Maristany), Versal, Barcelona, 1989.

259 J. VINYOLI, "Un diàleg" (Cfr. Apèndix). No deixa de ser significatiu que Octavio Paz, amb qui ja hem dit que Vinyoli presenta moltes afinitats, distingeixi també entre dos tipus de poetes en funció de la seva concepció de la inspiració i del seu procés d'elaboració poètica: el poeta "reflexiu" (que es correspondria amb el poeta mallarmeà de Vinyoli) i el poeta "romàntic" (que seria la del mateix Vinyoli). Cfr. O. PAZ, *El arco y la lira, op. cit.*, pàgs. 157-160.

I hi hauria, d'altra banda, el tipus de poeta, diguem-ne, maragallià o romàntic. És a dir, el poeta-geni o poeta visionari, aquell en qui l'estat poètic és una condició *sine qua non* per a la creació lírica i que no s'interessa sinó de forma secundària per l'elaboració del poema, perquè de fet les seves paraules són com "un fluir inagotable del murmullo".²⁶⁰ És el poeta inspirat, que actua per revelació i que es confia plenament al dictat del seu esperit.

Hi ha, en canvi, un ordre de poetes, diria jo, més passius pel que respecta al segon moment del procés creador. Si no els sobrevenen sobtosament paraules, sense recerca de cap mena, radicalment imperioses, com una il·luminació, resten morosament en el moment de saborosa coneixença obscura, no fan res per a sortir-ne, poden ésser temptats inclús de desviar-se de l'acte líric, i callant, pressentir, desitjar almenys una altra mena d'acompliment més ric i salvador d'allò que en ells germina, que per mitjà del poema. Comprèn el que vull dir? Si tanmateix, a la fi, vénen paraules, aquestes tenen una profunditat esbalaïdora, no sé quina força de revelació. Diria jo que serveixen intacte aquell tresor de silenci fecund

²⁶⁰ La imatge és d'Octavio Paz, i l'empra per definir el particular procés d'escriptura del tipus de poeta que ell anomena "romàntico" (Cfr. O. PAZ, *El arco y la lira, op. cit.*, pàg. 158). Els poetes romàntics (Novalis, Schelling, Schlegel,...) es van proposar sobretot d'arribar a descobrir l'origen i el procés de la creació artística. Amb la seva concepció de la poesia com a expressió dels sentiments i dels problemes de l'ànima, van afavorir una hipervaloració de la poesia i del poeta, a qui consideraven un ésser clarament privilegiat i inspirat. Schelling, per exemple, que va establir el geni com a artífex de l'obra d'art, considera l'artista com un home posseït per una força superior que l'impulsa cap a l'infinít (Cfr. F.W.J. SCHELLING, *La relación de las artes figurativas con la naturaleza*, Aguilar, Buenos Aires, 1980).

de les profunditats. (Però és inútil parlar d'aquestes coses. El més secret, l'essencial sempre se'ns esmuny).²⁶¹

La descripció que fa Vinyoli de les dues "maneres de comportar-se" el poeta líric en el procés creador ens situa, doncs, en el centre mateix de l'eterna incògnita sobre l'origen i la dinàmica de la invenció poètica. I defineix, a grans trets, les dues respostes que hi han donat dues de les tendències literàries fonamentals de la història occidental més recent: una, la romàntica, que hipervalora la inspiració i el geni natural; l'altra, la simbolista, més objectivista i que posa més èmfasi en la tècnica i en el treball amb el llenguatge.²⁶²

D'entre aquestes dues tendències, i malgrat el seu desig de voler estimar l'objectivitat i la precisió tant com la secretesa i el misteri, Vinyoli sembla sentir-se indiscutiblement més proper a les idees i a la concepció romàntiques de la poesia. Per això, la seva reflexió sobre l'origen i el mecanisme de la invenció poètica presenta sobretot paral·lelismes i concomitàncies amb alguns dels plantejaments teòrico-crítics

²⁶¹ J. VINYOLI, "Un diàleg" (Cfr. Apèndix).

²⁶² Distingim entre tendències literàries (romàntica, simbolista) i moviments literaris (Romanticisme, Simbolisme) per tal d'evitar malentesos i per marcar adequadament les diferències que hi ha entre períodes històrics concrets i els models poètics que aquests períodes inauguren. Sobre la necessitat d'aquesta distinció, cfr., A. BALAKIAN, *El movimiento simbolista, op. cit.*, (especialment les pàgs. 13-23)

que sobre aquest tema van formular i desenvolupar els principals representants d'aquest moviment.²⁶³

Ningú no dubta, a hores d'ara, que un dels canvis més importants i transcendents introduïts pel pensament romàntic en relació als estudis sobre teoria literària fou degut, bàsicament, al desplaçament de l'interès tradicional classicista sobre el text artístic i la seva estructura cap a altres qüestions relacionades directament amb els processos psicològics, fantàstics i sentimentals implicats en la creació i la recepció de les obres d'art.²⁶⁴

²⁶³ Compari's, per exemple, el que diem de l'*ars poètica* vinyoliana amb la doctrina estètica continguda en el "prefaci" a les *Balades líriques* de Wordsworth, que Abrams (*El espejo y la lámpara. Teoría romántica y tradición crítica*, Barral, Barcelona, 1975, pàgs. 183-188) aprofita per tal d'elaborar una mena de decàleg sobre la concepció romàntica de la poesia: 1) La poesia és l'expressió o desfet d'un sentiment, o sorgeix d'un procés de la imaginació en què els sentiments juguen un paper crucial ("Ara el poema és un seguit de mots / que, del vell pòsit de dolor i sanglots / i crits de goig i sostingut anhel, / ha esdevingut en la negror del cel / llum polièdric que ens consola a tots, / mudant la mort en delusori tel", vv. 9-14 del sonet "El Poema", del llibre *A hores petites*); 2) Com a vehicle d'un estat emotiu, la poesia no només s'oposa a la prosa - llenguatge de la intel·ligència- sinó també a les *mater of fact*; 3) La poesia es va originar en les primitives exterioritzacions de la passió, que per causes orgàniques, eren naturalment rítmiques i figurades. La poesia és capaç d'expressar les emocions a través de les figures del llenguatge i del ritme (per a Vinyoli, la poesia és, en essència, imatge i ritme); 4) El llenguatge de la poesia ha de ser expressió espontània i genuïna, no artificiosa i simulada de l'estat emotiu del poeta (és a dir, com en Vinyoli, sincera i autèntica); 5) El poeta es distingeix de la resta d'homes per la seva intensa sensibilitat i susceptibilitat a la passió (vg. les respostes de Vinyoli al "Qüestionari Proust", *La Vanguardia*, 8-VI-1980); 6) La funció més important de la poesia és fomentar la sensibilitat i les emocions del lector (en Vinyoli és, a més, eina indagatòria i font de coneixement).

²⁶⁴ A. GARCÍA BERRIO, *Teoría de la literatura (la construcción del significado poético)*, Cátedra, Madrid, 1989, pàg. 23. (Sobre el Romanticisme en general i les seves aportacions en l'àmbit literari i de la història de les idees estètiques, vegeu sobretot: M.H. ABRAMS, *El espejo y la lámpara. op. cit.*; R. ARGULLOL, *El Héroe y el Único. op. cit.*; J.

La teoria literària del Romanticisme, que, lògicament, té els seus orígens en el canvi radical sobre la nova imatge de l'home i del món propis de l'època, representa una veritable revolució en l'àmbit de l'art i de l'estètica. D'una banda, revaloritza i redimensiona l'art en general i l'experiència poètica en particular pel fet de conferir-li una capacitat d'*autorevelació*, que va més enllà de la simple funció mimètica i catàrtica establertes per la tradició aristotèlica; d'una altra, n'amplia l'abast, el sentit i les possibilitats perquè reconeix, en l'art -però sobretot en la poesia-, una possibilitat de transcendència i una participació d'aspectes subconscients i espontanis a més dels racionals i retòrics i, doncs, l'experiència artística -i especialment la poètica- esdevé un mitjà idoni de coneixement sobre els aspectes més foscos de l'existència humana i de recerca de l'absolut.

La poesia, en el context del pensament i l'estètica romàntics, és considerat un gènere privilegiat, és l'expressió més elevada de la capacitat creadora i artística de l'ésser i, alhora, una forma de coneixement superior, complementari i fins i tot més eficaç que d'altres dipus d'experiència, com ara la intel·lectual, sensitiva, històrica, etc. En la poesia, l'home troba una eina òptima per tal d'expressar i representar la pròpia configuració conceptual i imaginària de la realitat, com una estructura dialèctica d'*identitat-alteritat*. A través de la poesia, l'home connecta amb la realitat externa, diu la singularitat de la seva relació amb el món i s'esforça, doncs, per descriure i

ARNALDO, *Fragmentos para una teoría romántica*, Tecnos, Madrid, 1987; A. BEGUIN, *El alma romántica y el sueño*, F.C.E., Madrid, 1954; C.W. BOWRA, *La imaginación romántica*, Taurus, Madrid, 1972)

representar verbalment, i artísticament, allò que no és (*alteritat*: consciència de l'altre) per, d'aquesta manera, un cop ha connectat amb l'alteritat, descobrir allò que veritablement és (*identitat*: consciència del jo).

Un dels aspectes més interessants de la teoria literària romàntica és sens dubte la seva recerca sobre l'origen de la creació poètica, en la qual, de fet, es troben les arrels de tota la concepció romàntica de la poesia. Segons el pensament romàntic, com ja hem dit, en el procés d'invenió poètica hi convergeixen alhora tant elements racionals i conscients com altres d'espontanis i inconscients. La teoria romàntica, de fet, distingeix clarament entre *Fantasia* -Phantasie- i *Imaginació* -Einbildungskraft-, i els considera els dos constituents essencials de la invenció poètica. Un dels primers a definir aquests conceptes fou A.G. Schlegel, per al qual, la *Fantasia* era la capacitat més absoluta i independent de qualsevol tipus de suport conscient i racional, mentre que la *Imaginació* representava tot el contrari, és a dir, els aspectes superiors de control de la raó i, per tant, la capacitat expressiva i formal, el domini de la retòrica i el coneixement de la tradició. Però la definició d'aquests conceptes que ha resultat més eficaç i que darrerament ha estat recuperada per la teoria de la literatura,²⁶⁵ és la que dóna Coleridge en la seva *Biographia literaria*, publicada el 1817, en la qual s'inverteixen els termes.

²⁶⁵ Cfr. entre altres, R. WELLEK, *Historia de la crítica moderna (1750-1950)*, vol. II, Gredos, Madrid, 1969; A. GARCÍA BERRIO, *Teoría de la literatura, op. cit.* pàgs. 17-23; i J. GARCÍA / T. HERNÁNDEZ, *La poética: tradición y modernidad; Síntesis*, Madrid, 1990, pàgs. 32-53.

Segons Coleridge, la Imaginació, orgànica i vinculada al geni, seria el motor creador de l'experiència artística, i aniria acompanyada, sense oposar-s'hi, sinó més aviat completant-la i complementant-la, per la Fantasia, mecànica i vinculada al talent, que es correspondria amb l'activitat conscient de l'artista, amb la seva capacitat ordenadora i reproductora.

La preeminència d'un o altre d'aquests constituents progressius i complementaris de la invenció poètica determina en gran part les diferències, d'actitud i de procediment, entre els dos models de poeta líric definits per Vinyoli i també les característiques específiques de les seves realitzacions literàries. Així, el poeta en qui preval la Fantasia -Phantasie- com a constituent bàsic, és el de més inventiva formal i també el qui dóna més importància als aspectes lúdics i placèvols -en definitiva, estètics- de l'obra literària. És el poeta que tendeix fonamentalment cap a la poesia "pura", en el sentit que està preocupat sobretot pels problemes d'"expressió", i, doncs, per aconseguir una "transsubstanciació perfecta, sense residus, de la matèria en forma lírica". Mentre que, per contra, el poeta en qui preval la Imaginació -Einbildungskraft-, és el de menys inventiva formal, però en canvi, és el qui viu més intensament l'emoció poètica -el crit- prèvia (i simultània) a l'expressió i per al qual la preocupació prioritària se centra en el procés de "creació" de l'obra i, doncs, a aconseguir una transsubstanciació perfecta de les seves vivències i sentiments en forma lírica, és a dir, amb el màxim de residu humà possible.

Allò que es posa sobretot de manifest a través d'aquesta distinció entre Fantasia i Imaginació en relació a la invenció

poètica és la necessitat de distingir entre dos moments prou diferents en l'acte creatiu: el de l'emoció poètica o operació cognoscitiva en si, denominat imaginació (o més comunament, inspiració), i el del resultat d'aquesta (operació reproductora), directament relacionat amb la Fantasia, és a dir, el moment d'exteriorització-formalització verbal del material cognoscitiu o productor.

Gaston Bachelard,²⁶⁶ que va aprofundir en diversos llibres sobre les característiques i la dinàmica de la imaginació poètica, reconeixia també, encara que d'una forma potser més imprecisa, l'existència d'aquests dos moments en el procés creador fent una clara distinció entre la *imaginació material*, la causa pre-conscient, sentimental i íntima, que es correspondria amb la Imaginació com a motor creador, i la *imaginació formal*, la causa conscient, reproductora i ornamental, que estaria lògicament vinculada a la Fantasia com a representació verbal.

²⁶⁶ Cfr. especialment: *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, José Corti, París, 1942 (*El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*, F.C.E., México, 1978); *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, José Corti, París, 1943 (*El aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación del movimiento*, F.C.E., México, 1989); *La terre et les rêveries de la volonté. Essai sur l'imagination des forces*, José Corti, París, 1948; *La terre et les rêveries du repos. Essai sur les images de l'intimité*, José Corti, París, 1948; *La poétique de l'espace*, P.U.F., París, 1957 (*La poética del espacio*, F.C.E., México, 1975). En el seu llibre *L'air et les songes*, Bachelard distingeix entre tres tipus d'imatge: la imatge en repòs (lexicalitzacions), la imatge tradicional (no imaginària i fossilitzada), i la imatge literària o mòbil, que és la que segons ell correspon a la veritable poesia; és a dir, es tractaria d'una imatge formal (reproduïda per la fantasia) que no desvirtuaria les potencialitats i el caràcter imaginant -o imaginari- de la imatge material (produïda per la imaginació).

Darrerament, la teoria de la literatura ha reclamat, amb un renovat interès i com un element clau per a l'elaboració d'una Poètica general, la vigència de la dicotomia imaginació-fantasia, formulada inicialment per la teoria romàntica; és a dir, la distinció jerarquizada en dos graus i moments de l'activitat imaginària.²⁶⁷ I això, en gran part, per la necessitat de definir i explicar quins són estrictament els valors poètics de l'obra literària, però sobretot per distingir adequadament entre aquells valors poètics d'*opció*, i, doncs, convencionalitzats (*literarietat* i *ficcionalitat*), d'aquells valors poètics *atzarosos*, no convencionalitzats ni convencionalitzables (*poeticitat*).²⁶⁸

Es tan aclarativa como legítima la distinción que establece un primer conjunto de formas *nómicas* y controlables de la imaginación consciente -que yo prefiero convencionalizar resolviendo la vacilación romántica como producto de la *operativa fantástica*-, frente a un segundo conjunto de manifestaciones más profundas, pulsionales y subconscientes, que no proceden inmediatamente de la estimulación previsible desde las formas de la *expresividad* textual. En cuanto efectos conseguidos

²⁶⁷ Cfr. A. GARCÍA BERRIO, *Teoría de la literatura, op. cit.*

²⁶⁸ Els termes *literarietat* i *ficcionalitat* han estat tradicionalment acceptats per la teoria de la literatura almenys d'ençà dels formalistes russos, que van ser els primers a fixar-los per referir-se als aspectes més objectius de l'obra literària relacionats amb les estratègies discursives i d'expressió de la llengua poètica i amb la "creació de personatges i mons fictivals" que realitza tot escriptor en la seva obra. El terme *poeticitat* és, per contra, molt nou. El seu origen cal relacionar-lo amb les aportacions fetes des de la Poètica de l'imaginari i amb la necessitat de definir, no només terminològicament, i explicar aquells valors poètics més incontrolats i atzarosos de l'obra literària. Sobre el significat, dimensió i història d'aquests termes, vegeu especialment: A. GARCÍA BERRIO, *Teoría de la literatura, op. cit.*

de la actividad imaginaria y sentimental, ambas formas de la imaginación -las fantásticas y las propiamente imaginarias- corresponden en mi esquema al ámbito de la *poeticidad* como valor azaroso, que se distingue del alcance pragmático convencionalizable de la *opción* a la *literariedad* estricta.²⁶⁹

La caracterització de les dues maneres de comportar-se el poeta líric en el procés creador que fa Vinyoli en la narració inèdita "Un diàleg", i que hem reproduït més amunt, suposa així mateix, però sense explicitar-ho, una actualització del binomi romàntic Fantasia-Imaginació; és a dir, implica una distinció clara i jerarquitzada de dues formes operatives inherents a la dinàmica de la invenció poètica. Explícitament es refereix Vinyoli a dos moments diferents en relació al procés creador: el primer, definit pel poeta com "obscur impuls inicial", "certa cosa que germina" o "germen creatiu" i en el qual el poeta obté una "saborosa coneixença obscura" encara informulada, es correspondria amb el que fins aquí hem vingut denominant Imaginació o activitat estrictament imaginària i, doncs, incontrolada i no convencionalitzada;²⁷⁰ el segon moment, el del "domini de la pura forma" en què té lloc la construcció del poema, es correspondria amb l'*operativa fantàstica* o activitat

²⁶⁹ A. GARCÍA BERRIO, *Teoría de la literatura. op. cit.*, pàg. 28.

²⁷⁰ Bachelard afirma, en els volums *L'air et les songes* i *L'eau et les rêves*, que aquesta activitat imaginària (o *imaginació material*, segons la seva particular terminologia) només es dona en els moments de *rêverie poétique*, feliç expressió per referir-se a aquest estadi intermedi entre el somni i la vigília en el qual la imaginació del poeta (*une volonté qui rêve*) treballa a partir de la substància que aporten i transfereixen els quatre elements.

pròpiament reproductora-formalitzadora i en la qual "intervé molt l'ofici, tot el saber tècnic, après en l'estudi diligent de l'entitat «poema», que més o menys conscientment aplica el poeta cada vegada que es troba novament escrivint".²⁷¹

No costa gaire d'endevinar quina de les dues maneres de comportar-se el poeta líric és la que es correspon amb la pràctica poètica vinyoliana i fins a quin punt aquest fet determina algunes de les característiques fonamentals de la seva poesia i de les seves reflexions poètiques. Vinyoli és indiscutiblement un poeta líric "passiu", és a dir, un poeta en qui preval, per tant, l'activitat cognoscitiva i imaginària enfront de la fantàstica i reproductora. Aquest fet explica, per exemple, perquè, quan Vinyoli formula la seva *ars poetica*, dóna tanta importància a l'actitud del poeta en l'acte creador i es preocupa sobretot per definir el primer moment de la invenció poètica, clarament decisiu per a ell, mentre que deixa en un segon pla el moment referit a l'expressió. I explica també el fet que el material conformador i productor de la seva poesia sigui bàsicament d'ordre sentimental, psicològic i oníric;²⁷² i que

²⁷¹ J. VINYOLI, "Un diàleg" (Cfr. Apèndix)

²⁷² És sobretot a partir del llibre *El Callat* que Vinyoli reconeixerà que la majoria dels seus poemes tenen com a germen creatiu originari bàsicament records del passat ("Me atreveria a decir que Mnemosine es la madre de la poesía", dins A. PONS, 1975), sentiments i emocions ("La poesia té molt a veure amb l'expressió de sentiments i d'emocions", *Antologia Price-Congrés, op. cit.*, pàg. 14) i sobretot il·luminacions oníriques ("Ara que ja m'envelleixo, la poesia se m'ha convertit en la resposta més greu i senzilla a les grans preguntes que ens pugen dels més íntims fons de nosaltres mateixos, sobretot partint de les imatges dels somnis que em regala el subconscient", dins L. BUSQUETS, 1982: pàg. 84. Cfr. també "Joan Vinyoli: la paraula en el temps", entrevista d'Isabel-Clara Simó, *art. cit.* pàg. 22: "una part considerable de la meua obra té

confereixi a la poesia, a banda de les potencialitats pròpiament placèvoles i estètiques, capacitats catàrtiques, redemptores (a la manera novalisiana), metafísiques i transcendents.

No res, un fum

La poesia allunya de les aparences
i fa propera la realitat.

Memòria: perdre's com en un dellà
que és sols l'aquí, darrera
cortines transparents.

I què veus?

No res, un fum.

En veritat us dic
que no es fa res en veritat sinó
per la paraula creadora de silenci.²⁷³

La poesia és, per a Vinyoli, una forma (en el seu cas, la més vàlida i eficaç) de presa de consciència del ser, i alhora, un mètode indagatori, de coneixement i d'autoconeixement i, per tant, una manera òptima de trobar una resposta satisfactòria a la seva problemàtica existencial, és a dir, a les preguntes "D'on?, on?, vers on?"²⁷⁴; i és també una possibilitat de transcendència, de projecció del ser, i de recerca de l'absolut, d'una "vida més

aquest origen: hi ha molt poemes que són transformacions, molt elaborades, de somnis").

²⁷³ El poema pertany al volum *Encara les paraules*, dins *Poesia Completa, op. cit.*, pàg. 300. Segons Bachelard, "La poesía es una metafísica instantánea". (Cfr. el seu llibre *El derecho de soñar*, F.C.E., México, 1985 [1970], pàg. 226), una definició que, certament, hauria plagut Vinyoli.

²⁷⁴ "Jo crec que tots els poetes ens trobem amb aquestes preguntes: Què sóc? D'on vinc? On vaig? Es a partir d'aquestes preguntes com ens podem permetre el luxe de viure sense envilir-nos" (J. VINYOLI, "Crida als poetes catalans", *art. cit.*, pàg. 14). Cfr. el poema "D'on, on, vers on?" del llibre *Realitats*.

alta", i, en definitiva, una manera de salvar les distàncies i superar les contradiccions existents entre el jo (i els seus somnis) i la realitat circumdant (amb el seu caràcter temporal i habitualment negatiu).

La palabra es un puente mediante el cual el hombre trata de salvar la distancia que lo separa de la realidad exterior (...) És evidente que la fusión -o mejor: la reunión- de la palabra y la cosa, el nombre y lo nombrado, exige la previa reconciliación del hombre consigo mismo y con el mundo. Mientras no se opere este cambio, el poema seguirá siendo uno de los pocos recursos del hombre para ir, más allá de sí mismo, al encuentro de lo que es profunda y originalmente.²⁷⁵

Joan Vinyoli és un cas extrem de poeta per al qual el binomi vida/poesia es troba, doncs, irreparablement imbricat: sense la vida, la poesia no és res: objecte, però no substància; forma, però no essència;²⁷⁶ però al mateix temps, sense la poesia no és possible trobar i donar sentit a la vida.²⁷⁷ Per això, per a Vinyoli, quan l'aventura poètica té com a únic objectiu elaborar un producte artificios, de laboratori, aquesta es

²⁷⁵ O. PAZ, *El arco y la lira*, op. cit. pàgs. 36-37.

²⁷⁶ "La vida era sempre necessària, la vida era el suport imprescindible perquè la veu es disparés" (J. TEIXIDOR, "Introducció a la poesia de Joan Vinyoli", dins *Poesia Completa*, op. cit., pàg. 11).

²⁷⁷ "La poesia es presenta com un mitjà de formació constant, i també de coneixement i de maduresa. La relació entre vida i poesia esdevé fonamental, i amaga un rerafons de transcendència només assolible per la paraula. Joan Teixidor s'hi ha referit amb els mots de «paradigma d'una actitud i d'una fe»" (F. CARBÓ, *Joan Vinyoli: estructura poètica...*, op. cit. pàg. 18).

converteix en un acte superficial i fútil. La veritable poesia ha de ser el resultat d'una Aventura total, absoluta, estètica, lògicament, però també i sobretot humana, és a dir, que comprometi la mateixa personalitat del poeta. El cant líric essencial no pot néixer de la simple voluntat d'art, sinó que ha de brollar sempre d'una sobreabundància.

La poesia essencial neix del conflicte i de l'angoixa personal, té el seu origen en la pròpia interioritat del poeta i en la seva relació, sovint tensa i conflictiva, amb el món i amb ell mateix.²⁷⁸ És el resultat d'un diàleg íntim, privat, del Jo amb la seva "alteritat", amb les seves pors, els seus somnis, les seves emocions i els seus dimonis personals. Té el seu origen, com dèiem, en un entramat complex de sentiments i pulsions psicològiques, de records i vivències, d'il·luminacions subconscients i de visions oníriques que malden per tenir forma a través de la qual representar-se i exterioritzar-se. La poesia revela la condició humana i, en aquest sentit, no és altra cosa que realitat temporal que lluita per transcendir-se cap a l'absolut, possibilitat de ser i aspiració a ser.

El germen creatiu originari de la poesia és sempre "obscur", bàsicament perquè és, d'una banda, caòtic, i, de l'altra, informulat; és, diu el poeta, "una inquietud", un "desassossec",

²⁷⁸ En l'entrevista amb Isabel-Clara Simó, "Joan Vinyoli: la paraula en el temps" (*art. cit.*, pàg. 19), el poeta afirma que una persona feliç "versos pot escriure'n tants com vulguis, però no poesia, almenys pel que a mi respecta ..., perquè el procés que he intentat descriure neix del conflicte i de l'angoixa i la persona «satisfeta» en té prou amb resoldre les seves necessitats econòmiques i fisiològiques". Cfr. també el sonet "El poema" que transcrivim més endavant.

una "il.luminació", un "no-sé-què" que necessita verbalitzar-se per poder ser, i, doncs, perquè pugui interpretar-se i comprendre's. En el fons, perquè pugui esdevenir coneixement.

La meva experiència de poeta m'ha ensenyat que, generalment, per no dir sempre, el procés poètic funciona així: d'una banda hi ha en mi un "germen creatiu obscur", que em porta a buscar paraules per dir alguna cosa que no sé què és; després es van lligant les paraules, segons unes lleis de ritme que no sé definir fins arribar al conjunt verbal "satisfactori" que es diu poema. Molta gent creia - penso- que els poetes primer tenim una idea i després l'expressem en versos. Però no és una idea ni res que s'hi assembli, és una "inquietud", un "desassossec", una "il.luminació espasmòdica o tranquil.la", com deia Riba. El "contingut del poema" el sabem quan aquesta operació considera el poeta que ha estat degudament resolta.²⁷⁹

279 "Joan Vinyoli: la paraula en el temps" (entrevista d' Isabel-Clara Simó), *Canigó*, núm. 659 (24-V-1980), pàg. 19. Cfr. també, en aquest mateix sentit, el que diu el poeta en el seu pròleg a *Antologia Price-Congrés*: "penso justament que l'autèntic poeta no sap ben bé que ha dit fins que té acabat el poema" (*op. cit.*, pàg. 14). Vegi's ara com defineix Octavio Paz aquest mateix procés de l'experiència poètica, en la qual distingeix també dos moments essencials, un de fosc i caòtic (el moment del no-ser) i l'altre lluminós i creador (el moment de l'aspiració a ser): "El acto de escribir entraña, como primer movimiento, un desprenderse del mundo, algo así como arrojarse al vacío. ... el poeta se queda solo, sin mundo en que apoyarse. (...) Nos rodea el silencio anterior a la palabra. O la otra cara del silencio: el murmullo insensato e intraducible, "*The sound and the fury*", el parloteo, el ruido que no dice nada, que sólo dice: nada. (...) Cuando el poeta se siente desprendido del mundo y todo, hasta el lenguaje mismo, se le fuga y deshace, él mismo se fuga y aniquila. Y en el segundo momento, cuando decide hacerle frente al silencio o al caos ruidoso y ensordecedor, y tartamudea y trata de inventar un lenguaje, él mismo es quien se inventa y da el salto mortal y renace y es otro" (O. Paz, *El arco y la lira*, *op. cit.* pàgs. 177-178).

Procés i dinàmica de l'escriptura poètica.

Vinyoli sempre intentarà convèncer-nos que ha volgut dir alguna cosa, molt més que no meravellar-nos de com deia una cosa.

J. TEIXIDOR, "A penes pròleg".

En el seu text "Lectura de poemes a casa de Josep Iglésias", Vinyoli reconeix explícitament que els problemes teòrics inherents a la poesia només se li plantegen un cop l'obra està feta o en el moment en què s'està fent. És a dir que el poeta no planifica *a priori* el poema, no l'estructura ni l'organitza amb anterioritat al moment de la seva escriptura, sinó que, partint d'una confiança plena en l'eficàcia de la seva actitud poètica i en el caràcter revelador de les paraules, es deixa endur per elles i per la força (*energeia*) de la seva vivència lírica (Imaginació-inspiració).

És solament quan l'obra està feta, o està per fer-se, que em preocupen els problemes teòrics inherents a la poesia; això sí, llavors em preocupen d'una manera vivíssima; però quan escric, sé només que ho faig per una necessitat absoluta, no gens diferent de la vida mateixa i que tot home en la seva integritat intervé en aquest acte.²⁸⁰

²⁸⁰ J. VINYOLI, "Lectura de poemes a casa de Josep Iglésias". Cfr. Apèndix. Habitualment, Vinyoli fa una primera redacció "automàtica" del material poètic (en alguns casos en prosa) i posteriorment inicia un procés de reescriptura constant d'aquest material fins aconseguir finalment el poema, la forma definitiva de l'esquema textual. Cfr. sobre aquest punt, l'entrevista amb Isabel Clara-Simó (1982); les cartes a X. Pericay dels dies 19-XI-79 i VIII-81 (Arxiu-Vinyoli); l'article de Xavier

L'escriptura poètica, fruit més de la necessitat que de la voluntat, s'esdevé, doncs, en Vinyoli per una impossibilitat real de romandre permanentment en aquell estadi de "saborós coneixement obscur" previ a l'expressió artística, és a dir, en aquell moment de pura contemplació, que no vol dir exactament inactivitat, sinó més aviat una recerca interior, "una actitud de disponibilitat, de receptivitat absolutes".²⁸¹ És precisament en aqueix estadi de recolliment passiu anterior a l'escriptura que el poeta es troba amb el que Gottfried Benn n'anomena, en la seva conferència *Probleme der Lyrik*, "una mena d'embrió inert o germen creatiu" (*ein dumpfer schöpferischer Keim*), que el poeta no pot identificar del tot fins que no ha aconseguit d'expressar-lo poèticament, i per al qual, doncs, ha de trobar paraules (que no sap quines són fins que no les ha trobades), les quals hauran de ser organitzades d'una forma justa i eficaç.

El poema

No puc seguir vogant pel mateix llac.
On aniré? Tot m'és inconegut.
Què furga en mi? Furtivament, el mag
de la paraula, a fosques, ha vingut,

Folch, "La pràctica de la poesia i la poètica de Joan Vinyoli" (PPU/ICE, Barcelona, 1986, pàgs. 63-75), on dóna un exemple meridià d'aquesta pràctica de constant reescriptura per part del poeta; i sobretot, el material inèdit que publiquem com a apèndix de la nostra Tesi.

²⁸¹ J. VINYOLI, "Joan Vinyoli: la paraula en el temps", *art. cit.*, pàg. 20. Sobre l'origen i l'abast dels conceptes "recolliment passiu" i "saborós coneixement obscur" (manlevats de Jacques i Raïssa Maritain), que defineixen l'estadi previ a l'expressió poètica, cfr. el que en diu Vinyoli en el seu pròleg a *El Callat*; en la carta a Martí i Pol del 4-agost-1979; en el text "Lectura de poemes a casa de Josep Iglésias". Vegeu també la nota següent.

i s'ha instal·lat en un secret racó
del meu cervell, on tot el deslligat,
vague, dispers, en ordre ho ha posat,
operatiu en la confusió.

Ara el poema és un seguit de mots
que, del vell pòsit de colors i sanglots
i crits de goig i sostingut anhel,

ha esdevingut en la negror del cel
llum polièdric que ens consola a tots,
mudant la mort en delusori tel.

(A hores petites, "El poema")

Aquest embrió, afirma Vinyoli glossant Eliot, no és ben bé una emoció, ni tampoc una idea, sinó més aviat un impuls de vida que crida asprament "què arribaré a ser?".²⁸²

²⁸² De fet, la referència a Gottfried Benn l'extreu Vinyoli de T.S. Eliot i, més concretament, de la seva conferència "*The three voices of Poetry*", pronunciada el 1953 i publicada el 1954 (i recollida posteriorment en el volum *On poetry and poets*, Faber & Faber, London, 1957). Així ho reconeix el mateix poeta en la seva carta a Miquel Martí i Pol i datada el 4-agost-1979 (*Barcelona/Roda de Ter, op. cit.*, pàgs. 59-60). La influència d'aquest text d'Eliot en Vinyoli, que va llegir el mateix any de la seva publicació, és molt notable i queda ben palesa en els seus textos teòrics i, molt especialment, en les notes prèvies (de les quals n'aprofitarà una part important per elaborar la narració "Un diàleg") redactades mentre preparava la seva conferència "Carles Riba i el seu concepte de la poesia". El contingut d'aquestes notes, que són esmentades per primera i única vegada en la carta a Martí i Pol citada suara, és el següent (es tracta de dos fulls escrits a màquina i amb correccions a ploma, Arxiu-Vinyoli):

"Per a fer entendre una mica el que l'autor entén per "cant líric essencial" m'ajudaré d'un lúcid assaig d'Eliot titulat *The three voices of poetry*. Referint-se a la poesia lírica, diu ell, comentant una conferència del poeta alemany Gottfried Benn sobre "Problemes de la lírica", que en la poesia lírica hi ha d'una banda un embrió inert o germen creatiu (ein dumpfer shöpferischer Keim) i de l'altra el llenguatge, tots els recursos de les paraules, amb llur història, llurs connotacions i música, a la comanda del poeta. El poeta -diu- es troba amb alguna cosa que germina en ell i per a la qual ha de trobar paraules, però no pot saber quines són

Segons Vinyoli, quan el poeta escriu després d'haver romàs llarg temps en aquell estadi de recolliment fecund i per una impossibilitat d'expressar-se per altra via que no sigui la de la poesia, llavors les paraules vénen carregades d'una força inusitada, profunda i reveladora. És per aquesta raó que el control exercit pel poeta en l'acte d'escriptura és sempre mínim

fins que les ha trobades. El poeta no pot identificar aquest embrió fins que ha estat transformat en una combinació de les justes paraules en l'ordre just. I quan ha trobat les paraules que la cosa demanava, la cosa ha desaparegut reemplaçada per un poema. Allò de què el poeta partí no és res tan definit com una emoció; no és encara molt menys una idea; és, ve a dir, com un impuls de vida cridant asprament "què seré"?

Aquest inert embrió crec poder-lo relacionar amb el que en termes escolàstics n'hem dit abans, utilitzant paraules de Raïssa Maritain un cert "coneixement saborós i obscur", un "coneixement" per connaturalitat afectiva que en lloc de perfer-se, com el coneixement especulatiu en verb mental o concepte, necessita per al seu acompliment realitzar-se en poema.

Deixant ara de banda les interessantíssimes precisions d'Eliot respecte al procés creador descrit, m'interessa fer notar per al meu fi que em sembla possible de distingir "grosso modo" dues maneres almenys de comportar-se en aquest procés creador. Pot el poeta, partint de l'obscur impuls inicial, posar-se a la recerca de les paraules, d'una manera semblant a com, per exemple, el músic que improvisa cercant a les palpentes la melodia satisfactòria, la que li sembli correspondre al seu germen creatiu. Pot, vull dir, preocupar al poeta sobretot el segon moment del procés, el de la construcció del poema, una vegada l'impuls creador ha posat tot just en moviment el llenguatge; i en això intervé molt l'ofici, tot el saber tècnic après en l'estudi diligent de l'entitat "poema" que més o menys conscientment aplica el poeta cada vegada que es troba novament escrivint. El poeta en el qual predomina aquesta voluntat artesana és probablement el de més inventiva formal. Com desenvirat de seguida, si pot dir-se això, del magma creatiu originari, calcula, pesa, compon, ja dins el domini de la pura forma. Mallarmé, diria jo, representa potser el punt culminant d'aquest ordre de creadors, aquells que de "no res" arriben a fer grans obres.

Pot el poeta, en canvi, ser més passiu pel que respecta al segon moment del procés creador. Si no vénen sobtosament paraules, sense tempteig de cap mena, radicalment imperioses, com una il·luminació, resta morosament, i pot esser temptat inclús a desviar-se del pur acte líric, i callant, pressentir desitjar almenys una altra mena d'acompliment més ric i salvador d'allò que en ell germina, que per mitjà del poema. Si tanmateix, a la fi, vénen paraules, aquestes tenen una profunditat esbalaïdora i no sé quina força de revelació.

Es difícil que s'acompleixi mai una cosa així, però jo crec possible rastrejar en un poema quan ha estat fet de l'una o de l'altra manera. I atrevint-me molt, arribaria fins a dir, provisionalment però, perquè en aquest ordre de coses és molt difícil parlar amb seguretat, que sols en el segon cas és quan es realitza l'acte líric absolut, quan la paraula té tota la seva plenitud i eficàcia".

i, en certa forma, l'aplicació de la tècnica poètica, que és en el fons la que dóna coherència i valor artístic a l'obra, es fa de forma gairebé instintiva i espontània.

És en l'acompliment de certes misterioses lleis de la forma d'expressió verbal que anomenem poesia, apreses per una intuïtiva coneixença, en la qual pesen però totes les circumstàncies de formació espiritual i intel·lectual del poeta, que es recolza el valor d'una obra. Aquestes lleis, però, si bé crec que tenen un fonament invariable sempre i és el comú denominador de totes les obres que considerem poètiques, són, pel demés, vagues i plenes de matisos diferencials, segons el temps, i difícils de precisar.²⁸³

És prou sorprenent i significativa la manera, vaga i imprecisa, com Vinyoli es refereix a aquells elements convencionalitzats i d'opció (*literarietat* i *ficcionalitat*) de què se serveix tot poeta a l'hora d'organitzar l'esquema textual i de donar coherència lingüística i eficàcia estètica a la seva obra. De fet, llevat d'alguns aspectes molt concrets, com l'estrofisme i la rima, d'altra banda poc variats i agosarats en la poesia vinyoliana de la primera època i amb un caràcter més aviat ornamental i d'un efectisme relatiu, en general, els recursos expressius del discurs poètic vinyolià són, com ell mateix afirma, apresos i usats de forma bàsicament intuïtiva i és difícil, doncs, de considerar-los estrictament com a valors poètics

²⁸³ J. VINYOLI, "Lectura de poemes a casa de Josep Iglésias" (Cfr. Apèndix).

d'opció;²⁸⁴ ho són, certament, en la mesura que és el poeta qui tria de servir-se'n en cada cas, però cal precisar que no tant per una voluntat de virtuosisme o en funció del seu caràcter convencional i convencionalitzat com per una felicitat adequació d'aquests amb la seva idea poètica.²⁸⁵ D'aquí, en part, l'originalitat de la seva veu lírica, la peculiaritat del seu món temàtic i el caràcter tan personal d'alguns dels seus procediments expressius, que donen com a resultat una escriptura poètica i una construcció imaginària molt coherent i travada, un moviment poètic que, com assenyala Carbó en el seu estudi formal sobre l'obra del poeta, es conforma com un moviment en espiral, concatenat i absolutament interrelacionat.²⁸⁶

En la poesia de Vinyoli, certament, tots els elements, temàtics, figuratius, ficcionals, discursius, mètrics,..., es troben perfectament inbricats; forma i contingut hi són indestriables, o

284 Això no és pas estrany en un poeta com Vinyoli, que conscientment s'allunya del virtuosisme i l'hermetisme poètics, que defuig sistemàticament tot tipus de barroquisme i d'experimentalisme formal, i que no se sent atret en absolut pels models de poesia de tradició conceptista o culturalista. Ja ho deia Teixidor en el seu pròleg a *Les hores retrobades* (op. cit., pàg. 13): "[Joan Vinyoli] sempre intentarà convèncer-nos que ha volgut dir alguna cosa, molt més que meravellar-nos de com deia una cosa".

285 Això és sobretot cert en relació a l'estrofisme: llevat del sonet, que és, juntament amb la combinació de tercets i quartets, l'estructura estròfica regular emprada d'una forma més sistemàtica per Vinyoli, en general, el poeta organitza els seus poemes amb un estrofisme molt particular -sovint no tipologitzat-, aquell que exigeix el mateix moviment del poema en base sempre a les diferents unitats semàntiques i nuclis de sentit que el conformen.

286 Cfr. F. CARBÓ, *Joan Vinyoli: escriptura poètica i construcció imaginària*, op. cit. pàgs. 269-271.

millor encara, tant la forma com el contingut se supediten per igual, en la majoria dels casos, al contingut germinal, és a dir, a les exigències verbals i de sentit del material cognoscitiu productor. La idea poètica sembla imposar una estructura determinada, demana una molt concreta formalització, que el poeta no reconeix sinó quan l'ha trobada, de la mateixa manera que el contingut del poema no el sap el poeta d'una forma clara i definitiva sinó quan aquest s'ha organitzat finalment en poema.

Cuando el poeta afirma que ignora "qué es lo que va a escribir" quiere decir que aún no sabe cómo se llama eso que su poema va a nombrar y que, hasta que sea nombrado, sólo se presenta bajo la forma de silencio ininteligible.²⁸⁷

Paul Valéry, en el seu comentari a *Le cimetière marin*, afirmava que "si, doncs, se m'interroga, si a algú l'inquieta (tal com sol passar, i a vegades prou vivament) saber què he «volgut dir» en tal poema, responc que no he pas *volgut dir*, sinó *volgut fer*, i que ha estat la intenció de *fer* la que *ha volgut* el que jo he *dit*...".²⁸⁸ En el cas de Vinyoli podríem formular aquesta mateixa frase, però invertint-ne els termes com segueix: "si, doncs, se m'interroga què he «volgut fer» en tal

²⁸⁷ O. PAZ, *El arco y la lira*, op. cit. pàg. 167. Cfr. també el que diu aquest autor a la pàgina 45: "Cuando un poeta encuentra su palabra, la reconoce: ya estaba en él. Y él ya estaba en ella. La palabra del poeta se confunde con su ser mismo. El es su palabra".

²⁸⁸ P. VALÉRY, "A propòsit del "Camentiri marí", dins P. Valéry, *El cementiri marí*, trad. de X. Benguerel, Empúries, Barcelona, 1984, pàg.28.

poema, responc que no he pas *volgut fer*, sinó *volgut dir*, i que ha estat la intenció de *dir* la que *ha volgut* el que jo he *fet*"

Podríem afirmar que el valor poètic de la poesia és, doncs, per a (en) Vinyoli, fins a cert punt atzarós i depèn, en un grau molt elevat, de la disponibilitat i el risc del poeta a l'hora d'aprofundir i persistir en aquell estadi de coneixement preconscient i de recolliment fecund previ a l'escriptura, i també, de la seva capacitat per deixar-se guiar pel mateix caràcter revelador de les paraules, del seu esforç per aconseguir copsar-ne la música, les ressonàncies i la transsubjectivitat, malgrat la càrrega emocional, i doncs subjectiva, que s'hi projecta i malgrat la inevitabilitat del seu significat i de la seva funció eminentment pràctica i comunicativa.²⁸⁹

Ara bé, tal i com assenyala el poeta en la conferència "Carles Riba i el seu concepte de la poesia", no tot és atzar i

²⁸⁹ Precisament, aquest és un dels problemes que preocupen més intensament el poeta, sobretot a partir de *Les hores retrobades*. Per a Vinyoli, un dels aspectes més complexos amb què s'ha d'enfrontar el poeta en l'acte creatiu és el fet que els mots que utilitza inevitablement tenen un significat concret, i s'erigeixen doncs com un veritable obstacle en el seu intent de conferir-los una dimensió fonamentalment reveladora i evocadora. Moltes de les reflexions vinyolianes sobre la paraula poètica mostren una clara influència del poeta Paul Valéry, sobretot la referència al caràcter pràctic i comunicatiu del llenguatge, la doble naturalesa significativa i musical de les paraules, etc. Cfr., de Paul Valéry, especialment el llibre *Teoría poética y estética* (Trad. de Carmen Santos, Visor, Madrid, 1990), que és una traducció castellana d'alguns dels textos fonamentals del poeta francès sobre la creació poètica. Cfr. també el seu comentari a *Le cimetière marin*, on afirma, per exemple, que "en l'univers líric, cada moment ha de consumir una indefinible aliança del sensible i del significatiu. ... No existeix un temps per al «fons» i un temps per a la «forma»... Si el sentit i el so (o si el fons i la forma) es poden dissociar fàcilment, el poema es *descompon*" ("A propòsit del "Camentiri marí", *art. cit.*, pàg. 30).

revelació. Malgrat els dons rebuts pel poeta en el moment de l'emoció poètica i com a conseqüència de la seva pacient espera, la posterior recreació verbal d'aqueixos demana un esforç tenaç i constant i un rigor crític estricte.²⁹⁰ Cal distingir adequadament, diu Vinyoli (de fet afirma que aquest és un dels llegats més importants de la poètica ribiana), entre poesia i poema, i reconèixer que, tot i que el poema es fa necessàriament amb poesia, sense poema la poesia és mera fluència, força i no obra, *energeia* i no *ergon*.

Per això reclama [Carles Riba] en l'acte poètic no sols la intensitat sensitiva i la «innocent distància mental», frase feliç amb la qual caracteritza d'aquella manera tan seva que dèiem al començament, púdica i profunda, el recolliment fecund de l'estat poètic, en què tot és passivitat i espera més avall de la consciència, sinó també la tècnica poètica, que, «amb obstinat rigor, ha d'aplicar-se a dirigir el procés, si no de desplegament simultani de matèria i forma líriques, almenys de transsubstanciació, perfecta, sense residus, d'aquella en aquesta» Com abans la paraula il.luminació, en explicar-nos la manera d'originar-

290 "Si la poesia no és simplement un do graciós que ens ve de fora - concepte altament sospitós perquè mai no sabrem amb quin criteri el poeta podrà atribuir-se el «privilegi» d'haver estat «visitat» o «ungit» per més altres instàncies sense sense comptar amb l'aquiescència que suposa la crítica intel.ligent per part dels seus lectors-, sí que podem admetre, tanmateix, que el poeta és, almenys, mèdiu de si mateix perquè, quan arriba a reeixir en el seu comès -i sols si hi reix-, fa d'interpret o mitjancer, més que no pas de pur oracle, entre dos mons: el de l'emoció poètica que l'ha esperonat, sigui somni o sigui seny, i el del criteri amb què vol, subtilment i per l'ofici, que aquella emoció sigui, al més exactament o al més vagament i insinuatorament possible, reduïda i recreada amb paraules" (F. PARCERISAS, "A manera de pròleg", dins J. VINYOLI, *Passeig d'aniversari*, Empúries, Barcelona, 1985, pàg. 8).

se la poesia, la paraula *transsubstanciació*, rep ara tot el pes en definir l'operació per la qual aquella esdevé poema.²⁹¹

Com s'esdevé, doncs, la construcció del poema? La primera redacció és, com ja ha estat insinuat, gairebé espontània, automàtica. El poeta serveix les paraules més que no pas se serveix d'elles, deixa que es vagin agrupant naturalment fins conformar un primer esbós de poema, un nucli germinatiu inicial. No és ni de molt el text definitiu, però sí que és l'esquema verbal de referència a partir del qual treballar. Aleshores comença l'ingent treball del poeta, el difícil procés de reescriptura fins aconseguir la formalització final, quan el complex verbal és un tot travat i insubstituïble, quan tots els elements temàtics, figuratius, rítmics, han assolit una coherència absoluta. De vegades, aquest procés de reescriptura és relativament senzill; en altres ocasions, però, són necessàries fins a sis o set versions d'un mateix poema abans que el poeta no trobi la redacció definitiva. És el cas per exemple de poemes com "Qui s'ha perdut a si mateix", de *Les hores retrobades*, o "Domini màgic", del llibre *Domini màgic*.²⁹² Trobem també molts exemples de poemes la gènesi dels quals és encara més complexa. Es tracta d'aquelles composicions que el poeta no pot enllestir fins al cap de molt temps després de la redacció del primer nucli germinatiu. Alguns dels casos més significatius,

²⁹¹ J. VINYOLI, "Carles Riba i el seu concepte de la poesia", *art. cit.*

²⁹² Sobre "Qui s'ha perdut a si mateix", Cfr. el nostre capítol sobre *Les hores retrobades*. Sobre les distintes versions de "Domini màgic", cfr. X. FOLCH, "La pràctica de la poesia i la poètica de Joan Vinyoli", dins *Joan Vinyoli, op. cit.*, pàgs. 65-71.

però no els únics, són els dels poemes "Hora fixa" (de *Vent d'aram*, 1976); "Amb el teu gest" i "Abracem-nos arrossegats" (de *El Griu*, 1978); i "A la borda", "He dit una cançó" i "Un vol d'ocells" (de *Cercles*, 1979), etc. Les primeres versions d'aquests poemes, tal i com evidenciem en l'apèndix a la nostra tesi, cal datar-les entre 1955 i 1962, però no serà fins aproximadament vint anys després que el poeta en donarà la formalització final (i a l'endemig, lògicament, hi haurà hagut encara diverses reescriptures dels poemes).²⁹³

La constant revisió dels seus textos és una de les característiques més remarcables del quefer poètic vinyolià. Així com també, per exemple, l'especial cura que posa en la recerca del títol (i dels epígrafs) dels seus poemes, en l'ús de diferents elements interconnectors de la seva obra i en l'estructuració per seccions de la majoria dels seus llibres. Aquestes circumstàncies posen en evidència el grau d'exigència del poeta per donar a la seva obra lírica la formalització més justa i eficaç, la seva preocupació constant per llimar i polir la seva poesia amb la intenció d'alliberar-la de tota mena d'impureses i d'aconseguir d'essencialitzar-la al màxim possible.

Hi ha, en la formulació poètica vinyoliana d'aquests anys, alguns conceptes clau, habitualment manllevats d'altri, que tenen un caràcter central i que ajuden a definir correctament com entén el poeta el procés d'invenció i d'escriptura poètics i

²⁹³ Caldria esmentar encara el cas dels llibres *Llibre d'amic* i *Cants d'Abelone*, dos poemaris dissenyats i escrits en una primera versió entre 1955 i 1959 però que no veuran la llum fins el 1977 i el 1983 respectivament.

sobretot quins són els aspectes essencials que configuren la tècnica poètica que "amb obstinat rigor" aplica el poeta cada vegada que escriu un poema. En els apartats anteriors ja hem parlat de conceptes com "coneixement obscur" (Maritain), "*ein dumpfer schöpferischer Keim*" (G. Benn) o "il·luminació espasmòdica i tranquil·la" (Riba), més directament referits al primer moment del procés d'invenció poètica. Aquí ens referim bàsicament als conceptes directament relacionats amb el procés d'escriptura poètica.

El primer de tots, pel seu caràcter invariable i perquè es conforma com el "comú denominador de totes les obres que considerem poètiques" és el terme "cant", que és, segons el poeta, el fonament irreductible de la poesia.

El cant és per a mi una condició absoluta de la poesia, deixant ara de banda les diferències entre els famosos gèneres.²⁹⁴

El "cant" és la característica diferencial de la poesia, l'element que li confereix un caràcter únic, mitjançant el qual es distingeix d'altres formes d'expressió verbal com la prosa, el drama, etc. Però, com i en què es manifesta el cant?

Este se manifiesta en una mayor acentuación del ritmo verbal, en una potenciación máxima de los valores no inteligibles de las palabras, lograda por medio de la carga emocional que en ellas ponemos,

²⁹⁴ J. VINYOLI, "Lectura de poemes a casa de Josep Iglésies" (Cfr. Apèndix).

y que a su vez transfigura el valor de significación de aquéllas.²⁹⁵

És a dir, els principis organitzadors del cant serien, tal i com ja havia enunciat Max Eastman, el ritme i la imatge.²⁹⁶ El cant és fonamentalment música, complex verbal organitzat segons un ritme particular i marcat. La musicalitat de la poesia, tret diferencial d'aquesta respecte a altres gèneres, ve donada d'una banda pel metre i els diferents procediments artísticoverbals o figures fónico-acústiques, i, d'una altra, per la mateixa tensió introduïda per la combinació dels mots en el poema: "Les paraules es van lligant segons unes lleis de ritme fins arribar al conjunt verbal satisfactori que es diu poema".²⁹⁷ Ritme té per a Vinyoli un sentit no restrictiu, és a dir, no s'associa exactament -únicament- a mètrica, a mesura, sinó a imatge del món. El ritme és sentit, temps arquetípic. El cant és el procés mitjançant el qual s'aconsegueix la purificació de la paraula. Es un salt en el buit. El poeta, a través de la poesia, intenta de retornar el llenguatge a la seva condició original, que és la d'una

295 J. VINYOLI, "Entrevista a Radio Miramar" (Cfr. Apèndix).

296 M. EASTMAN, *The Literary Mind in an Age of Science*, New York, 1931. Eastman, de fet, es refereix a la poesia i parla estrictament de metre i metàfora, però en el fons la idea és la mateixa. Cfr. també el que diem en relació a la imatge.

297 Isabel-Clara SIMO, "Joan Vinyoli: la paraula en el temps", *ent. cit.*, pàg. 18. Joan Vinyoli parla sovint de la relació, evidenciada i magnificada sobretot per la poesia de tradició simbolista, de la poesia amb la música. De fet ell tenia un sentit del ritme molt accentuat, i li agradava de llegir els seus poemes tot escandint amb cura i amb èmfasi els diversos accents del vers (Cfr. M. Martí i Pol, pròleg a *Barcelona/Roda de Ter. Correspondència, op. cit.*, pàg. 8). Considerava que la poesia, per captar-la en tota la seva essència, havia de ser recitada, que la paraula poètica era sobretot paraula cantada.

possibilitat de múltiples sentits, i, doncs, s'esforça per alliberar-lo de les limitacions imposades per l'home en el seu ús pràctic i comunicatiu. En el cant poètic, la paraula ja no designa l'objecte, sinó que el crea, el fa present en tot el seu ser i amb el ritme que li és propi. El cant recrea la realitat, el ritme universal.

Un altre concepte clau, segurament el més important, és sens dubte el terme ribià "transsubstanciació", que serveix per definir el complex procés mitjançant el qual la poesia (emoció poètica, *energeia*) esdevé poema (esquema textual, *ergon*). Aquesta operació transsubstanciadora, afirma Vinyoli, no és descripció ni explicació de res, sinó *canvi substancial* del material imaginari i cognoscitiu en teixit verbal, a través del qual el poeta fa necessària la paraula, perquè només aquesta li pot conferir presència i permanència. Seguint la terminologia bachelardiana, diríem que és a través d'aquest procés de transsubstanciació (ben diferent del de pura i simple equivalència verbal) que la *imaginació material* esdevé finalment *imaginació formal*, sense que això suposi, en cap cas, una negació d'aquella. Certament, la transsubstanciació perfecta, sense residus, de matèria (en el cas de Vinyoli, de vivències, somnis i emocions) en forma lírica només és possible quan l'*ergon* no comporta un tenallament de l'*energeia*, i, doncs, quan el procés d'escriptura poètica, l'activitat fantàstica i reproductora, no és independent de l'activitat imaginària, sinó enviscerada en aquesta i desplegant-se de forma inseparable i simultània perquè n'és la inevitable i necessària compleció.

Un altre mot-clau de la poètica vinyoliana, estretament vinculat al de transsubstanciació, és el concepte eliotià

"correlatiu objectiu verbal". Si, com hem dit, el material conformador i productor de la poesia vinyoliana és bàsicament sentimental, psicològic i oníric, és a dir, en el fons, emotiu i experiencial (en el sentit vast i no excloent que li dóna Rilke quan sentència que "la poesia no és cosa de sentiments, sinó d'experiència"), el "correlatiu objectiu verbal" s'erigeix com el recurs més eficaç per traduir aquest material, és a dir, per expressar verbalment les seves "vivències més profundes, en la *pròpia llengua*".

El concepte "correlatiu objectiu verbal" l'esmenta explícitament Vinyoli per primera vegada en el seu "Avís" al *Llibre d'amic*,²⁹⁸ però de fet, la forma de construcció poètica que comporta és aplicable en general a gran part de la seva obra lírica. Vinyoli té coneixement d'aquest concepte molt possiblement a través de Gabriel Ferrater, el qual l'agafa al seu torn de T.S. Eliot. Segons Eliot, "l'únic mitjà d'expressar l'emoció en l'obra d'art és trobar un *correlat objectiu* [= objective correlative]; en unes altres paraules, un conjunt d'objectes, una situació, una successió d'esdeveniments, que seran la fórmula d'aqueixa *particular* emoció; de tal manera que, quan el fets externs que han de desembocar en una experiència sensorial han estat oferts, l'emoció sigui immediatament evocada".²⁹⁹ El

²⁹⁸ "Els poemes d'aquest llibre foren escrits entre els anys 1955 i 1959. Són el *correlatiu objectiu verbal* d'un llarg procés d'interiorització" (J. VINYOLI, "Avís", dins *Llibre d'amic*, La Gaya Ciencia, Barcelona, 1977, pàg. 13).

²⁹⁹ Citat per A. Marchese i J. Forradellas, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Ariel, Barcelona, 1986, pàgs. 81-82. (El text d'Eliot és extret d'un estudi sobre *Hamlet* datat el 1919).

correlatiu objectiu verbal és, doncs, el recurs òptim per aconseguir l'objectivació d'un material que originàriament és absolutament subjectiu. Aquesta objectivació no només és necessària per conferir al poema intel·ligibilitat i universalitat, sinó també perquè el poeta (i el lector) pugui obtenir, a través de la formalització verbal de la seva experiència, algun tipus de coneixement poètic.³⁰⁰

Tot i que el correlatiu objectiu verbal és certament un mecanisme discursiu i estructural recurrent en la poesia de Vinyoli, no és pas l'únic ni tampoc el més important. De fet, el correlat objectiu no és sinó, en el fons, una variant de la que es conforma com a estratègia central del discurs poètic vinyolià: la construcció imaginària. Aquesta és també la conclusió a la qual arriba Carbó en el seu estudi sobre les estratègies de l'escriptura poètica vinyoliana:

El recurs més important en la lírica vinyoliana és l'ús que es fa de la imatge. Podem afirmar que cada vegada esdevé més important en la trajectòria de l'escriptor: l'evolució comporta el pas del predomini de formes mètriques al predomini d'unes estratègies líriques basades en la figuració. La teoria i la pràctica vinyoliana coincideixen ja que la imatge hi apareix com a mecanisme definitori de la configuració temàtica d'aquest univers

³⁰⁰ Segons Ferran Carbó ("Estudi introductori", dins J. VINYOLI, *Vers i prosa, op. cit.*, pàg. 48): "El coneixement poètic s'aconsegueix a través de l'acte poètic i no prèviament a aquest, el qual sembla realitzar-se per un impuls sorgit des d'un domini especial, màgic, no controlat per la raó i la voluntat, i que, en canvi, és capaç d'objectivar-se poèticament en els recursos que la llengua ofereix per tal de formalitzar les experiències que pertanyen a la subjectivitat".

(recordem l'arbre, la nit, la mar, el riu, el vent,...)
mitjançant la qual el jo poètic s'expressa i alhora
s'identifica.³⁰¹

Carbó afirma, a més, que en Vinyoli la imatge esdevé també, simultàniament, el recolzament fonamental de la formalització dels textos, aconseguida a un doble nivell: en el nivell estructural (amb l'ús freqüent de l'estructura poemàtica del correlat objectiu) i en el nivell de les microestructures poemàtiques (comparança, sinestèsia, metonímia, senècdoque, símbol, alegoria i metàfora), les quals apareixen sempre interrelacionades, encadenant-se constantment i posant en evidència el sentit figurat que progressivament adquireix el lèxic en aquesta poesia.³⁰²

L'anàlisi que proposa Carbó és lògicament encertada, però parcial. En part perquè emprà el terme imatge (de fet no en dona en cap moment una definició precisa) en un sentit massa restrictiu, potser determinat per la influència metodològica immanentista de determinades teories textuais com la Pragmàtica o l'Anàlisi del discurs.

El concepte d'imatge (com el de símbol: de fet, com veurem, els límits entre els dos termes són de vegades del tot inexistents) és indiscutiblement ambigu, no només perquè designa realitats prou diverses, sinó perquè és emprat

³⁰¹ F. CARBÓ, *Introducció a la poesia de Joan Vinyoli*, op. cit. pàg. 146.

³⁰² Sobre l'anàlisi detallada de les microestructures poemàtiques en Vinyoli, vegeu especialment F. CARBÓ, *Joan Vinyoli, escriptura poètica i construcció imaginària*, op. cit. pàgs. 219-270.

simultàniament des de distints àmbits del saber i de l'art (antropologia, religió, psicologia, arts plàstiques,...). Aquest fet planteja molts problemes de correcta definició del concepte. Fins i tot entre els estudiosos de la literatura, no hi ha un acord unànime sobre allò que designa ni tampoc sobre la seva tipologització: hom parla per exemple d'imatges sensorials (gustatives, olfactivas, auditives,...), intensives, extensives, cromàtiques, simbòliques, dinàmiques, sinestèsiques, etc. Carlos Bousoño, en la seva monografia sobre l'irracionalisme poètic, arriba a distingir entre almenys dos grans tipus d'imatges: la tradicional (basada en una similitud objectiva, i perceptible directament per la raó, entre un pla real A i un pla imaginari E); i la visionària (és a dir, una imatge irracional i intrasubjectiva no basada en cap similitud objectiva entre A i E i reconoscible només de forma emocional); i, a més, distingeix també entre visió i símbol.³⁰³ René Wellek i Austin Warren, en la seva ja clàssica *Teoría literaria*, dediquen tot un capítol a marcar les diferències entre imatge, metàfora, símbol i mite, per arribar a la conclusió que, en conjunt, es tracta d'imatges literàries (sic) conformadores de l'estrat sintàctic i estilístic que són, juntament amb el metre, "la estructura integrante de un poema".³⁰⁴ Segons O. Paz, que dedica també un capítol sencer del seu llibre a l'estudi del concepte, "designamos con la palabra

³⁰³ C. BOUSOÑO, *El irracionalismo poético (El símbolo)*, Editorial Gredos, Madrid, 1981 (2a. edició revisada). Cfr. especialment les pàgs. 21-152.

³⁰⁴ R. WELLEK/A. WARREN, *Teoría literaria*, Editorial Gredos, Madrid, 1974 (4), pàgs. 221-253. En aquest mateix capítol, els autors esmenten fins a una vintena de diferents tipologies d'imatges, i ressegueixen també les diverses aportacions sobre el concepte al llarg de la història de la teoria de la literatura.

imagen toda forma verbal, frase o conjunto de frases, que el poeta dice y que unidas componen un poema. Estas expresiones verbales han sido clasificadas por la retórica y se llaman comparaciones, símiles, alegorías, metáforas, juegos de palabras, paranomasias, símbolos, mitos, fábulas, etc?"³⁰⁵ Per a Paz, doncs, la imatge és inseparable de la poesia, de fet tot poema és en ell mateix una imatge o conjunt d'imatges; i això perquè l'experiència poètica, que és irreductible a la paraula, només pot ser expressada a través d'aquesta, però un cop l'hem despullada del seu significat habitual i n'hem potenciat els seus valors evocadors i no estrictament funcionals. Aquesta és, en bona part, la mateixa idea que defensa Vinyoli: per a ell, la paraula poètica (imatge) diu allò que la paraula no pot dir, diu l'indicible, omple el silenci, que és l'únic que queda quan les paraules ja no serveixen per dir. La paraula poètica és domini màgic, àmbit on el Callat deixa sentir la seva quasi veu. La imatge poètica conté tots els valors i tots els significats de la paraula en el seu ús normal, els primaris i els secundaris, però els depassa. La imatge no nega la paraula, la transcendeix, potencia el seu caràcter evocador, profund i polivalent, la retorna a la seva condició original. La imatge no és objecte, no és concepte, és possibilitat de ser.

Els estudis antropològic-literaris han donat als conceptes d'imaginari i d'imatge una nova dimensió, que difereix notablement del significat que d'aquests termes trobem en els manuals de retòrica i de teoria del llenguatge literari, sense

³⁰⁵ O. PAZ, *El arco y la lira*, op. cit. pàg. 98.

però negar-lo. Des del punt de vista antropològic-literari, la construcció imaginària no és concebuda (a la manera com ho fa Carbó i, en general, les diverses teories textuais) com una part essencial -exclusiva- de l'expressivitat literària en la seves modalitats denotativo-expressiva i ficcional-narrativa, és a dir, una propietat del *ingenio verbal* de l'autor per aconseguir de desautomatitzar el llenguatge i potenciar així la poèticitat (el valor poètic, artístic) de l'obra literària,³⁰⁶ sinó que més aviat, és el resultat de la mateixa natural capacitat imaginant i imaginària del poeta i, doncs, que el seu ús no obeeix només a raons estètiques ni té una funció purament ornamental. No és estrictament una creació de l'intel·lecte, sinó que és bàsicament un tipus de construcció pulsional i emocional, els orígens de la qual són bàsicament atzarosos, involuntaris i preconscients. La Poètica de l'imaginari, que té en la psicologia junguiana dels arquetips el seu fonament més sòlid, distingeix implícitament, doncs, entre les construccions imaginàries nòmiques i ornamentals (formes d'artificiositat verbal producte de l'activitat fantàstica conscient i aprehensibles racionalment) i les construccions imaginàrio-simbòliques (productes imaginaris

306 Segons la teoria del llenguatge literari a partir dels formalistes russos, l'expressivitat literària s'aconsegueix mitjançant un conjunt molt divers de procediments verbals (acústics, significants, de construcció textual) i els seus efectes es limiten a la seva repercussió estètica i intel·lectual. L'inventari dels múltiples recursos verbals que conformen l'expressivitat literària (o *literarietat*) es pot trobar sistematitzat en qualsevol manual de retòrica. Fins i tot la producció d'*imatges* és considerada per la teoria de la llengua literària com un producte de la imaginació de naturalesa nòmica, és a dir, regulat per normes i regles i fruit de l'activitat fantàstica i conscient de l'autor. Cfr.: J.M. POZUELO YVANCOS, *Teoría del lenguaje literario*, Cátedra, Madrid, 1989, pàgs. 8-68; i A. GARCÍA, *Teoría de la literatura, op. cit.*, pàgs. 107-116.

canalitzats per les estructures formals del text, però que tenen el seu origen en impulsos del subconscient i en les formes simbòliques).³⁰⁷

Aquesta distinció introduïda pels estudis antropològic-literaris, però que ja vèiem d'alguna manera implícita en la divisió que proposa Bousoño entre "imagen tradicional" i "imagen visionaria", comporta una nova perspectiva interpretativa dels textos poètics, que es presenta com a especialment interessant en relació a la poesia de Joan Vinyoli, perquè de fet serveix per explicar, des d'una perspectiva global, l'origen i el dinamisme del seu complex entramat imaginari i, més important encara, el valor poètic indiscutible de la seva obra, les raons profundes de la seva *poeticitat*.³⁰⁸

En la nostra tesi no ens plantegem, en realitat, de fer cap estudi sobre la construcció imaginària en la poesia vinyoliana, ni de proposar-ne cap tipus de sistematització, però ens permetem d'apuntar, si més no, que un tal projecte investigador només es podrà veure acomplert en tota la seva

³⁰⁷ Gilbert Durand, en el seu llibre *Las estructuras antropológicas de lo imaginario* (Taurus, Madrid, 1981), proposa una complexa sistematització de l'imaginari simbòlic. Durand descobreix un seguit de convergències entre la reflexologia, la tecnologia i la sociologia i veu en els símbols els esquemes motors que tendeixen a integrar i harmonitzar les pulsions i els reflexos del subjecte amb el imperatius del medi. Durand distingeix dos règims del simbolisme: el règim *diürn*, que comprèn els símbols de la dominant postural, i el règim *nocturn*, que comprèn els símbols de les dominants digestiva i unitiva, cíclica o eròtica.

³⁰⁸ "La construcción imaginaria como fuente definitiva y genuina de poeticidad, alude al trabajo poético de estilización simbólica de la imaginación" (A. GARCÍA BERRIO, *Teoría literaria, op. cit.*, pàg. 329. Segons Berrio, la *poeticitat* d'un text és més perceptible pels seus resultats que no reconoscible en la situació de les seves causes.

extensió partint de la premissa que allò que interessa de ressaltar, en darrera instància, és essencialment la *poeticitat* i la universalitat de l'obra lírica del poeta (i no només de fer un inventari sobre les seves estratègies discursives més recurrents) i que, per aquesta raó, l'investigador haurà de prendre en consideració tant aquells recursos estrictament convencionalitzats i d'opció de l'esquema textual com aquells altres més atzarosos, i tant els signes presents en el text com els absents o no susceptibles de materialització estrictament verbal.³⁰⁹ Pensem, doncs, que un tal estudi ha de contemplar i fer necessàriament la distinció d'almenys tres tipus de construcció imaginària en l'obra del poeta: 1) imaginari ornamental o formal, 2) imaginari cultural, 2) imaginari material o simbòlic. El primer tipus de construcció remet estrictament als recursos d'expressivitat literària; el segon, explora i explota les troballes estètiques i mítiques de la pròpia tradició literària i cultural; i, finalment, les construccions imaginàries de caire universal-antropològic són aquelles que tenen una capacitat autònoma i que són d'ordre més imprevisible i atzarós, perquè en el fons obeeixen a pulsions d'ordre psicològic i no conscient.³¹⁰

309 Les estructures imaginàries de la poesia, tal i com suggereix M. Rubio, no són sempre presents de forma material o verbal en l'esquema textual, com per exemple els silencis, les ausències en les seves coordenades espacio-temporals, etc. (Cfr. M. RUBIO, *Estructuras imaginarias en la poesía, op. cit.* pàg. 1159-169)

310 Sobre l'anàlisi detallada d'aquests tipus de construcció imaginària fantàstica i antropològica, cfr. especialment A. GARCIA BERRIO, *Teoría de la literatura, op. cit.* pàgs. 327-405.

III.1.2.- Pel camí dels mesos

El "pròleg" a *El Callat* és, com hem dit, el text teòric més representatiu i conegut de Joan Vinyoli. En ell s'hi troben recollides les idees i les conclusions generals a les quals ha arribat el poeta després de reflexionar llargament sobre el fet poètic en els diferents textos escrits entre 1951 i 1955. S'hi consignen també els conceptes clau de la seva poètica i els deutes i les influències teòriques i poètiques més remarcables. Però, per sobre de tot, el pròleg a *El Callat* és una revisió crítica del conjunt de la seva trajectòria literària, un intent d'anàlisi i explicació de les diverses etapes per les quals ha passat el poeta des dels seus inicis com a escriptor, de descripció dels principals temes i centres d'interès de la seva lírica i de definició de l'actitud poètica que ha presidit en cada cas l'escriptura de cadascun dels seus llibres. En el fons, el pròleg és una justificació de la pròpia obra, de la seva particular evolució literària, que està estretament vinculada, com posa de manifest l'autor en diverses ocasions, a la seva evolució personal i vital.

Aquest lligam íntim entre vida i poesia s'evidencia d'una forma clara i meridiana sobretot en un altre text del poeta, "Pel camí dels mesos", molt poc conegut i habitualment ignorat per la crítica, que es conforma com el complement poètic del "pròleg" a *El Callat* i al qual ens ha semblat oportú de dedicar-li un petit comentari precisament en aquest capítol dedicat a la reflexió que Vinyoli fa sobre poesia.

Com se sap, el text "Pel camí dels mesos" es va publicar per primera vegada dins el llibre col·lectiu *Els mesos de l'any*. El text el va escriure Vinyoli, amb tota seguretat, simultàniament a la seva redacció del "pròleg" a *El Callat* i això explicaria les relacions i els contagis implícits entre els dos textos. De fet, "Pel camí dels mesos" ressegueix també l'evolució literària i personal de l'autor, encara que en un to i amb una forma més volgudament literaris.

Ja en les primeres línies del text-pròleg "Pel camí dels mesos", Vinyoli explicita prou clarament quina és la intenció del seu escrit i de quina manera s'ha proposat d'elaborar-lo:

Per perífrasi, com per meandres de riu, prosa i vers
ajudant-me cap al secret, m'endinsaré pel camí dels
mesos.

És a dir, mitjançant l'ús d'un llenguatge que no és l'usual (pràctic, quotidià), sinó el literari (sota la forma de l'al·legoria), i amb l'ajut de la prosa i el vers, pretén Vinyoli endinsar-se en el més secret (allò que és més amagat i inefable) del camí dels mesos (devenir temporal). El viarany que ha escollit és, doncs, "estret i tortuós", difícil, però és també l'únic que possibilita l'accés a un coneixement més profund que el purament sensible o racional. I és l'únic, d'altra banda, a través del qual es pot fer el salt des del món de la realitat immediata, concreta, al món del somni, és a dir, l'àmbit de l'absolut "present líric", on els límits temporals s'esborren i on, per tant, s'hi poden descobrir "aurores de futur" o "vespres de passat", i on tot es transfigura.

La realitat de l'experiència que el poeta intenta descriure no és pas senzilla, sinó complexa i profunda. No es tracta pas de

parlar, des d'un punt de vista objectiu, dels diferents segments en què es divideix el cicle anual del món natural, ni de veure quins són els canvis i les transformacions que s'hi operen com a conseqüència del devenir estacional. No és el temps referencial el que interessa al poeta, sinó el *tempo* personal. Vinyoli pretén, en el seu text, definir i explicar alhora una doble experiència individual, existencial i poètica, la que ell, en el curs dels anys, ha viscut. Les estacions, com veurem, són alguna cosa més que fragments de temps, remetent també, i sobretot, a les diferents etapes del seu particular periple vital i literari. Com és lògic, aquest periple s'inicia amb la referència al temps primaverat, és a dir, el de la infantesa del poeta, moment en el qual, com ja havia explicat en diversos poemes, es va produir la descoberta de la poesia.³¹¹

Ara, no sé on de l'aire, no sé on del temps, canta un rossinyol. Es el d'aquesta primavera?

El cant del rossinyol és una metàfora de la poesia. Però, paradoxalment, el poeta recomana de no escoltar-lo, perquè, diu, és "terrible i solitari". El cant del rossinyol, "l'ocell famós", designa aquí un determinat model de poesia, esteriotipat,

³¹¹ Cfr. especialment el poema VI de la *suite* "D'una terra" (del llibre *De vida i somni*), on podem llegir (vv. 9-10 i 13-16):

Filla del cel, allà, la poesia,
un dia vaig trobar de bon matí:
(...)
Oh veu del rossinyol!, tu em descobries
mons de bellesa, soledat i cel;
en aquell punt, dins l'ànima naixies,
meravellós, inconegut anhel.

inautèntic, aquell que percaça únicament la forma artística.³¹² És millor escoltar, afirma el poeta, la "humil, dispersa, jove crida dels petits pinsans, verdums, pardals i cadernereres", és a dir, la crida de la veritable poesia, humil i senzilla, però essencial i perdurable, la que neix directament de les coses, de la terra, la mateixa que ara retroba en aquests versos escrits a "la flor de l'edat":

I les coses petites
s'abocaven als ulls
en una primavera de crits febles.³¹³

És precisament a través del cant humil i màgic d'aquesta poesia senzilla nascuda del contacte espontani amb les coses que el poeta fa cap a una "clara avinguda solitària", transparent, que duu fins a "una cruïlla de camins on passat i futur s'interfereixen, miracle del pur present". És a dir, cap a la poesia essencial.³¹⁴ Vinyoli defineix aquesta cruïlla de camins,

³¹² Aquesta és una referència clara de Joan Vinyoli als seus inicis com a poeta (*Primer desenllaç*), quan concebia la poesia únicament com a voluntat d'art. En aquell moment, afirma el poeta en el "pròleg" a *El Callat*, es va deixar temptar pel cant del rossinyol i, doncs, per una poesia ostentosa i esteticista, fruit d'una treballosa elaboració, però en la qual l'humà gairebé mai s'hi va transposar. "No sempre els poemes de *Primer desenllaç* foren escrits així, però en el record de l'autor predomina la idea d'una treballosa elaboració del poema, per contrast amb la manera com després havia d'escriure" ("pròleg" a *El Callat*, op. cit. pàg. 415)

³¹³ No he trobat cap referència a aquest poema, però és gairebé segur que el poeta devia escriure'l amb anterioritat a la publicació de *Primer desenllaç*. (¿Es potser un poema escrit abans de 1935, quan els seus models encara no eren Rilke i Riba, sinó Maragall, Verdager, Guerau de Liost i Costa i Llobera?)

³¹⁴ L'experiència que intenta descriure bàsicament Vinyoli en aquests paràgrafs i amb aquestes imatges és la seva "conversió a la vida interior

aquest espai del "pur present", com un àmbit de somni, de no-temps (perquè és tots els temps alhora), en el qual les coses s'individualitzen, s'essencialitzen

Cada cosa, ací, vibra nua, sola, en una mena
d'impuls virginal cap a ser, que es dilueix en èxtasi.

Però aquest àmbit és en certa forma interdit al poeta. Pot veure'l un instant només, el pot sentir, però no hi pot romandre, perquè el seu espai és la realitat, i la seva condició, essencialment temporal.

Lluor de posta

Quan se sent fer-se l'harmonia
de vida i somni, temps meravellós!
Quan la bellesa és la resposta
al preguntar angoixós...
Però sols dura com llur de posta
la pau de l'esperit.
(*De vida i somni*, vv.1-6)

D'aquí que l'èxtasi inicial es transformi finalment en malenconia i nostàlgia: la profunda intensitat de l'experiència d'intemporalitat viscuda, juntament amb l'absoluta consciència del seu caràcter provisor i inabastable deixen en el poeta un profund anhel i alhora també un profund desencís. L'única

i a la poesia", que donarà com a resultat líric més immediat el llibre *De vida i somni* (Cfr. els capítols de la nostra tesi dedicats a aquestes conversions i a aquest llibre; i també, el pròleg a *El Callat*, sobretot les pàgines 415-417, on el poeta explica justament, però amb termes menys perifràstics, la seva "conversió" a la poesia i on afirma que "A ell li fou donat un dia descobrir una cosa que havia de transformar radicalment el seu concepte de la poesia i fer-li sentir de cop, estranyament, trsbalsadorament, la simple però terrible diferència que hi ha entre «poesia» i «voluntat d'art»".

sortida possible és aleshores la resignació i el retorn a la realitat

Em cal tornar a la realitat i recolzar-me en les coses.

Però després d'haver viscut, ni que sigui de forma fugissera i provisòria, un breu instant en l'àmbit del pur present ja res no és el mateix. Tot ara es transfigura: la muntanya, sense deixar de ser-ho, esdevé també i alhora una vella mare cansada, cofada amb un núvol blanc i amb un davantal de blats tendres. La realitat natural, externa, s'essencialitza, s'humanitza (antropomorfització) i, en fer-ho, el poeta s'hi pot vincular i, més important encara, pot interioritzar-la. Es produeix, doncs, un retorn altament positivitzat a la naturalesa: és l'experiència d'aquest retorn a la Natura el que Vinyoli vol descriure fonamentalment en el seu llibre *De vida i somni*.

Temàticament, *De vida i somni* havia estat sobretot l'expressió lírica d'un retorn a la Naturalesa, ja sia per via de records transfigurats per l'enyorança de velles hores viscudes en una directa comunicació amb ella, ja sia per una renovada actualitat d'aquesta relació. Com si el poeta volgués tornar a la pura contemplació de les coses elementals: muntanyes, albes, crepuscles, i assagés de dir-les amb clara i senzilla veu.³¹⁵

³¹⁵ J. VINYOLI, "Pròleg" a *El Callat*, op. cit., pàgs. 417-418.

S'estableix, doncs, en el present i a través de l'acte poètic (com ja havia succeït en el temps d'infantesa), una rara i espontània, meravellosa, comunió, per connaturalitat afectiva, entre el poeta i les coses (la muntanya l'acotxa i sent l'herba créixer als seus peus), a l'empara de les quals se sent segur davant l'arribada de la nit. El poeta, en haver aprehés l'essència de la realitat natural, l'ànima de les coses que l'envolten, se sent ell mateix amb ànima.³¹⁶

Aquest lliurament del poeta, desinteressat i sincer, a través del qual participa del ritme universal, comporta un guany enorme: li fa viure "de retop la seva pròpia interioritat".³¹⁷ En lliurar-se, el Jo s'ha escindit, o millor, s'ha reconegut en la seva (seves) "alteritat/s"

Jo i Psique, la meva ànima, caminem silenciosos en
una tarda de juny.

Jo, Psique i l'amic poeta no són sinó tres cares d'una mateixa moneda, tres dimensions complementàries i indissolubles de l'ésser.³¹⁸ El Jo és l'home, l'ésser, diguem-ne

³¹⁶ "El que ell havia descobert era el «sentiment» o, matisant-ho més, la «intuïció sentimental directa» que ens fa veure immediatament la vida espiritual de l'altre com a altre i ens possibilita, per tant, per a sortir de nosaltres mateixos i lliurar-nos" ("Pròleg" a *El Callat*, *op. cit.* pàg. 8).

³¹⁷ J. VINYOLI, "Pròleg" a *El Callat*, *op. cit.*, pàg. 416.

³¹⁸ La "conversió" a la poesia i la descoberta del «sentiment» són descrites per Vinyoli a "Pel camí dels mesos" a partir d'una anècdota entre Jo i Psique (que recorda vagament l'experiència sentimental que va originar la seva "conversió" i que va poetitzar, per exemple, en els poemes de l'apartat De vida i somni del seu llibre de títol homònim). L'anècdota descrita a "Pel camí dels mesos" és la següent: "Psique s'ha enamorat d'una gran mata de ginesta que hi ha dalt d'una roca. Em

biològic i intel·lectual, perceptiu, contemplatiu, els sentits i la voluntat. Psique és l'ànima (i també el subconscient), la dimensió no conscient, natural, de l'ésser, que entra en contacte amb l'essència de les coses i es lliga, doncs, amb l'*Anima Mundi*. Finalment, el poeta és la consciència lírica, el creador de paraules, d'imatges, i, doncs, l'únic que pot re-crear el món, que pot fer possible que es digui l'indicible, l'inefable. És l'únic capaç d'interpretar, servint-se dels mots, els indicis, els senyals, els símbols i donar-los sentit.

Tarda marcida a les carenes,
mira'm, jo visc en el jardí quadrat
d'un dia prou madur, que ja no invoca
fantasmes de passat ni de crepuscle.
I tanmateix, plena de veus, oh tarda,
tremoles al jardí.

Cendres que fóreu,
ai, focs, no us redreceu en arbres
de malencònic fruit, no us retorceu, oh branques
dures d'hivern, vinclant-vos en desmai!
Flors de ma vida, llacs de vespres, rius
d'invariable curs, adéu!

Des de la vella
presó del temps miro la reixa i canto

pregunto com arribar-hi perquè en la penya no hi ha ressaltos. M'enfilo no sé com, perillosament, i a la fi puc arribar a la flor, fer-ne un ram i ofrenar-lo a Psique. Ella em mira, meravellosament, se'm revelen els seus grans ulls. Quanta claror! Com blats, gronxant-se en l'aire blanc i d'or. «He de contar-ho al meu amic poeta», penso". A través d'aquesta anècdota, com es pot veure, Vinyoli defineix també com es produeix el cant poètic: primer, hi ha la comunió de Psique amb la realitat natural; després, el Jo i gràcies a la seva actitud i voluntat, intenta posseir aquesta realitat, i, a través de Psique, és capaç de veure-hi "el real" que s'hi amaga; finalment, el poeta podrà dir i donar sentit a l'experiència viscuda. (Al final d'aquesta anècdota hi ha una referència a la nit de Sant Joan, que no fa sinó corroborar la dimensió màgica que Vinyoli atorga a aquesta experiència i a la revelació poètica).

l'aire opiós on pugen fins a perdre's
el vell ninot inflat i l'elefant.³¹⁹

Home, ànima i poeta, que fins en aquest moment havien estat realitats separades, dividides, a partir d'ara s'unifiquen, es lliguen.

Entre ser poeta o simplement viure, hi ha una bella possibilitat, que és viure poèticament. Això és el que procuro des que vaig decidir no sojornar definitivament enlloc i fer de caminant.

Viure poèticament. És a dir, vincular realitat i somni, vida i poesia. A partir d'ara, l'ésser escindit malda per retrobar-se unificat, es planteja com a possibilitat de ser, en tota la seva complexa plenitud i "alteritat". Però aquesta possibilitat de ser que té l'ésser no es realitza plenament sinó mitjançant l'acte poètic. Viure poèticament no és poesia.

«l'emoció lírica» només troba el seu perfet
acompliment en paraules organitzades en
poema.³²⁰

319 "Pel camí dels mesos". El poema evidencia la forma de conduir-se el poeta, que amb les seves paraules interpreta els signes i la realitat circumdant, donant-los un sentit profund. El vespre del present (nit de Sant Joan) comporta una reflexió sobre el devenir temporal. El poeta fixa, en el poema, el temps (passat i present) sense però retenir-lo: "Des de la vella / presó del temps miro la reixa i canto / l'aire opiós on pugen fins a perdre's / el vell ninot inflat i l'elefant". Aquest poema, molt canviat, l'inclou el poeta posteriorment dins el llibre *Realitats*, 1963, amb el títol "Un home al jardí".

320 J. VINYOLI, "Pròleg" a *El Callat*, op. cit., pàg. 417. En aquest mateix text, Vinyoli reconeix, però, que la poesia ha d'anar precedida d'un estat de pura contemplació i, doncs, de silenci que, només finalment, es resol en cant.

La poesia cal dir-la, a més de viure-la. Per això, l'amic poeta és necessari, perquè només ell pot recrear, és a dir, expressar, allò que és viscut i sentit poèticament. Només ell fa possible la formalització de l'"emoció lírica"

Tinc un amic, el poeta, per si cansat de l'excés de solitud i de silenci, em cal un dia refer l'interromput però mai no oblidat diàleg i reparar les forces sobre un noble cor.

Viure poèticament. Felïç alternativa per a qui ha decidit no romandre enlloc i fer de caminat. La vida ja no esdevé negativa, instant fugaç, sinó possibilitat de ser.

Parteixo, doncs, altra vegada i novament em trobo recurrent els viaranys que duen als meus boscos. Alzinars beneïts!, rouredes estimades!, laberint pur on es filaven els meus somnis! Juliol, Agost, déus llenyataires, colpeixen encara avui, com sempre, alts arbres immortals, i jo escolto i em meravello sempre de la puresa dels cops de les destrals invisibles.

El temps estival és el temps de plenitud, de la vida expandint-se, però és també un temps de reverberació. L'estiu marca el pas cap a una nova etapa en el periple vital i poètic del poeta, que es correspon bàsicament amb l'escriptura de *Les hores retrobades*. L'estiu del present duu records del passat, del temps de la infantesa i joventut del poeta i de la seva intensa i profunda relació amb el món natural.

Però si entro al gorg i em cobreixen les aigües i perdo peu, sobtosament crida una veu en mi: «Respira amb les aletes, peix ràpid de la infància»

Miro llavors amb ulls quiets, aturats com el qui veu
«l'obert», i la indivisa línia secreta se'm revela, i
veig un ric i delitós paratge, i em sento prop del
naixement del riu

I l'estiu deixa pas al vent d'aram de la tardor, que és el temps del recolliment, de la memòria. El món natural es reclou i, amb ell, el poeta. El temps tardoral aconvida a la reflexió i al silenci, però també a la poesia. Si en relació a *De vida i somni*, dèiem que la intenció del poeta era fonamentalment de retornar a la Natura per tal de retrobar els moments en què s'havia produït una clara comunicació entre ell i les coses, ara es tracta sobretot d'un retorn al món natural en què l'objectiu és que el poeta es trobi amb ell mateix, que aprofundeixi "en la coneixença de la pròpia intimitat espiritual". La Natura, doncs, torna a esdevenir un punt de referència essencial, però ara té una dimensió diferent, bàsicament temporal, i aquest fet comportarà una evolució en la pràctica poètica vinyoliana: el pas de la interiorització a la simbolització.

El retorn a la Natura és necessari perquè només a través d'ella és possible el salt en el temps (submergir-se en el gorg és endinsar-se en l'obert), l'accés a un mateix, a allò que hi ha en ell, però no com a realitat present, sinó com a absència, com a record, com a reverberació del passat; és a dir, que hi és, en certa forma, en la mesura que ho ha perdut

Aquest recull tenia un caràcter marcadament elegíac: la resignada constatació de la caducitat de les coses i els anys, el gust per trobar suport i consistència en la rememoració del temps perdut,

eren el tema essencial de l'obra o almenys el que en donava la tònica.³²¹

El retrobament amb el temps passat és positiu i necessari, però no és un final d'etapa, sinó l'inici del viatge. Com el temps, el poeta ha de seguir endavant, seguint el curs irreparable de les hores.

Em pregunto si és o no és vergonya aquest amor sol·lícit, quiet, per les antigues coses de la terra, si és lícit d'esperar salvació dels arbres, de les obagues o de les flors.

Per a qui ha decidit no sojornar enlloc i fer de caminant, la vida continua. El retorn cap a les deus ha donat llum i força al poeta per enfrontar-se al propi destí, però l'àmbit del passat no és un lloc on sigui bo romandre-hi. El present, la realitat, s'imposa al vague somni

He deixat el bon foc, on cremen els sarments arrencats a la vinya de la memòria. Prou d'estar-se amb la mirada perduda en el quiet flamareig, abandonada la voluntat i el seny a un vague somni. Obro la porta i surto. La nit és un camp de neu. Que la paraula verge, «ni vulgar ni ostentosa» em faci encara de guia.

De fet, de retorn de les deus, el poeta pot iniciar ja el veritable viatge interior. Amb el suport de les hores retrobades, amb l'ajut de la paraula verge, essencial, pot el poeta enfrontar-se al dur i difícil temps hivernal, a la dura solitud del "separat",

³²¹ J. VINYOLI, "Pròleg" a *El Callat*, op. cit., pàg. 418.

sempre a la recerca, per entre la forest de símbols, de la "flama absoluta". Lògicament, aquesta és ja una referència clara a la particular experiència poètica que s'inaugura precisament amb el que és el llibre central de la seva primera època: *El Callat* .

III.2.- Paraules de *El Callat*

La poésie est ontologie, car la poésie porte surtout vers les racines de la connaissance de l'Être.

Ch. MAURRAS, *Musique intérieure.*

El poemari *El Callat* va ser editat per primera vegada l'any 1956, dins la prestigiosa col·lecció "Els llibres de l'Óssa Menor". Se'n va fer un tiratge total de 385 exemplars, 25 dels quals, numerats de l'1 al 25, estampats sobre paper de fil, i la resta, sense numerar, en paper corrent.³²²

Contràriament al que havia succeït en relació a *Les hores retrobades*, que va tenir un ressò considerable (obtenció del Premi Óssa Menor, ressenyes, lectures públiques dels poemes,...), l'aparició d'*El Callat* va passar més aviat desapercebuda.³²³ Amb posterioritat, però, tota la crítica ha coincidit a considerar el llibre com un dels més importants i

³²² La segona i darrera edició del llibre, dins *Poesia Completa 1937-1975*, *op. cit.*, és la que nosaltres prenem aquí com a text de referència.

³²³ Poc després de l'aparició del llibre Vinyoli va fer una lectura privada dels seus poemes a casa dels seus amics Carmina Pleyan i J. García López, amb l'assistència també de quatre alumnes del matrimoni: Adela Xirau, Oriol Bohigues, Salvador Clotes i Xavier Folch, que amb els anys esdevindria l'editor més convençut i fidel del poeta.

centrals del conjunt de la trajectòria literària del poeta,³²⁴ i, en realitat, han estat ben pocs els lectors i estudiosos de la seva obra que no s'han sentit impressionats per la força i la contundent bellesa de poemes com "El boscatèr", "Diumenge" o, molt especialment, "Gall", indiscutiblement una de les millors i més conegudes composicions del poeta i "un dels grans moments de la lírica catalana d'ara i de sempre".³²⁵

Tal i com assenyala Francesc Gomà en el seu article sobre l'horitzó filosòfic de l'obra lírica del poeta (un article, per cert, volgudament i intencionadament heideggerià), *El Callat és sense cap mena de dubte "el llibre culminant de la primera època de la poesia de Joan Vinyoli"*.³²⁶ I ho és en diversos sentits i per diferents raons:

³²⁴ L'única excepció, prou sorprenent i dissonant, és la de Joan Triadú, que en el seu llibre *La poesia catalana de postguerra* (Edicions 62, Barcelona, 1985), afirma: "Menys decisius, potser, per a la seva obra posterior són *Les hores retrobades* i *El Callat* de Joan Vinyoli, llibres, per a dir-ho amb el poeta, «situats entre la nit i l'aurora»"(pàg. 101). La posterior valoració de *El Callat* s'explica també, a banda de per la seva estricta qualitat literària, pel fet que és l'únic poemari de la primera època en què Vinyoli assaja una explicació detallada de la seva evolució literària i de la seva poètica.

³²⁵ S. ESPRIU, "Obra poètica de Joan Vinyoli", dins *Poesia Completa, op. cit.*, pàg. 425. Segons Espriu, el poema "Gall" és un poema clos, "emmirallat en la pròpia perfecció, en el que cada paraula ocupa el seu lloc, sense que sigui ni tan sols imaginable de treure'n o d'afegir-hi cap element. És un poema esglaiós, al·lucinador, d'una presència visual enorme" (*Ibidem*).

³²⁶ F. GOMÀ, "L'horitzó filosòfic de la poesia de Joan Vinyoli", *op. cit.*, pàg. 12. Es una opinió que defensen també, entre altres, Feliu Formosa (1981a, pàg. 16-17); M. Martí i Pol (1979, pàg. 16), J. M. Sala-Valldaura ((1985a, pàg. 56) i F. Carbó (1991, pàg. 16). De fet, el mateix Vinyoli reconeixrà que *El Callat*, juntament amb *LLibre d'amic*, són els dos llibres clau de la seva primera etapa, de la mateixa manera que *Tot és ara i res* i *Vent d'aram* ho són de la segona (Cfr. "Joan Vinyoli: la paraula en el temps", *art. cit.*, pàg. 21).

En primer lloc, perquè *El Callat* representa la consolidació definitiva de la, durant molt temps, vacil·lant vocació del poeta; una consolidació que arriba tot just coincidint amb la seva maduresa vital i amb el moment final i de síntesi de les seves reflexions existencials i estètico-literàries, que comportaran, com a conseqüència més immediata, el reconeixement de la impossibilitat de separar el binomi art-vida i l'assumpció del veritable significat que per a ell té la poesia, l'única via a través de la qual conèixer-se i "fer alguna cosa amb la pròpia indigència", i l'únic mitjà també amb el qual poder superar els conflictes personals i gosar poder transcendir la realitat i tendir cap a un ideal de "vida més alta".

En segon lloc, perquè el llibre tanca, de fet, un cicle poètic, aparentment molt complex i divers, però que té una profunda coherència i unitat; és a dir, és la culminació d'una experiència lírica (i personal), no exempta de dubtes i constants fluctuacions, en el decurs de la qual el poeta ha enriquit considerablement el seu bagatge cultural, humà i literari i, sobretot, ha anat construint-se una veu poètica pròpia (radicalment diferent de la que exhibia a *Primer desenllaç*, per exemple, prou afectada i fins a cert punt mimètica i impostada) i un món referencial i temàtic, fonamentalment natural i agrari, el paisatge de la Selva, lloc comú de tots els seus primers poemaris,³²⁷ que ha anat essencialitzant-se cada vegada més,

³²⁷ Sobre el tractament (i l'evolució) del paisatge de la Selva en la poesia de Vinyoli, Cfr. molt especialment: F. GIRONES, "La presència del paisatge de la Selva a l'obra de Joan Vinyoli", *Ressò*, núm. 186 (octubre 1985), pàgs. 14-18.

precisant-se d'una forma cada vegada més sintètica i esquemàtica fins arribar al límit de reduir-se a uns pocs, però definitius i arquetípics elements (arbre, terra, foc, aigua, vent, nit, dia, camí,...) de gran polivalència i riquesa, que evidencien un univers imaginari de gran rendiment, molt personal i absolutament original en el context de la poesia catalana contemporània.

No hi ha ni grans sorpreses ni trencaments espectaculars, en l'obra del poeta, però sí que hi ha una progressió constant, un guany perceptible en cada llibre i, sobretot, un progressiu i eficacíssim despullament dels elements que poden llstar el poema per tal d'assolir una expressió escaida de tan neta i de tan volenterosament reduïda a l'essencial.³²⁸

Finalment, i encara que això pugui semblar una paradoxa, perquè el llibre suposa també l'inici d'un nou tombant en la seva poesia, que es fonamenta i té la seva pedra angular en un recurs poètic, la simbolització, que, tot i no aparèixer d'una forma clara i explícita fins a *El Callat*, ja es trobava latent i es podia detectar en la força i el tractament de determinades imatges (viarany, campana, capvespre, vent...) i poemes ("D'una terra", "Vent de tardor", "La posta", "El Campanar"...) de volums anteriors.

El procés de simbolització característic de *El Callat* no s'ha de veure, doncs, en Vinyoli, com un fenomen aïllat, com un

³²⁸ M. MARTI i POL, "Pròleg", dins J. VINYOLI, *Obra poètica 1975-1979*, op. cit. pàg. 9.

recurs que apareix de cop i volta i del qual el poeta en fa, de sobte, un ús exclusiu i sistemàtic -i, fins a cert punt potser, exagerat (segons Gabriel Ferrater, el llibre presenta "un nivel de simbolismo casi alucinado").³²⁹ És, en realitat, el punt i final d'un procés d'investigació i aprofundiment de/en les possibilitats expressives del llenguatge poètic. Certament, després d'un llarg període de dura ascesi, en què el poeta ha vetllat per la puresa, la simplicitat i la naturalitat expressives fins al punt d'autoimposar-se el silenci i d'anatematitzar la "cançó perfecta", Vinyoli descobreix finalment que tot el sentit i la força evocadora de les paraules es preserva fonamentalment a través dels símbols i que, de fet, "la poesia que es mou en un pla altament simbòlic no requereix cap metàfora perquè tota ella és una metàfora".³³⁰

La simbolització es conforma, doncs, en darrera instància, com el resultat previsible de la particular evolució poètica de l'autor. Si en els seus inicis, *Primer desenllaç*, l'objecte de la seva poesia era fonamentalment la descripció distant i impersonal de la meravella i el misteri de la realitat natural, amb *De vida i somni*, com hem pogut comprovar, l'autor canvia radicalment el seu posicionament i la seva actitud: en aquest llibre hi ha ja un intent de penetrar en els misteris de la realitat circumdant, el to es fa cada vegada més personal i la

329 G. FERRATER, "Joan Vinyoli", dins *Cartes, papers, paraules*, op. cit., pàg. 196.

330 J. VINYOLI, "Pròleg" a *El Callat*, op. cit., pàg. 417. La cita la manlleva Vinyoli de T.S. Eliot, un dels autors que esdevé punt de referència obligat i constant en la majoria dels seus textos poètics.

voluntat esteticista hi és clarament secundària. Ja des d'aquest poemari, però sobretot a partir de *Les hores retrobades*, un altre dels llibres decisius de la primera etapa vinyoliana, el poeta ha anat depurant substancialment i progressivament els seus recursos expressius i el seu llenguatge poètic, buidant-lo de tot element sobrer, accessori o purament ornamental, convençut que allò que és veritablement important en poesia, més que no pas sorprendre el lector i deixar-lo atònit davant un complicat arabesc discursiu o un exercici de pirotècnia verbal, és sobretot que el poema arribi a expressar, coherentment i de forma eficaç, la realitat de l'experiència poètica a la qual remet i en la qual té el seu origen, de manera que, amb cada nova lectura, el poema esdevingui sempre i constantment presència, és a dir, que digui indefectiblement la seva pròpia i única realitat.³³¹ A més, a *Les hores retrobades* s'hi evidencia, com a trets més característics, una voluntat de recerca dels significats més generals -no particulars- de la vida i un procés clar d'interiorització de la realitat natural, ja sigui a través de la directa comunicació amb ella o mitjançant el record de vivències passades. Aquest doble procés, de generalització i d'interiorització, s'erigeixen com a mecanismes òptims per aconseguir d'obtenir algun tipus de coneixement sobre la realitat i sobre el propi Jo i per aconseguir d'expressar el seu triple conflicte personal: amb el món, amb ell mateix i amb el seu desig de transcendència. El procés d'interiorització deixa

331 "El poema no puede referirse a la realidad natural, la realidad de la vida. El poema sólo puede referir-se a su propia realidad, la realidad de la experiencia poética" (J. FERRATÉ, *Dinámica de la poesía, op. cit.*, pàg. 184.

pas a la simbolització, que no és sinó la conseqüència lògica de la lluita constant i tenaç del poeta per aconseguir que la seva poesia esdevingui veritablement una eina indagatòria i una font de coneixement. La simbolització, creu el poeta, és la forma idònia i més eficaç de potenciar els valors evocadors i suggeridors de la paraula i, a més, l'única manera possible d'expressar satisfactòriament el contingut de l'emoció lírica, poc susceptible de ser racionalitzada i, doncs, de ser formalitzada lingüísticament.

Joan Vinyoli va voler encapçalar el seu poemari *El Callat* amb un llarg pròleg explicatiu de la seva evolució lírica i definidor de la seva concepció del poètic. Ja hem comentat en els apartats precedents com aquest text es conforma com la síntesi conclusiva de les llargues i profundes reflexions sobre poesia fetes pel poeta entre 1951 i 1955. Però, des d'un punt de vista estricte, aquest pròleg se'ns apareix a més amb una funció molt específica: és un intent clar de justificació. Justificació per què i de què? Bé, Joan Vinyoli era conscient que amb *El Callat* iniciava un nou camí en la seva trajectòria lírica, un camí que aparentment negava i contradeia el que havia estat la seva poesia fins llavors, fonamentada en un anhel d'autenticitat, en una exigència de puresa i simplicitat i en un rebuig clar de la "cançó perfecta", artificiosa i hermètica, allunyada, doncs, en bona part, del model poètic de tradició simbolista. El fet que el poeta es decidís, amb aquest nou llibre, per l'ús sistemàtic d'un llenguatge essencialment simbòlic podia semblar certament una contradicció i podia provocar

malsentesos.³³² De fet, les raons d'aquesta opció no eren pas senzilles i, el que és més important, no obeïen en realitat a cap influència estètica externa concreta ni a cap adscripció conscient per part del poeta a un determinat moviment o corrent literari. De fet, el mateix poeta, tot i reconèixer que el llenguatge de *El Callat* és explícitament simbòlic, procura marcar, de forma prou evident, les distàncies respecte al moviment simbolista, sobretot quan afirma que l'origen dels seus poemes ha estat una rara i imperiosa il·luminació verbal i que

el llenguatge ha procedit aquí molt lliurement, oferint a l'autor nuclis de sentit que en el curs del poema anaven desenvolupant-se d'una manera quasi autònoma. La vigilància conscient fou mínima, la justa, però perquè no s'arribés mai a caure en un fàcil, buit verbalisme.³³³

Lògicament, aquesta explicació del procés de creació poètica se situa ben bé als antípodes de la pràctica poemàtica simbolista, que potencia i hipervalora justament el control sobre el llenguatge i l'estricta vigilància del poeta. A més, en la poesia de tradició simbolista el símbol és sempre una creació conscient de l'*ingenio verbal*, el resultat d'una *puissance* intel·lectual, mentre que per a Vinyoli es tracta més aviat d'una

³³² Per exemple, el fet d'adscriure l'obra del poeta en el corrent simbolista estricte, amb el qual Vinyoli presenta moltes afinitats (relació música-poesia, exigència verbal, ús dels símbols,...), però també discrepàncies, com el fet de donar més importància a la inspiració que a l'aplicació de la tècnica poètica.

³³³ J. VINYOLI, "pròleg" a *El Callat*, *op. cit.*, pàg. 418.

creació involuntària, una revelació espontània de les profunditats de l'ànima del poeta, originada en l'àmbit del que Maritain defineix com el domini del subconscient "espiritual" o "musical".³³⁴ El simbolisme vinyolià no és estrictament simbolista, sinó que es tracta més aviat d'un simbolisme *romantisé*; que presenta múltiples contagis d'ambós corrents poètics, però que és, sobretot, una creació pròpia molt particular i, doncs, absolutament original. Ja ho hem insinuat abans: les raons per les quals Vinyoli opta pel procediment expressiu simbòlic són d'ordre estrictament personal, no tenen gran cosa a veure amb l'apropiació dels postulats de cap escola poètica, sinó que són sobretot una conseqüència del seu profund procés d'introspecció i de recerca sobre l'essència poètica i de l'evolució tan especial de la seva trajectòria lírica.³³⁵

³³⁴ J. MARITAIN, *Intuición creadora en el arte i la poesía, op. cit.* Sobre una anàlisi detallada d'aquest concepte -i en general de tot el llibre-, cfr. M. MANENT, "Maritain i la intuïció creadora", dins *Llibres d'ara i d'antany*, Edicions 62, Barcelona, 1982, pàgs. 149-165.

³³⁵ Això no nega, però, l'empremta directa i decisiva, en l'elaboració d'aquest poemari, de la poesia de R.M. Rilke, C. Riba i Rosselló-Porcel (sobretot del seu llibre *Imitació del foc*), que Vinyoli admirava i coneixia profundament. De fet, com veurem més endavant, la procedència d'alguns dels símbols més importants que utilitza Vinyoli en el seu llibre (vent, àngel, Orfeu, riu encès, or), tenen el seu origen, de forma més o menys directa, en l'obra lírica d'aquests poetes, que, al llarg de la seva obra, es van preocupar també per aprofundir en el misteri de la creació poètica. Arribaríem fins a dir que, de tots els llibres vinyolians de la primera època, *El Callat* és el més rilkià i el més ribià de tots, sense que això suposi cap mimetisme poètic: ara es tracta d'una influència més matisada, més conscient: Vinyoli no copia aquests poetes, sinó que se'n serveix interessadament, selecciona els aspectes concrets que més li convenen (modificant-los substancialment a voltes) i rebutja aquells que no s'adiuen amb els seus interessos.

Per a Vinyoli, doncs, no només no hi ha cap tipus de contradicció entre l'etapa anterior i la que tot just ara incia, sinó que més aviat s'hi evidencia una relació íntima i lògica. Mirada globalment, el poeta veu el conjunt de la seva obra i de la seva trajectòria personal i literària com un tot coherent i unitari, sempre fidel a uns fonaments estètics i ètics en els quals creu fermament;

Creu l'autor que cada nou llibre seu ha estat una rèplica de l'anterior i alhora la continuació o la intensificació d'un aspecte que en l'anterior apuntava.³³⁶

i és precisament aquesta coherència vital i poètica i aquesta fidelitat a les bases del seu projecte líric les que Vinyoli intenta tot just de ressaltar en el seu pròleg, tot evidenciant així, al mateix temps, l'originalitat del seu periple líric i la personalitat de la seva veu poètica.

En realitat, aquest nou tombant poètic, en què cal incloure-hi, a més de *El Callat*, el volum *Llibre d'amic* (amb el seu complementari: *Cants d'Abelone*) i bona part dels poemes de *Realitats*, esdevindrà, però, com tindrem ocasió de veure, una experiència lírica si no truncada sí almenys seriosament qüestionada pel mateix poeta, que, sobretot a partir d'aquest darrer poemari, modificarà sensiblement els seus

³³⁶ J. VINYOLI, "pròleg" a *El Callat*, op. cit., pàg. 418.

plantejaments poètics i especialment les seves estratègies discursives.³³⁷

Més amunt ens hem referit a la funció específica, justificadora de la trajectòria lírica del poeta i de la seva poètica, del "pròleg" que acompanya el poemari *El Callat*. No hem esmentat, i cal fer-ho ara, que aquest text té també una altra funció no menys important i remarcable: la de clarificar al lector el sentit d'alguns dels símbols utilitzats i la de suggerir-li els principals eixos vertebradors dels poemes i les possibles línies interpretatives del llibre. En primer lloc, Vinyoli intenta precisar l'abast del títol del poemari, certament un dels símbols més importants d'aquest volum:

El símbol que dóna títol al llibre sembla a l'autor especialment significatiu, tot i que l'obra en conjunt no té potser un caràcter que el justifiqui prou, sobretot per a qui pensés en els textos estudiats per Moeller sota el títol *Le silence de Dieu*. Vull dir que si per *El Callat* podria pensar-se en una poesia predominantment dirigida cap al numinós,

³³⁷ Els motius, personals i externs, pels quals el poeta abandona -o si més no, modifica- aquest nou tombant poètic els intentem explicar en els capítols dedicats a *Realitats*. Pel que fa a la continuïtat de la simbolització com a recurs poètic fonamental en l'obra del poeta, cal dir que aquest de fet no desapareix, sinó que podríem dir que és substituït pel de la construcció imaginària, molt més eficaç i lògicament més adequada a la veu poètica vinyoliana, que a partir de 1970 sobretot, esdevé cada vegada més realista, directa i narrativa. L'única excepció seria, en tot cas, *Cants d'Abelone*, escrit abans del 1979 i no publicat fins al 1983, però com ja hem dit, aquest poemari és, de fet, complementari de *LLibre d'amic* i, per tant, és lògic que segueixi les mateixes directrius formals i estètiques que van inspirar-lo; a més, tot sembla indicar que fou justament entre 1955-1959, dates de la primera redacció de *LLibre d'amic*, que el poeta va projectar l'estructura i el contingut de *Cants d'Abelone*, quatre poemes del qual (I, IX, XI i XVI) estan datats precisament en aquests anys.

l'esperit que batega en molts poemes del llibre
sembla més aviat decantat a la terra.³³⁸

Cal anar amb molt de compte amb aquesta observació que fa Vinyoli a propòsit de la dimensió del símbol "El Callat", perquè hom pot caure en l'error de considerar-lo en un sentit únicament ornamental, no dialèctic. *El Callat* és un símbol dinàmic, multifuncional i ambigu. Aquest fet no anul·la la seva eficàcia, ben al contrari, la potencia enormement. Joan Vinyoli no nega en cap moment la relació directa de "El Callat" amb el numen, sinó que ens avisa del perill d'explicar el símbol únicament a partir d'aquesta relació, perquè això podria comportar una lectura equivocada i tergiversada dels poemes del llibre. "El Callat", com veurem, no es pot associar a cap divinitat específica, remet més concretament a un àmbit, transcendent i sobrehumà, al qual l'ésser malda per projectar-se. És una realitat profunda, atemporal i inabastable, però malgrat tot, constitutiva i indissociable, ni que sigui sota la forma de somni, del mateix ésser. És el que en podríem dir la seva part espiritual, el seu desig d'absolut, de recerca de l'*inconnu*. L'àmbit de "El Callat" i l'àmbit de la realitat real i temporal són els dos extrems contraposats entre els quals l'ésser humà es mou indefectiblement. La vida humana es planteja així com una lluita dialèctica constant entre terrenalitat i espiritualitat, entre ascensió i davallament, entre existència temporal i absolut atemporal, entre separació i unitat. L'arrelament en la realitat real és necessari i obligat per

³³⁸ J. VINYOLI, "pròleg" a *El Callat*, op. cit., pàgs. 418-419.

poder viure amb plena consciència d'aquest viure; la tendència cap a l'àmbit del Callat és necessària per poder transcendir la realitat temporal i finita de la nostra existència. El vincle, l'harmonització feliç entre aquests dos extrems, ideal d'una vida viscuda en plenitud, només és possible, diu el poeta, a través de la paraula poètica, perquè només la paraula pot, alhora, dir la realitat terrena i ser un ressò de la quasi-veu de El Callat. Aquesta dimensió "màgica i sagrada" de la paraula poètica és la mateixa que trobem en la majoria dels poetes romàntics i, en el cas català, per exemple, en Maragall:

Jo crec que la paraula és la cosa més meravellosa
d'aquest món perquè en ella s'abracen i es
confonen tota la meravella corporal i tota la
meravella espiritual de la Naturalesa.³³⁹

D'aquesta manera, el poeta -creador de paraules i torsimany de les paraules- esdevé, com Orfeu (mite-símbol central del poemari), l'únic ésser capaç de penetrar fins al cor de les ombres i retornar a la llum, l'únic que pot erigir-se en mèdiu entre les dues realitats, l'objectiva i real, la d'aquesta riba, i la ideal i absoluta, la de l'altra riba.

La paraula poètica i l'experiència lírica són fonamentalment els dos grans temes vertebradors d'aquest volum. *El Callat* és una anàlisi profunda, lírica, sobre el poder harmonitzador i transcendent de la paraula poètica, sobre el seu origen i les seves potencialitats; i és també, alhora, una

³³⁹ J. MARAGALL, *Elogi de la paraula poètica i altres assaigs*, op. cit., pàg. 33.

reflexió global del poeta sobre la seva particular vivència de l'experiència lírica. En aquest sentit, el volum és indissociable del pròleg que l'acompanya i es conforma realment com el resultat -i el complement- poètic directe i més notable del conjunt de les reflexions teòriques dutes a terme pel poeta en els anys immediatament posteriors a la publicació de *Les hores retrobades*. De fet, si aquest darrer volum era un adéu al passat del poeta, a la seva infantesa i a la seva joventut, *El Callat* suposa l'entrada en la seva maduresa poètica i vital, és el punt d'inflexió d'una vocació i d'una trajectòria literària que a partir d'ara seguirà una línia constant, sempre ascendent i evidentment molt fructífera.

De tots els volums publicats per Vinyoli durant la primera època de la seva trajectòria lírica, aquell que presenta, en la segona edició dins *Poesia Completa 1937-1975*, menys alteracions és lògicament el llibre *El Callat*. Aquest fet no ens pot sorprendre gens, ja que es tracta d'un poemari molt treballat i elaborat a l'empara d'una doctrina estètica perfectament definida i assumida per l'autor. Les úniques modificacions, d'altra banda ben poc significatives, que s'hi poden detectar són: el canvi de títol del poema "Oh encara sempre primigeni" (ara: "Món primigeni"), la substitució del barbarisme *empar* i derivats per mots com *recer*, per exemple, i unes alteracions mínimes en l'ús de les exclamacions i del guionet.³⁴⁰

³⁴⁰ Cfr. F. CARBÓ, *Introducció a la poesia de Joan Vinyoli, op. cit.*, pàgs. 116-117.

El Callat és un poemari organitzat, com els volums precedents, en diverses seccions que defineixen i determinen els diferents nuclis temàtics més importants del llibre. En els capítols dedicats a *Primer desenllaç* i a *De vida i somni*, hem pogut comprovar com la disposició de les respectives seccions en aqueixos volums era encara una mica arbitrària i no obeïa a cap raó concreta. Això canvia, però, amb *Les hores retrobades*, en què les tres seccions que el conformen tenen un ordre lògic que es correspon amb l'estructura quasi dramàtica del llibre. El cas de *El Callat* és encara més evident: l'estructura del llibre és absolutament travada i altament significativa. Pel que fa als poemes, aquests s'organitzen en funció dels distints nuclis temàtics i, sobretot, en funció del símbol clau (mar, boscatè, orfeu, aigües aturades, Callat) que regeix cadascun dels apartats, de manera que el sentit concret de cadascun dels poemes es redimensiona i s'intensifica en el conjunt de la sèrie. Quant a les seccions, tenen un ordre estricte no intercanviable, perquè, com el mateix poeta indica en el seu "pròleg" al llibre, defineixen globalment la complexa experiència viscuda pel poeta en el procés de creació poètica. Les diferents seccions s'articulen de manera precisa i coherent, configuren una mena de viatge líric que el lector haurà de recórrer, de la mà del poeta, per tal d'assolir el coneixement poètic final. L'essencial d'aquest viatge poètic es troba especificat en la paràfrasi, que és de fet una proposta de lectura del llibre, que el poeta fa en el pròleg introductori:

creu l'autor que sols partint de "El Callat", sols de retorn de "El Callat", sols havent sentit la crida del "Gall" i l'enyorança de "La roca", sols pel "Camí" on

"en la set del qui cerca neix profunda la deu", pot "El boscater" perdut en la closa nit on "Orfeu" és "esperança i moviment cap a la llum" i on cal arriscar-se al difícil combat amb l'àngel, arribar a la clara altura de "Diumenge" i fer la lloança i fins l'exaltació de les realitats terrenes: siguin flors o fruits, muntanyes o ponents, jardins o infants que en llur simple gràcia caminen lliurement cap al "delitós paratge" d'"aigües aturades" on "El Callat" fa sentir la seva "quasi-veu".³⁴¹

Aquesta paràfrasi descriu perfectament els elements substancials de l'experiència creadora: emoció poètica (fruit de la mort per aigua i d'un procés intens d'introspecció i d'un desig de "vida més alta"), recerca del verb (on cal arriscar-se a lluitar amb l'àngel) i, finalment, cant líric (escriptura poètica a través de la qual la realitat esdevé presència alliberada del corrent temporal i en la qual "El Callat" fa sentir la seva quasi-veu).

Les cinc seccions que configuren *El Callat* són les següents: Cinc poemes davant la mar (5 p.), El boscater (10 p.), Orfeu (6 p.), Les aigües aturades (9 p.) i El Callat (8 p.). Els símbols més importants de cadascuna de les seccions són aquests: Cinc poemes davant la mar: l'arbre i el mar; El boscater: el boscater, el riu i el camí; Orfeu: Orfeu i l'or; Les aigües aturades: les aigües i la barca; El Callat: El Callat, la roca, l'àngel, l'arbre i el Gall.

³⁴¹ J. VINYOLI, "pròleg" a *El Callat*, op. cit., pàg. 419.

III.2.1.- La mort per aigua.

Fear death by water.

T.S. ELIOT, *The waste land*.

La secció Cinc poemes davant la mar funciona a manera d'obertura a tot el poemari, és un preludi que prepara el lector per a iniciar el viatge poètic, per entre la forest de símbols, que haurà de conduir-lo fins al domini màgic del cant on s'esdevé el real poètic.³⁴² Com el poeta indica en la seva paràfrasi del llibre reproduïda en el pròleg, només partint de "El Callat", només de retorn de "El Callat", es pot arribar fins a l'àmbit on "El Callat" fa sentir la seva quasi-veu. Els poemes inclosos a Cinc poemes davant la mar es refereixen d'una manera prou explícita a aquesta premisa inicial, al desig del Jo de projectar-se, partint de "El Callat", cap al seu àmbit, al seu esforç per assolir-lo. És per això que l'element vertebrador i més significat d'aquesta secció és l'arquetip de la mort simbòlica, de la mort per aigua.

³⁴² El títol de la secció creiem que pot relacionar-se, significativament, amb el poemari i l'experiència creativa de *Le cimetière marin*, de Paul Valéry. I també, amb les circumstàncies biogràfiques sobre l'escriptura de *Die Sonette an Orpheus* i *Duineser Elegien*, de Rilke: recordi's com, segons Rilke, després d'haver escrit *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* va sentir-se estèril i incapaç d'escriure res més; però un dia del mes de gener de 1912, a Duino, mentre passeja pel penya-segat arran de mar sent la veu del vent que li dicta el primer vers de les Elegies: "Quí, doncs, si jo cridés, em sentiria d'entre els ordres dels àngels?" (encara que no serà fins molts anys més tard que acabarà els dos llibres). És a dir, tots dos poetes, Valéry i Rilke, reben, davant la mar (real i interior a la vegada), la inspiració dels seus poemaris màxims, de la mateixa manera, l'origen de l'obra vinyoliana és també marí.

Els poemes d'aquesta secció, a més, serveixen per situar el lector, per introduir-lo en el que serà el tema central del llibre: la descripció del procés i la dinàmica de l'activitat artística.

Cinc poemes davant la mar s'obre amb una composició, "Algú m'ha cridat" que connecta directament amb el volum anterior del poeta, *Les hores retrobades*.³⁴³ I hi connecta en dos sentits molt concrets: en primer lloc, per la recurrència al símbol de l'arbre, que era, com ja hem vist, el símbol central del darrer poema, intitulat precisament "L'arbre", de la darrera secció d'aquell llibre; i, en segon lloc, perquè el títol del poema "Algú m'ha cridat" remet indirectament al primer vers del primer poema del llibre *Primer desenllaç* ("-I la natura em

³⁴³ L. Güell i F. Valls (dins J. VINYOLI, *La medida de un hombre. Antología poética*, Visor, Madrid, 1990), relacionen el poema "Algú m'ha cridat" amb el poema de Rilke "Ma vida no és aquesta hora abrupta..." que Vinyoli va incloure en les seves *Versions de Rilke* (*op. cit.*, pàg. 19). Les relacions són òbvies: Jo metaforitzat en arbre; referència a les dues realitats, temporal i atemporal; i referència a la creació poètica. Ara bé, el sentit dels poemes és prou distint, mentre que el poema de Rilke és una reflexió sobre la vida real vista com a trànsit vers una altra vida, el poema de Vinyoli se centra en l'experiència artística, que, això sí, com en Rilke, esdevé mediatra entre les dues realitats i conciliadora d'aquestes. Copiem tot seguit el poema de Rilke tal i com el va traduir Vinyoli:

Ma vida no és aquesta hora abrupta
dintre la qual em veus tan apressat.
Jo sóc un arbre davant el meu fons,
sóc només una de les meves boques
i just aquella que es clourà primer.

Sóc el silenci entre dues notes
que s'habituen l'una a l'altra malament:
la de la mort vol fer-se dominant.

P'rò en l'interval obscur es concilien,
juntetes fremint.
I queda bell el cant.

crida-"), que descriu la relació del Jo amb el món natural en el temps passat, el mateix temps que és retrobat i cantat de forma elegíaca en la primera secció de *Les hores retrobades*. Ara bé, si en el temps de la infantesa el que sentia el poeta era el crit de la natura contemplada, objectiva, ara la veu prové d'una "mar fonda", és a dir, ja no és una veu aliena al Jo, sinó una veu interior, que puja des de les profunditats de la seva ànima.³⁴⁴ Ara, és realment significatiu que el Jo aparegui aquí naturalitzat en arbre i en mar. En certa forma, el crit inicial de la Natura ha comportat la interiorització d'aquesta per part del poeta, fins al punt que el Jo, a partir d'ara, únicament se significa a través de determinats elements essencialitzats de la realitat natural que, a més, han esdevingut els veritables símbols dinamitzadors d'aquesta poesia. El món natural, doncs, com en els volums anteriors del poeta, continua sent un referent poètic central.

Algú m'ha cridat

Jo no sóc més que un arbre que s'allunyà del bosc,
cridat per una veu de mar fonda.

Sol, prop la mar, he consagrat les meves fulles als vents
de més enllà de la riba.

Ja les meves arrels no saben enfondir en la terra i
servar-me,

³⁴⁴ Un altre tret característic de *El Callat* (i que a partir d'ara esdevindrà recurrent en la poesia vinyoliana) és el de la ficcionalitat de les veus. Existeixen almenys tres veus diferents en aquesta poesia: la del Jo-persona (observador de la realitat i font de les vivències i les experiències); la del Jo-interior (és a dir, el jo-alteritat, la "veu" de les profunditats: aquest "algú" que crida, pregunta, sol·licita); i la del Jo-poeta (unificador de les altres veus, formalitzador de les experiències i creador de paraules).

i pel fullatge bec solitud.
Es per això que vago sempre
sota el silenci de les constel·lacions
d'aquestes altes nits de fabulosa riquesa.
(vv. 1-9)

"Algú m'ha cridat" és un poema organitzat en tres estrofes de 9, 4 i 2 versos, polimètrics, cadascuna. En la primera estrofa (vv. 1-9), el Jo poètic es veu a ell mateix com un arbre solitari, allunyat del bosc, que ha consagrat les seves fulles al vent de "més enllà de la riba". L'altra riba és de fet, l'altra realitat, la realitat no objectiva, aliena al devenir temporal, aquella en la qual l'ésser és arrossegat per retrobar-se en la seva unitat. "Algú m'ha cridat" és un poema on es descriu metafòricament l'experiència poètica, o millor, el primer moment de l'experiència poètica: el del desig de transcendència a través de la paraula. Isolament, recerca interior, despersonalització (canvi de naturalesa), contemplació, desarrelament, viatge en la nit, crit de les profunditats, tots són elements que configuren l'estat espiritual i anímic del poeta en el moment de predisposició a l'inici del viatge líric, al salt cap a "l'altra riba", i en el moment de sojorn en aquesta. L'activitat artística, tal i com assenyala Paz a *El arco y la lira*, és un tipus de vivència molt semblant a la de l'experiència mística tal i com és descrita pels diversos textos sagrats de la majoria de les religions:

La experiencia de la "otra orilla", implica un cambio de naturaleza: es un morir y un nacer. (...)
La metáfora del soplo se presenta una y otra vez en los grandes textos religiosos de todas las culturas: el hombre es desarraigado com un árbol y arrojado hacia allá, a la otra orilla, al encuentro de sí. Y aquí

se presenta otra nota extraordinaria: la voluntad interviene poco o participa de una manera paradójica. Si ha sido escogido por el gran viento, es inútil que el hombre intente resistirlo. (...) La voluntad se mezcla a otras fuerzas de manera inextricable, exactamente como en el momento de la creación poética.³⁴⁵

La vivència poètica, doncs, aquest salt en el buit necessari per arribar a l'altra riba, es vincula amb l'experiència del sagrat, té un component màgic i sobrenatural evident. La possibilitat de tenir aquesta vivència és un do rebut més que no pas una conseqüència de la voluntat humana, encara que exigeix, lògicament, una determinada predisposició d'esperit i una actitud conclusa i receptiva.

En la segona estrofa d'aquest poema:

Però de cop s'il·luminen les nits
amb paraules com flames,
torna la veu, la veu, nocturna sempre, del mar,
cridant-me solís, cridant-me.

(vv. 10-13)

hi ha una referència explícita als guanys obtinguts pel poeta en aquest seu viatge nocturn "sota el silenci de les constel·lacions": les paraules apareixen de cop, inesperadament i involuntària. Les paraules són com flames, il·luminen, vénen carregades d'una força inusitada i feraç. No és ben bé llenguatge articulat, és més aviat un crit, un so encara sense forma, un ritme,

³⁴⁵ O. PAZ, *El arco y la lira*, op. cit. pàgs. 122-123.

reiteratiu com les onades del mar: una mena de *dumpfer shöpferischer Keim*.

El poema acaba amb dos versos que suggereixen finalment, a partir d'una doble metonímia intensificadora, l'actitud que pren el poeta un cop ha viscut aquesta primera experiència de "l'altra riba", que serà característica del seu capteniment en el futur. És a dir, si en el passat (en la seva pràctica poètica anterior a *El Callat*) havia posseït els camps i la brasa de la tarda (havia interioritzat la natura), a partir d'ara esdevé "orella i pas insomnes"; això és, el poeta estarà a l'aguait, sempre escoltant per si de cop es manifesta el silenci de "El Callat", i sempre en camí vers el seu àmbit.

He posseït els camps, la brasa de la tarda,
mes ara sóc orella i pas insomnes.

(vv. 14-15)

Els poemes "Foc mort", "Veu del promontori" i "Redossada en la nit", són de fet la continuació lògica del poema "Algú m'ha cridat". Fan referència al moment de pacient i difícil espera, d'isolament, de permanència en aquell moment previ a l'emoció poètica, a "l'incendi pur" de l'aurora del cant.

Com arribar a l'incendi pur
de cap aurora, si només
erro cansat, per un excés
de roca estèril, dins l'obscur?

("Foc mort", vv. 1-4)

És un moment caracteritzat per la foscor i l'angoixa en què el paisatge interior esdevé àrid i feréstec, tot hi és roca estèril i "foc mort". És aquell moment en el qual el Jo poètic se sent

desarrelat i solitari i és únicament "orella i pas insomnes", ull inquiet de far (però sense llum) en actitud sempre vigilant per si de cop el vent de la paraula finalment es manifesta.

He dit adéu al vesperal conjur;
ara, en la nit, ull inquiet de far,
temptejo la foscor, voltat de mur.
("Veu del promontori", vv. 1-3)

Tot és nit i silenci, signe inconfusible de la mort, i no hi ha manera de conjurar la llum. La voluntat no serveix per provocar el cant i no hi ha consol possible. Queda només l'últim recurs, despullar-se del tot i de tot, alliberar-se definitivament del món objectiu i conscient, ser "crua sal" i llançar-se en el buit, submergir-se en el mar sense límits del subconscient, naufragar en l'ésser:³⁴⁶

Abandona trofeus
de vagaroses veus
i somniades hores
de quietud;
vés-te'n de nit, pel negre
mar sense fons ni vores,
cap al teu port d'origen:
l'inconegut.
("Redossada en la nit", vv. 7-14)

Certament, el viatge a l'altra riba requereix una actitud despresa i en certa forma temerària. Cal realitzar un salt mortal, trencar amb la lògica del món real i amb les lleis que el

³⁴⁶ Cfr. F. GOMÀ, "L'horitzó filosòfic de la poesia de Joan Vinyoli", *art. cit.* Cfr. el seu comentari sobre el poema "L'ésser", inclòs dins *A hores petites*.

regeixen. És un pas, com diria Mircea Eliade, des del temps "profà" al temps "sagrat", on tot es transforma radicalment i on tot s'exterioritza i esdevé presència. El món d'aquí desapareix i només queda l'"altre" món. Lògicament, aquest salt al tot "altre" només és possible a partir de la mort del tot "aquí" i, per tant, necessàriament també de la mort del Jo, del seu deseiximent. Ser a l'altra riba vol dir formar part de l'U, fondre's en la consciència pura, suposa realment una mena d'*unio mystica*, per a la consecució de la qual, com recorda Meister Eckehart, només una virtut és eficaç: el deseiximent absolut del jo (el tema de la separació, del deslligament, és prou recurrent en Vinyoli, recordi's, per exemple, la secció El separat, del llibre *Realitats*, on aquest tema hi apareix com a central).³⁴⁷

El pas del temps profà al temps sagrat, el salt a l'altra riba, introdueix lògicament el tema de la mort simbòlica, un dels arquetips junguians fonamentals, i un dels temes més recurrents en l'obra poètica vinyoliana, que apareix directament vinculat al tema de la creació artística i al tema de l'experiència amorosa, entre les quals Vinyoli hi veu un paral·lelisme estricte. La mort simbòlica és un canvi substancial de l'ésser, un deixar de ser Jo (pèrdua de la identitat natural) per passar a ser l'"altre" que és el Jo unificat. La mort simbòlica

³⁴⁷ Meister Eckhart és el representant més important del moviment místic de l'alemanya del XIV. Les seves obres, els tractats i els sermons, representen una veritable creació idiomàtica per proclamar el saber místic. Eckhart dedica tot un capítol al tema del "deseiximent" o "deslligament", en el qual afirma que aquesta és, de totes, l'única i més eficaç virtut de l'home per possibilitar la fusió amb Déu, i doncs, la *unio mystica*. (M. ECKHART, *Tratados y sermones*, traducció, introducció i notes de Ilse M. de Brugger, Edhasa, Barcelona, 1983. Cfr. especialment, pàgs. 237-256).

és una mort necessària per renèixer "altre" i, doncs, una mort connotada positivament. Mor l'ésser escindit per renèixer com a totalitat reconciliada. És un retorn a l'estadi original, anterior, quan no existia separació entre l'ésser i el món, entre conscient i inconscient, entre vida i somni, i on els temps passat, present i futur es trobaven integrats.

La mort simbòlica és gairebé sempre una mort per aigua, i més concretament una mort per mar. Recordem el poema "Cançó d'Ariel", de Shakespeare (en donem la versió que en féu Vinyoli i que va incloure precisament en el seu llibre *Domini màgic*):

Cançó d'Ariel

Ben bé cinc braces fondo jeu ton pare:
el que eren els seus ulls són perles ara,
ni una mica del que és en ell mortal
no s'ha perdut; una mudança clara
de mar el torna en cosa rica i rara.
Nimfes toquen a morts per ell cada hora: el dring
escolta!, ara les sento, ning-nang-ning.³⁴⁸

En aquest poema, com es pot veure, es tracta de la transformació del subjecte gràcies a la mort per aigua. Es una transformació positiva ("el que eren els seus ulls són perles

³⁴⁸ Cfr. la nota 184 de la nostra Tesi. Sobre la mort simbòlica, veg. C.G. JUNG, *Símbolos de transformación*, Paidós, Barcelona, 1982. i també, el comentari que fa Joan Ferraté al poema d'Eliot intítulat precisament "Mort per aigua" del seu llibre *La terra gastada* (J. FERRATE, *Lectura de "La terra gastada" de T.S. Eliot*, Edicions 62, Barcelona, 1977, pàgs. 164-171). Sobre el tema de la mort simbòlica en Vinyoli, veg. especialment D.S. ABRAMS, "Joan Vinyoli i la literatura Anglo-Saxona", dins *Joan Vinyoli, op. cit.*, pàgs. 121-133.

ara"), perquè res del que era en ell mortal no s'ha perdut i a més, per acció del mar, això mateix ha esdevingut estrany i preuat. Aquesta cosa rara i rica no és sinó la personalitat individual del pare transformada, renascuda, amb la mort per aigua, en la seva integritat, en la seva plena identitat. És la fusió entre el Jo i l'alteritat, l'"altra riba".

El mar és doncs un símbol transformador, lloc de trànsit d'una riba a l'altra, element mortal i regenerador alhora.³⁴⁹ El mar és també imatge del subconscient, realitat interior en la qual submergir-se per poder atènyer les profunditats del Jo. Ara bé, el mar, ja sigui com a símbol transformador o ja sigui com a imatge del subconscient, és vist sempre com a abisme, perquè de fet suposa una anul·lació de la part conscient de l'ésser, la qual cosa provoca temor, i una anul·lació de la pròpia personalitat natural individual. El pas cap a l'altra riba, doncs, com tota experiència del sagrat, és un misteri *tremendum*, és un salt en l'inconegut i, per tant, esfereix i fascina alhora, atreu i repel·leix.³⁵⁰

349 De tots els elements aquàtics, el mar és per definició el símbol de la dinàmica de la vida (*mors janua vitae*): tot surt del mar i tot hi torna, és el lloc dels naixements, de les transformacions i dels renaixements. És un símbol ambivalent, és alhora mort i vida, uneix i separa, és superfície que trasllada i abisme que arrossega: s'hi pot morir o s'hi pot renèixer. El mar és també, sobretot, imatge del subconscient en els seus aspectes positiu i negatiu alhora. Sobre la simbologia del mar, Cfr. J. CHEVALIER / A. GHEERBRANT, *Diccionario de los símbolos, op. cit.*, pàgs. 689-690. Cfr. també, C.G. JUNG, *Símbolos de transformación, op. cit.*, pàgs. 220-240.

350 Sobre les conseqüències de l'experiència de l'altra riba i de la sensació d'alteritat, vegeu especialment, O. PAZ, *El arco y la lira, op. cit.*, pàgs. 121-133.

Com hem dit, el que descriu el poeta en aquests tres poemes que hem analitzat ("Foc mort", "Veu del promontori" i "Redossada en la nit") és bàsicament l'estadi previ a la visió definitiva de l'altra riba, de l'arribada de l'últim i únic vent, la referència al qual apareix justament en el darrer poema de la sèrie, intitulat "L'últim vent".

L'últim vent

Qui va deixar l'estèril port
i ha fet del mar son element,
no serà dut a contracor,
a la deriva, pel corrent.
T'he dit adéu, estèril port,
i en la terrible vastitud,
desarborat i cec lament,
et sento prop, oh inconegut,
oh pròsper, únic, últim vent.

En aquest poema encara no s'ha acomplert definitivament el viatge a l'altra riba, però sí que hi ha explícita la decisió del Jo poètic de realitzar el salt en el buit que hi condueix. El port real, d'aquesta riba, aparentement segur i desitjable, és vist, però, com a negatiu: és un port estèril i per això mateix cal abandonar-lo. El Jo poètic ha de llançar-se mar endins, confiat ("qui ha fet del mar son element / no serà dut a contracor, / a la deriva, pel corrent"), segur que el seu viatge per l'abisme el durà fins a l'altra riba, desconeguda, però veritable, més autèntica i feraç que cap recer portuari. De fet, els darrers dos versos del poema ja suggereixen el guany d'aquest viatge: l'alenada pròspera del vent esdevé premonició, auguri de la revelació poètica autèntica.

"L'últim vent" és el poema-pont cap a la secció següent, El boscater, que tracta estrictament del pas del Jo per l'àmbit de "El Callat". Els poemes remetent a un estadi ben concret del procés de creació poètica, aquell en el qual es manifesta per primera vegada, encara que veladament i com a silenci, el vent de la paraula. És el moment de saborós coneixement obscur que cal merèixer, fusió de tots els temps i de tots els espais, instant transitori i fugaç previ a l'eclosió del cant on el silenci esdevé crit i on les aigües són parladores.

III.2.2.- El bosc de la paraula.

Ich glaube an Nächte.

R.M. RILKE, *Das Studien-book*.

Entre la secció anterior i aquesta s'ha esdevingut, com hem vist, la mort per aigua del Jo i, amb ella, la transformació absoluta de les realitats, el salt en el buit cap a l'àmbit de "El Callat". El Jo-arbre, objectiu i conscient, de "Algú m'ha cridat" ha esdevingut ara Jo-boscater, Jo-riu, Jo-camí, és a dir, "alteritat". El paisatge ha canviat, també, de forma substancial: l'extensió marina, sense límits, ha esdevingut ara forest densa i profunda d'arbres ressecs, on sendes i rius transiten carregats de sentit i d'indicis que caldrà interpretar. L'espai és encara el del silenci i la nocturnitat, però germinadors i fèrtils.

La secció El boscater inclou un total de deu poemes organitzats implícitament en dues sèries de cinc poemes cadascuna. La primera abraça els poemes "El riu encès", "Sendes, camins em criden", "He caminat fins arribar al profund", "És més endins" i "Món primigeni"; la segona sèrie la componen "Totes les sendes moren", "Seguiré el camí de les paraules", "El boscater", "Planura d'alta nit" i "El riu de pedra". La secció té una estructura en certa forma circular, tancada: s'inicia amb el poema "El riu encès", un sonet de versos decasil·làbics a la italiana, sense cesura i amb accent màxim a la 4ta. síl·laba (excepte el primer i el dotzè vers, que són

octosíl·labs), i acaba amb el poema "El riu de pedra", un conjunt de 12 tercets encadenats italians amb un vers solt final que rima amb el central del darrer tercet. Són els dos únics poemes de la sèrie amb un estrofisme regular i amb rima, la qual cosa els distingeix encara més de la resta. Els dos poemes marquen l'inici i el final d'un recorregut, se situen en els extrems del periple poemàtic. Entre un poema i l'altre, entre el riu encès i el riu de pedra, s'ha produït un procés complex, un endinsament pel "canvi de les coses en ànima", un aprofundiment en la recerca del sentit i un recorregut pel camí sempre difícil del silenci i de les paraules.

En el primer poema de la secció, "El riu encès", el Jo poètic se'ns apareix transfigurat en Jo-riu.

Sóc riu encès, fluint des de l'origen.

Pes i tenebra de l'avantpassat,
us duc en mi cap a la mar oberta,
pel germinal insomni governat;
cremo i no sé, toco la pedra inerta.

flairo la nit; perdut en la llacuna,
de negre fons, qui sap el viarany
vers la claror? M'espanten ombra i lluna.
("El riu encès", vv. 4-12)

El Jo-poètic-riu, en què conflueixen tots els temps alhora (el riu és tradicionalment imatge del devenir temporal), se sent perdut en la foscor, espantat, incapaç de trobar el viarany que el durà cap a la llum, però està sempre en camí, fluint des de l'origen cap a la mar oberta. L'espai on habita és màgic, fusió de tots els espais, món primigeni, únic: aigua -riu- i foc -encès-,

per exemple, realitats contràries en el món objectiu, formen aquí un binomi harmonitzat, són part d'una mateixa unitat. De fet, a través del foc i de l'aigua, el Jo poètic se significa en la plenitud del seu ésser. El foc remet al domini interior creatiu del Jo poètic: cremar il·lumina; l'aigua és la paraula poètica, el verb essencial que brolla incandescent, no pas perquè sigui imatge del devenir temporal, sinó perquè és consagració de l'instant.³⁵¹ El darrer vers del poema, però, "domini meu, incendiat parany", és en certa forma ambigu: en el context de la composició, el terme "parany" resulta prou dissonant i és difícil entendre per què aquest domini encès, màgic, clarament positivitzat, és vist com un engany (de què, per què?). Bé, el poeta cerca la paraula autèntica, pura, i és per això que no s'ha de deixar enganyar per les paraules vanes i gratuïtes, aquelles que responen a un desig impulsiu, no necessari, de parlar: aquests són els paranys amb què es troba el poeta en el seu domini del cant, els paranys que li cal evitar si vol, de veritat, salvar-se (així ho expressa també en els vv. 7-8 del poema "La llum diamantina" del seu llibre *A hores petites*: "Comença el camí rost per on salvar-me / del negre aclofament ple de paranys").

Els poemes "Sendes, camins em criden", "He caminat fins a arribar al profund" i "És més endins" remetent al tema genèric

³⁵¹ El poema "El riu encès" cal relacionar-lo amb el poema "Domini màgic" inclòs en llibre de títol homònim (Cfr. Xavier FOLCH, "La pràctica de la poesia i la poètica de Joan Vinyoli", *art. cit.*, pàg. 70). La imatge "riu encès" és segurament un manlleu de Rosselló-Pòrcel, Cfr. el seu poema "El captiu", dins B. ROSSELLÓ-PÒRCEL, *Imitació del foc*, Edició i estudi de J. M. Balaguer, Edicions 62, Barcelona, 1991, pàgs. 143-147.

del viatge. El viatge interior que realitza el Jo en el seu quest, per entre la foscor boscana, del càntic revelador i essencial. Torna a aparèixer aquí la referència als perills d'aquesta empresa, als paranys que cal superar. Trobar la paraula essencial és, doncs, una tasca ingent, àrdua, perquè el poeta no sap el camí que hi condueix i, a més, perquè ha d'esforçar-se per distingir correctament entre les veus difuntes, ara inservibles, i el cant veritable, objecte del quest.

Sendes, camins em criden
a vagareig difícil, que pregunta,
se m'emporten a balmes on escolto
difuntes veus, però la vella font
d'aigües de l'èxtasi no em dicta
mai la paraula que trenqués
l'encantament.
("Sendes, camins em criden", vv. 1-7)

Els senders coneguts, les paraules antigues, l'experiència poètica anterior no serveixen per conjurar el nou cant, són més aviat entrebancs que cal superar i dels quals cal alliberar-se. La resposta a totes les preguntes que el Jo poètic es formula no pot venir dels records, del passat, sinó que prové de les coses, de les profunditats de la terra.

Glaçada veu, entre els morats i els ors,
la veritat és la punyent resposta
que ve de terra, no de vells records.
("El riu de pedra", vv. 16-18)

Si la revelació poètica només pot venir de la terra, cal doncs que el Jo poètic s'hi vinculi, que participi de la seva essència, que sigui un amb l'*Anima mundi*.

M'endinso per un canvi
de les coses en ànima, i és pròxim
l'inconegut. Tota averanys, aquí,
la veu del bosc, amb no fullosa parla
d'arrels, diu foscament l'arcà.

("Sendes, camins em criden", vv. 7-11)

Aquests versos ens evidencien un dels mecanismes més característics del procediment poètic vinyolià: la reducció essencial, és a dir, el seu desig de vincular-se amb l'essència de les coses, una actitud espiritual paral·lela, en gran part, a l'actitud fenomenològica.³⁵² Aquesta actitud no és exclusiva de *El Callat*, en realitat ja es pot detectar en alguns poemes dels llibres *De vida i somni* i *Les hores retrobades*, caracteritzats, com hem vist, per un intent progressiu d'interiorització de la realitat natural, un estadi en certa manera anterior, que precedeix l'eclosió de l'actitud fenomenològica. No és fins a *El Callat*, però, que aquesta actitud s'intensifica i es perfila definitivament, aconseguint un grau màxim d'eficàcia. Tal i com suggereix Francesc Gomà, Vinyoli arriba a aquesta actitud espiritual de forma bàsicament intuïtiva, sense tenir gairebé cap coneixement previ ni directe del corrent fenomenològic. Ara bé, quan en té notícia, a partir sobretot de les converses

³⁵² Joan Vinyoli va tenir coneixement d'aquesta actitud a través del seu amic Francesc Gomà, entusiasta i bon coneixedor de Hegel, Husserl i Heidegger, el qual, justament el 1955, guanya una càtedra a la Universitat de Barcelona i es dedica exclusivament a explicar Heidegger.

amb el seu amic filòsof, el poeta afirma que s'hi reconeix plenament.³⁵³

L'actitud fenomenològica és un mètode dominant en el pensament europeu bàsicament fins als anys 60 (la seva influència sobre el corrent existencialista, per exemple, és molt notable). L'actitud fenomenològica proposa una aproximació a la realitat ben diferent de la dels mètodes científics tradicionals, que intenten definir-la racionalment, a partir de l'anàlisi específica de les relacions de causa i efecte que hi conflueixen. Segons Francesc Gomà:

El principi de la filosofia fenomenològica és el desvincular-se dels interessos que ens engranen amb les coses -la famosa reducció fenomenològica-, i instal·lats en la consciència com un espectador neutral, descriure les essències o unitats de sentit que hi compareixen. La filosofia, així, pretén d'arribar a tenir un rigor màxim, i a la vegada, de contra-posar-se a les ciències, les quals exposen les relacions de tota mena que articulen els fets. La fenomenologia vol remetre's a les coses mateixes com essències invariables mentre que la ciència exposa les lleis del devenir. Joan Vinyoli, progressivament i amb plena consciència, va assegurant, en aquests primers llibres, fins arribar

³⁵³ Sobre la influència que va exercir Francesc Gomà sobre Vinyoli en relació a l'elaboració d'alguns dels poemes del llibre i sobretot en relació al referent tèdic del seu procediment de reducció essencial, Cfr. el text que el poeta va escriure com a dedicatòria a l'exemplar del seu amic: "Tu saps, Francesc, que alguns d'aquests poemes són fills de converses en tu i et pertanyen. Els hem viscut junts i més tard n'has fet comentaris tan rics... que fins em semblaren millors del que són. És un gran bé de pensar que segurament en alguna hora et faran companyia" (F. GOMÀ, "L'horitzó filosòfic de la poesia de Joan Vinyoli", *art. cit.*, pàg. 11).

a *El Callat*, l'actitud espiritual -paral·lela a la dita reducció fenomenològica- que li permetrà de prendre consciència de les coses en tot llur esclat líric.³⁵⁴

La fenomenologia es fonamenta en les coses en tant que conegudes pel subjecte ("les coses en mi" i no "les coses en si") i, doncs, sense cap pretensió de coneixement, de manera que se superi la dualitat entre subjecte i objecte, entre consciència i cosa coneguda. És així que l'essència de l'objecte i la seva connexió essencial amb el subjecte poden ser aprehesos. La reducció fenomenològica no nega, tanmateix, una certa implicació transcendent, necessària per a l'obtenció d'algun coneixement no únicament espiritual o intuïtiu, sinó també intel·lectual. El jo subjecte, que s'experimenta -i es coneix-coneixent diverses essències, tot i des-vincular-se dels interessos que ens engranen a les coses, se sent mínimament connectat amb el temps i l'existència del món i, doncs, és capaç d'interpretar el saber absolut aprehés, a partir de la intuïció pura, en la seva vinculació a la consciència essencial pura.

El vincle essencial amb les coses és doncs necessari per penetrar el misteri del món i de l'ésser, per conèixer. Però aquest coneixement és inicialment obscur, informulat. El "canvi de les coses en ànima" dona indicis, símbols, però no clarors.

He caminat fins arribar al profund
del bosc de la paraula, per on llisquen
les aigües de silenci: m'he banyat

³⁵⁴ F. GOMÀ, "L'horitzó filosòfic de la poesia de Joan Vinyoli", *art. cit.*, pàg. 13.

en la secreta gorga, ressorgint
transfigurat en la forest de símbols.

("He caminat fins a...", vv. 1-5)

El missatge de la terra no és verb, sinó silenci, és un enigma, un misteri, una ombra entre dues llums. Aquest silenci, però, té un caràcter premonitori i fa néixer en el Jo poètic un anhel irrefrenable de saber ("i creix la set / d'un més enllà d'aquest silenci d'aigües"). Ara bé, per tal que aquest més enllà es manifesti, perquè el coneixement absolut s'esdevingui i esdevingui conscient, cal encara, inexcusablement, el suport de les paraules.

La paraula poètica, però, no sorgeix per raó de voluntat,

No em val dreçar-me,
sotjar el misteri de les bèsties,
interrogar l'antic silenci
profund del bosc.

("Món primigeni", vv. 3-6)

La paraula poètica és un do rebut, una il·luminació, i no hi ha altre camí per accedir-hi que endinsar-se més i més en la foscor, continuar furgant en les profunditats interiors ("Es més endins que la paraula brolla"), i sobretot insistir fins a ser, definitivament, un amb les coses.

m'estenc sobre la terra; veu de l'herba
secreta, veu de tot, un amb vosaltres,
cap a la nit; foscor, ho emparets tot.

("És més endins", vv. 8-10)

El darrer poema d'aquesta primera sèrie de El boscatèr, "Món primigeni", afirma implícitament l'esperança i la confiança

del poeta en la resolució positiva del seu quest. I afirma també, explícitament, la importància i la transcendència de l'objecte del quest (comparat amb la preuada experiència de contemplar el naixement originari del dia i de la vida). És a dir, afirma el seu valor indiscutible i les compensacions que comporta, malgrat les enormes dificultats per aconseguir-lo, malgrat l'angoixa i el defici que suposa el sojorn inacabable en aquest "primigeni món adormit" en el qual viu el Jo poètic abans la paraula no es manifesta.

Però sentir l'aurora
rera la nit, la saba fer-se fulles,
però mirar foguera i astres
ardents, oh meu irreductible!
("Món primigeni", vv. 7-10)

Els cinc poemes de la sèrie següent, "Totes les sendes moren", "Seguiré el camí de les paraules", "El boscatèr", "Planura d'alta nit" i "El riu de pedra", retornen sobre algunes idees i imatges ja exposades anteriorment, com per exemple, la imatge del separat:

"Que ja no sé la parla
dels homes, car he pres un sol camí,
el sempre inconegut de l'indicible"
("Totes les sendes moren", vv. 7-9)

la imatge de les paraules com a camí i com a senyals que cal interpretar:

Com pedres o com fletxes
posades per senyal del caminant,
indici, no clarors, així m'apropen
cap al sentit;...

("Seguiré el camí de les paraules", vv. 3-6)

la imatge del viatge en les fosques profunditats interiors, la del paisatge erm i feréstec, la del Jo solitari i perdut, la del passat personal i poètic com un mecanisme inútil per al sorgiment del nou cant, i, finalment, la de la inefabilitat de l'experiència viscuda:

Planura d'alta nit

Sempre en camí per la planura
fosca, deserta, sense límits,
i un vol glaçat d'estrelles feridores,
i aquest xiscle perdent-se en la buidor:
jardins, canyars, barrancs del cor fremeixen.

Què fer? Ja les abelles del record
deixaren aquest rusc, l'espessa mel
gustosa de passat ja no destil·la.
Cremàrem rusc i eixam, perquè volfem
la freda veritat de les estrelles.

Però què fer?, quins signes puc traçar
damunt l'arena, si els esborra l'aigua,
sobre la roca, si els esborra el temps,
per deixar constància d'aquest pas
incomprensible per la nit? Un crit
salvatge sols perdura al llarg dels segles.

(vv. 1-16)

Els dos poemes més importants d'aquest grup són lògicament "El boscatèr" i "El riu de pedra". Es tracta dels dos poemes més extensos del conjunt (de 34 i 37 versos cadascun) i els únics de to narratiu. "El boscatèr" és un poema organitzat en cinc estrofes (de 7 versos les tres primeres, de 9 versos la 4ta. i de 4 versos la darrera) que es conformen com cinc unitats

temàtiques prou autònomes: en la primera estrofa, es descriu l'actitud del Jo poètic (és qui cerca i pregunta, qui recorre el camí de "bosc del pensament estèril") i el seu estat anímic (sentiment de pèrdua i soledat); en la segona estrofa, l'única escrita en tercera persona, apareix el personatge del boscatèr, que dóna títol al poema i funciona com a al·legoria del Jo

Molta tristesa porten els ulls del boscatèr ja fatigat,
afeixugat de brancs, lleuger de somnis,
que ja no tornarà cap a dissabtes
de plana, reposant vora la mar,
on els carrols encesos del ponent
el navegant apropen a la costa.
("El boscatèr", vv. 8-14)

El darrer mot del vers 14, "costa", serveix d'enllaç d'aquesta estrofa referida al boscatèr i la següent (on es reprén el discurs en primera persona) remarcant així el paral·lelisme establert entre l'estat anímic del boscatèr (tristesa, fatiga, feixuguesa, solitud) i la del Jo poètic:

Ja no sé altra costa
que l'última, dreçada al fons del bosc:
alta paret sense ressaltos
on agafar-se.
(vv. 15-18)

L'última costa, ben diferent d'aquella costa marina i plana cap on retorna el navegant en el capvespre, és la que es dreça al fons del bosc interior, del bosc del subconscient, que és, al contrari del bosc del pensament, feraç i productiu, perquè en ell creix l'arbre de la paraula. No és una costa-recer, doncs, sinó

una costa perillosa i gairebé inaccessible: la costa on les aigües no parladores fan sentir la seva veu.

Com la terra callo,
duresa endins la veu se m'ha girat,
arrela en el profund, beu de les aigües
no parladores.

(vv. 15-18)

La quarta estrofa del poema remet al moment, sempre inesperat, en què l'arbre de la paraula, "ressec i vell", murmura una llegenda: tot aleshores es transfigura, reverbera, irromp estranyament; i s'esdevé el miracle (significat per la imatge del poderós lleó girant amansit al voltant de Daniel): els contraris es concilien, la realitat es transforma, l'impossible es realitza. És just en aqueix moment que el Jo poètic se sent també com transportat, endut en màgic vol, agafat com per un àngel:

Estranyament agafat,
com pels cabells, aleshores,
com per un àngel, sóc endut
en màgic vol que transfigura.

(vv. 31-34).

El símbol de l'àngel, figuració de la poesia i del poeta, és un referent recurrent entre gairebé tots els poetes romàntics i simbolistes. Vinyoli el manlleua directament de Riba i de Rilke, que l'empren sovint per referir-se al moment d'inspiració, de revelació poètica. La visió de l'àngel comporta una

transfiguració absoluta, màgica, un canvi radical, el pas definitiu de la nit a la llum.³⁵⁵

El poema "El riu de pedra", que tanca la secció El boscater, és interessant sobretot perquè és una mena de poema-síntesi dels temes i els elements més importants que han anat apareixent en els poemes de les dues primeres seccions del volum. És un poema-recordatori de caràcter conclusiu. A través dels 37 decasíl·labs del poema, van recuperant-se la majoria de les imatges i dels símbols que ja hem comentat en parlar de la secció El boscater. En els tres tercets finals, a més, reapareix la referència a l'àmbit del càntic, on "tot és manifesta i és obert", l'àmbit on el poeta ha estat transportat, en màgic vol, gràcies a l'àngel; i es recupera també, novament, el tema de la mort per aigua, que ja havíem trobat desenvolupat sobretot en els poemes de la primera secció del llibre. El darrer vers del poema, "Ja nu, ja sec, em llanço en el corrent", permet el pas cap a la secció següent, Orfeu, que se centra en un nou estadi del procés d'invenció poètica i que, per tant, introdueix una simbologia i una temàtica noves.

Tant sense llum de far
he penetrat en roques de desert,
que l'alta cresta reconeix el mar,

on tot es manifesta i és obert
com l'aire respirable; només cal
entrar-hi no fent peu i tot ofert.

³⁵⁵ No aprofundim aquí l'anàlisi sobre la simbologia de l'àngel, perquè ens hi referim de nou, més extensament, en comentar el poema "Nit de l'àngel" de la secció El Callat.

Nedar en les veres aigües vol un salt
fora camí de somni i pensament,
vol foc, despullament i crua sal.

Ja nu, ja cec, em llanço en el corrent.
("El riu de pedra", vv. 28-37)

III.2.3.- Orfeu.

*D'un cop per sempre
tot és Orfeu quan hom canta.*

R. M. RILKE, "No erigiu cap estela..."

*Arrel més certa
dins la viva nit, vol ni veu
més purs a la lira d'Orfeu,
on l'impuls en nombre es concerta.*

C. RIBA, *Salvatge Cor*, V

Si a la secció El boscatèr, com hem dit, es descrivia el sojorn del poeta en l'àmbit del Callat, és a dir, el primer moment del procés d'invenció poètica, el de recolliment passiu i recerca interior, en què el món primigeni es manifesta en la seva essència pura, en forma de signes i senyals que caldrà interpretar, en els poemes d'aquesta secció es desenvolupa el segon moment del procés, el de l'escriptura poètica. És el moment intermedi entre l'origen del cant i la seva formalització definitiva: és per això també que aquesta secció ocupa, en l'estructura del llibre, un lloc estratègic, central.

El mite d'Orfeu, tradicionalment vinculat a la música i a la creació poètica, serveix per articular els cinc poemes que conformen la secció. Orfeu simbolitza el cant, el vent de la paraula esdevingut música, ritme. És imatge, a la manera rilkeana, alhora del poeta-ungit, sobrehumà (és qui torna d'entre els morts per desmentir la mort) i del poeta-manobre,

humil, treballador incansable, que va engalçant els mots fins
construir la flamígera catedral que és el poema:

Manobre

Esser poeta: bastir
sempre en el buit, sense fi,
paraula a paraula una obra
que es perd endins de l'espai;
ser-ne tan sols un manobre
i no sentir-se mai pobre,
ni no desistir-ne mai.

(d'A *hores petites*, vv. 1-7)

El poeta-Orfeu és qui interpreta els símbols i crea el sentit. Seductor del pla còsmic (cel, terra, mar, avern) i del psiquisme (conscient, subconscient i supraconscient), tendeix cap a l'ideal absolut, transcendental, però es lliga també al temps i a l'existència. Orfeu, com el poeta, és qui retorna de l'altra riba, de la nit més enllà de la nit, i qui, amb la seva lira, dóna vida al que és mort, diu l'indicible i afirma el que és.

L'orfisme és, en Vinyoli, un deute fonamentalment rilkeà. Els poemes de *Die Sonette an Orpheus* són aquí un punt de referència obligat a dos nivells molt concrets: en primer lloc, com a origen indiscutible del complex simbolisme òrfic, dinamitzador d'algunes imatges i temes centrals que també apareixen en els poemes vinyolians: el tema de l'"obert" (doble reialme on les veus comencen a ser "suaus i eternes"); el tema de la reducció essencial (segons Rilke, les plantes i les bèsties copsen millor l'"obert" que no pas l'home); la imatge de la nit com a espai màgic; la imatge de l'or com a símbol del poema; el tema de la poesia com a desmentidora de la mort, etc. En segon

lloc, per la coincidència en l'experiència creadora dels dos poetes: com Rilke, Vinyoli també reconeix que els poemes de *El Callat* són en certa forma "involuntaris", sorgits realment d'un "dictat interior" (però que després cal elaborar pacientment).

La secció Orfeu inclou sis poemes molt breus (de versos de 6, 7 i 8 síl·labes majoritàriament): "Errant a la ventura", "Bon pensament del vespre", "Orfeu", "L'or", "Una variació del mateix poema" i "Aturo la imatge pura". Tots els poemes tenen rima, excepte "Errant a la ventura", que és però, juntament amb "Aturo la imatge pura" (un sonet), l'únic poema amb un estrofisme regular. Són poemes, doncs, formalment molt treballats, d'una gran musicalitat i senzillesa.

El primer poema de l'apartat, "Errant a la ventura", reincideix sobre dos temes que ja havien estat tractats en poemes anteriors: la referència a l'origen del cant i el tema de la transformació del vent de la paraula (so sense forma, aeri, fugitiu i només aprensible per via intuïtiva) en arbre (és a dir, en verb: realitat sòlida, tangible, terrenal i, doncs, intel·ligible).

Errant a la ventura

Errant a la ventura
pel vespre sinuós,
entre el foc i les ombres,
he posseït el cant.

Fill del foc i les ombres,
a recer de la nit,
el vent de la paraula
se m'ha tornat un arbre.

(vv. 1-8)

El títol del poema, a més (i els dos primers versos, sobretot), insisteix en el caràcter imprevist i no voluntari del cant, sorgit en un àmbit presidit per les ombres (un mot que es repeteix, a final de vers, en cadascuna de les tres estrofes del poema) i en què la llum es manifesta sempre com a foc (símbol que reforça el caràcter màgic i revelador de les paraules). Aquest poema presenta moltes relacions amb la composició "Sols qui la lira..." de R.M. Rilke, que afirma també aquest origen ombrívol i misteriós del cant:

Sols qui la lira ja alçà
també entre ombres
pot pressentint expressar
l'excelsa lloa.

Sols en el doble reialme
comencen les veus a ser
suaus i eternes.³⁵⁶

El caràcter clarament positiu de la nocturnitat com a espai fructificador de la paraula poètica es fa encara més patent, però, en el poema "Orfeu". La nit, símbol tradicional de la mort i l'angoixa, és vista aquí com un temps de gestació, no-res que serà, tenebra on fermenta el devenir. És l'àmbit on germina, alhora, la llum física (és a dir, el dia: "maduren cels, aurores, platges") i la llum poètica ("cremen els mots, neixen imatges"). La nit, símbol del subconscient i del més enllà alhora, és l'esfera

³⁵⁶ Es tracta dels versos 1-4 i 12-14 del poema "Sols qui la lira...", inclòs a *Els Sonets a Orfeu*, i que Vinyoli va traduir per a les seves *Versions de Rilke, op. cit.*, pàg. 53. Sobre el caràcter positiu de la foscor com a generadora de la llum poètica, Cfr. especialment el poema "Obscuritat d'on procedeix..." de Rilke (*Versions de Rilke, op. cit.*, pàg. 17).

de la *coincidentia oppositorum*, l'espai de la llum absoluta, del coneixement i de la vida. La llum, tal i com afirma Meister Eckhart, resplendeix en la tenebra, és allí on la distingim.³⁵⁷

Orfeu

*Si de mi baxa lira
tanto pudiera el son...*

Sempre de nit, confusament,
cremen els mots, neixen imatges;
maduren cels, aurores, platges,
tot es fa símbol transparent.
Dominaré somnis de vent,
pors de la nit, ones de febre,
amb aquest do: càntic vivent?
Dret en el cor de la tenebra,
sóc esperança, moviment
cap a la llum, veu que celebra.

El tema central que es desenvolupa a "Orfeu", però, no és exactament el de la nit germinadora, sinó més aviat, com l'epígraf del poema insinua, els dubtes del poeta (plantejats interrogativament) sobre les potencialitats reals del cant. Evidentement, el Jo no dubta de les capacitats del do rebut, el càntic vivent, sinó d'ell mateix, és a dir, de la seva habilitat per construir, a partir d'allò que li ha estat donat, el cant poètic, la formalització justa i eficaç del poema, que haurà d'expressar, precisament, el seu pas per la nit del Callat ("somnis de vent, pors de la nit, ones de febre"). Els tres darrers versos del poema, però, suggereixen la plena confiança del poeta en la

³⁵⁷ M. ECKHART, *Tratados y sermones, op. cit.*, pàg. 111.

seva empresa, és a dir, en aconseguir que la seva lira, com la de Garcilaso de la Vega o la d'Orfeu, sigui capaç de recrear-dominar la realitat i, per tant, d'expressar verbalment l'experiència quasi inefable que ha viscut.³⁵⁸

Els següents poemes, "L'or" i "Una variació del mateix poema", expressen el valor màgic i il·luminador del cant poètic. L'or és considerat, tradicionalment, el metall més preuat i també el més perfecte. La seva simbologia és molt rica: l'or té caràcter igni, solar i real, és el símbol del coneixement i de la saviesa, de la bellesa i de la perfecció. És l'element essencial que cal percaçar, perquè transforma i dona vida:

Quan el màgic tresor
a la claror somriu:
càntic, imatge
fins en l'àrid paratge
dominat per la mort,
l'aire fremeix, la pedra viu.

L'or, en Vinyoli, és la poesia, el cant essencial i estèticament aconseguit. És l'ideal poètic. Un ideal que, per la seva mateixa perfecció i pel seu origen involuntari, no pot venir dels replecs del cor, sinó de les aigües del riu. I és un ideal pràcticament inassolible, per això cal aconformar-se amb el seu reflex, amb la seva visió rica i enlluernadora, però inesperada i fugitiva:

³⁵⁸ El poema de Garcilaso de la Vega introdueix també el tema de l'orfisme i el dubte-desig del poeta d'aconseguir, amb la seva paraula, dominar els elements naturals, les bèsties i el destí. Cfr. GARCILASO DE LA VEGA, *Obras Completas*, edición y introducción de Elias L. Ribes, Castalia, Madrid, 1981, pàgs. 205-206.

Una variació del mateix poema

Qui cerca avarament
dins la foscor del cor,
no veu com en el riu
es manifesta l'or.
Cap plany si, fugitiu,
ja l'or és vent,
oh cor perplex;
no vulguis del tresor
que brilla esquiu
més que el reflex.

"Aturo la imatge pura", el darrer poema de la secció, és un sonet de versos heptasil·làbics, dividit en dues unitats ben determinades. En la primera, formada per les dues quartetes, es descriu el procés seguit pel poeta a l'hora de construir el poema: 1a estrofa: revelació poètica (el poeta aprehén la imatge, escolta i interpreta el silenci que murmura "quan un déu passa a través"); 2a estrofa: recolliment interior i elaboració pacient de l'esquema verbal ("mot per mot, es transfigura / l'inconegut en presència"). En la segona part, formada per les dues tercetes, s'expressa finalment el caràcter màgic del cant, vist com a perdurabilitat del que és transitori, com a intersecció de temporalitat i intemporalitat:

Mai no mor aquest encís
de la paraula tocada
per un vent sec i precís

Fins allò que és pur instant:
flor de neu, alba rosada,
duren sempre en el meu cant.

III.2.4.- Les aigües aturades.

La concepció del cant -del poema- com a realitat que fixa l'instant que mor (tot el que és transitori i fugisser) i el preserva del devenir temporal es troba condensada en la imatge "les aigües aturades", que és la que dóna títol a la secció. Les aigües aturades inclou nou poemes i és l'única, juntament amb la següent, El Callat, en què apareix per primera vegada una referència clara a elements de la realitat real, contingent: poma, terra, roses, flors, barca. El poeta, després de la seva estada en el domini màgic del Callat, on ha anat a la recerca del cant essencial, retorna de nou, precisament a través de la poesia, al món real, objectiu, temporal. La poesia, que, com veurem en la secció següent, és de fet l'àmbit on el Callat es manifesta, és també l'espai on les coses són. És a dir, la poesia és mitjancera entre el domini màgic i el domini real, participa alhora dels dos mons i, per aquesta raó, és justament en el poema on s'esdevé el "real poètic", és a dir, la intersecció entre el temporal i l'intemporal.

El conjunt d'aquests nou poemes es presenta, aparentment, com una aplicació d'allò que el poeta recomanava en les composicions "L'or" i "Una variació del mateix tema" de la secció anterior: és a dir, no furgar avarament en la foscor del cor, sinó veure com en el riu es manifesta l'or. Això és: vincular-se amb les coses, ser un amb elles, participar de la

seva essència per així ser emportat vers el domini màgic del cant, on tot "és únic i perfet i perdurable":

Un amb les coses

Un amb les coses, emportat vers on?
A quin domini màgic? Somrigueren
els dies no viscuts i van cridar-me
quietes mans de boscos invisibles,
al vent de les carenes,
vaivé d'onada, platges on corrien
déus matinals, i crits, a la infantesa,
perduts en l'aire del capvespre.

(vv. 1-8)

Cal, diu el poeta, "interrogar les flors ofertes en silenci", la realitat natural ("la veritat és la punyent resposta que ve de terra, no de vells records"), i aquest ja és un destí per a lliurar-hi tota una vida:

Si poguéssim,
fora del riu, insomnes, mantenir
fins a la mort una pregunta,
desmentiríem l'ombra.

("Interrogar les flors", vv. 4-7)

Mira només, en el jardí, les roses,
ofertes a la dea en vives flames,
fins a la mort, encesa plenitud.

("Les roses", vv. 9-11)

Cal estar sempre vinculat a la realitat, romandre sempre prop de la terra i fecundar la seva entranya, igual com fa el sembrador. El poeta ha de ser "sempre allí", vora el barranc o a l'ombra consirosa dels boscos, vetllar la nit:

A l'ombra consirosa d'aquests boscos
de la tardor, com un ocell nocturn,
vetllo la nit. Però, secretament,
són aquestes imatges de la terra,
flors en la nit.

("Sempre allí", vv. 9-13)

Alguns poemes d'aquesta secció evidencien una influència notable, encara que no del tot feliç, del Rilke de les *Neue Gedichte*, i per això mateix, recorden una mica el Vinyoli dels primers llibres: la contemplació-interiorització de la realitat natural, la visió d'aquesta realitat com a font poètica, el poema com a lloança, etc., esdevenen alguns dels temes recurrents d'aquests poemes. Són, en certa forma, aquelles composicions en què s'aplica més religiosament la tècnica rilkeana de concentrar l'interès en un objecte per extreure substància lírica i també aquells on la tensió poètica i el ric desplegament imaginari característics, en general, de la majoria de composicions de *El Callat*, es dilueix i s'atenua de manera més evident. És el cas, per exemple, dels poemes "Àcida fruita", "La terra" o "Les roses"; poemes que, d'altra banda, presenten una construcció formal bastant pobra i una elaboració de l'esquema textual menys aconseguida (el tema s'hi troba molt literaturitzat i s'hi evidencien, per exemple, algunes repeticions prou gratuïtes i un ritme una mica cantellut). Vegi's, com a exemple del que estem dient, el poema "La terra":

Arbre de càntic a mercè
de vents contraris a la terra,
meu estatge, la terra
m'ha nodrit les arrels:
la muntanya i el bosc,
el ponent i l'aurora,

són dintre meu, són ja la meva sang.

Diré tan sols: empara'm, terra,
damunt la teva falda i en els ulls
posa'm la mà feixuga de silenci.
M'adormiré en la tarda blava
dels teus ulls.

o el primer poema de la sèrie, "Àcida fruita", que recorda,
pel pretext i pel desenvolupament, el poema "Poma en saó..." de
Rilke:³⁵⁹

Àcida fruita

Àcida fruita amb un reflex daurat
sobre la galta efímera i glaçada,
molla de rou de moltes nits,
so de campana de l'aurora.

Fluida polpa, nodreix
una vegada més el qui vetlla,
mitiga la set ardent del mut;
brollin paraules de lloança
d'aquesta boca feta per al cant;
que simplement digui les coses,
una per una, les intactes,
virginalment ofertes:

359 El sonet "Poma en saó..." no pertany a *Noves poesies*, sinó al volum *Sonets a Orfeu*, però la formalització recorda molt la pròpia d'aquell poemari. "Poma en saó..." va ser inclòs per Vinyoli en el seu llibre *Noves versions de Rilke*, Empúries, Barcelona, 1985, pàgs. 56-57. El poema diu així: "Poma en saó, banana i pera / grosella... Tot això parla de mort / i de vida en la boca... Sento, sento... / Com es veu en la cara d'un infant / quan les degusta. Això ve de molt lluny. / No se us fa a poc a poc l'inefable en la boca? / On sols hi havia mots llisquen sorpreses / de la polpa dels fruits de sobte alliberades. / Goseu de dir el que s'anomena poma: / tanta dolçor que de primer es condensa / per, lleument excitada en degustar-la, / tornar-se clara, desperta i transparent, / equívoca, solar i terrenal, d'aquí: / Oh experiència, tacte, joia immensa!".

muntanya, silenci, poma.

Convit a gust veritable
de la terra, so de l'alba,
guardaré totes les coses
fins a l'últim crit foscant.

Més aconseguits i interessants, però, són els tres darrers poemes de la secció: "Les aigües aturades", "La barca" i "Les aigües". El poema "Les aigües aturades", que com hem dit dóna títol a la secció, presenta una formalització molt semblant a la de "El boscater", és a dir, de to més narratiu i realista, que prefigura en certa forma l'estil del poeta a *Realitats*. El poema parteix d'una anècdota molt concreta, una dona asseguda en el pedrís en actitud reflexiva, que funciona com a correlat objectiu de l'estat d'ànim del poeta i de la seva reflexió sobre el pas del temps.

Una dona asseguda en el pedrís,
consira el temps o mira simplement
la tarda com es posa
sobre les fulles, descendint a poc
a poc?

(vv. 1-5)

La visió precisa d'aquesta imatge real, fins vulgar, desvetlla en el poeta, que aquí se'ns presenta com a observador inquiet de la realitat quotidiana més que no pas com a contemplador de la realitat natural, el seu instint líric:

"Finíssim llenç, atura't
en aquest punt, rebrota, veu antiga
del rossinyol, i fes-me tremolar"

(vv. 5-7)

Entre la dona que recorda el temps passat (i que, amb la seva memòria, el salva del devenir temporal) i el poeta, que amb el seu cant fixa l'instant fugisser, s'estableix una relació íntima, espiritual. Una relació que serà trencada de sobte pel crit dels nens que juguen, indiferents encara (perquè no en són conscients) a la seva condició temporal ("corrien per les aigües del buit torrent").³⁶⁰ Els nens tornaran a casa al capvespre i el seu retorn serà una evidència inapelable del fluir de les hores:

Realitat això:

que tornaran amb l'alba del foscant,
quan la campana toca a vespres.

(vv. 13-15)

El poema s'organitza a partir de tot d'elements, reals i concrets, que apareixen, però, clarament contrastats: dona-nens; seure-córrer; pensar-jugar; silenci-crit; passat-present; aigües aturades-aigües fluents; realitat-somni. El poeta forma part del paisatge, però d'una manera distant, i només hi actua com a personatge-observador. De fet, és el mitjancer entre el somni (el món de la dona i els seus pensaments) i la realitat (el món dels nens i del devenir temporal): amb el seu cant, el poeta fixa el silenci i fixa el crit, el passat i el present. El poeta, en el poema, crea el "real poètic", una realitat que se situa més enllà

³⁶⁰ El fet que el temps verbal aparegui aquí en passat, "corrien", contrasta amb la forma verbal present del següent verb, "trenquen", però no es tracta de cap error: de fet, l'anècdota que serveix com a pretext del poema, com passa també a "La barca", se situa en el temps passat (és, possiblement, un record d'infantesa del poeta). En el poeta, doncs, com en la dona, passat i present s'interfereixen, de la mateixa manera que en el poema.

de la realitat objectiva i on el que passa i el que roman no són sinó una sola cosa: instant perdurable.

Anys a venir direm: d'aquest indret fluïen
les aigües aturades.

(vv. 16-17)

El poema "La barca" s'estructura en una sola estrofa de 12 versos decasíl·labs, però presenta una organització tipogràfica en tres seccions o nuclis temàtics ben delimitats pels versos 4 i 9, que apareixen trencats. El primer nucli (vv. 1-4), remet al temps present; i el segon nucli (vv. 9-12), remet al temps passat. "La barca" descriu també, com el poema anterior, una anècdota molt concreta: la visió del poeta d'un estel en el cel crepuscular. Aquesta imatge real del present esdevé el detonant necessari perquè la imaginació del poeta es dispari, perquè es projecti cap al passat:

M'ha cridat algú
des de la nit. He d'allunyar-me sol,
nit fosca enllà, tristesa, mal camí
de roca i fred, i carros de malson
a les roderes fondes, que no puc
desencallar.

(vv. 4-9)

Els versos 4-9 descriuen aquest viatge en el temps, a través de la memòria, que fa el Jo poètic. És un viatge per la nit, difícil, arriscat, però positiu, perquè finalment el passat esdevé presència: el Jo poètic, que en els primers versos mirava l'estel que els infants feien volar en el suburbi, ara s'ha transfigurat ell mateix en nen que envola el seu propi estel, són els seus ulls

els que miren des del jardí "tot ple de clares veus" del temps passat:

Recordaré la barca
de cel espès, ancorada en silencis
de cant secret, als ulls que la miraven
des del jardí tot ple de clares veus.

(vv. 9-12)

El simbolisme de la barca és aquí ric i divers, gairebé complet: significa el devenir temporal (com a imatge de la tarda sobre el jardí navegant cap a la nit); és símbol del viatge (porta del temps present al passat); i és símbol també de seguretat (afavoreix la travesia de l'existència). La barca, com el poema, fa possible que la memòria reverberi, que les aigües del corrent aturin el seu fluir imparable.

El poema "Les aigües", que tanca la secció, té un caràcter en certa forma conclusiu, conté algunes de les idees essencials que han estat suggerides o insinuades en la resta de poemes (i que tornaran a aparèixer en els de la secció següent): necessitat de vincular-se a les coses; valor de les paraules (no pas pel que signifiquen, sinó per l'espai obert que transparenten); origen involuntari i revelador del cant; el poema com a àmbit on la realitat i les coses esdevenen presència essencial; i afirmació del poder absolut del poeta sobre el devenir temporal gràcies a la poesia, al domini màgic del cant:

Les aigües

No el riu quiet de les paraules,
sinó l'espai obert que transparenten,
on l'aigua veritable corre lliure

per a la set. Posat a la ribera,
vençut i gairebé sense ni esma
de beure, tot de sobte, quina deu
m'inunda, m'il.lumina?

Es ara quan afirmo,
coses, que sou, mentre m'estic
bevent aquestes aigües de silenci
que brollen de vosaltres,
i sóc un àmbit on el cant cicula
com una sang, on tot, a cada instant,
és únic i perfet i perdurable.

III.2.5.- El Gall

*Ets l'esdevenidor, l'aurora immensa
sobre les planes de l'eternitat,
el cant del gall rera la nit del temps.*

R.M. RILKE, "Ets l'esdevenidor..."

La secció El Callat, que dóna títol al llibre, és el punt i final que clou el llarg viatge líric realitzat pel poeta en la seva immersió cap a les fosques profunditats, interiors i essencials, on El Callat, a través de les coses, fa sentir el silenci revelador, dóna indicis i símbols, viaranys de paraules que cal seguir tenaçment per arribar fins al domini màgic del cant, l'àmbit on El Callat fa sentir la seva quasi-veu. El Callat inclou un total de vuit poemes que celebren, que afirmen aquest àmbit en què es lloa i s'exalta les realitats terrenes, el magnífic paratge on les aigües aturades flueixen lliures del devenir temporal. Són els següents: "Simple cant a totes hores", "El convit", "La roca", "Nit de l'àngel", "El Callat", "Diumenge", "El camí" i "Gall".

El poema "Simple cant a totes hores" s'organitza en quatre sextets narratius de versos heptasil·làbics amb una rima estricta (rima aparellada en els dos primers versos i creuada en els altres). El fil conductor dels sextets és el devenir del cicle solar: cada sextet remet a un moment concret del dia (aurora, migdia-tarda, capvespre i nit), que funciona com a correlat objectiu de l'experiència vital del poeta i del seu estat anímic. El primer sextet correspon al moment de l'aurora, moment de trànsit entre la nit (el somni: "vana festa") i la realitat (el matí:

"dura congesta"). El sol se significa aquí pel foc, que travessa la tenebra i retorna el poeta al corrent temporal; el poeta se significa per l'arbre, element sòlid, terrenal i aeri a la vegada, que lluita contra els vents de l'existència:

Cada dia, foc, travesses
la tenebra i em redreces
del confús i sord corrent:
entre el somni, vana festa,
i el matí, dura congesta,
sóc un arbre contra el vent.

(vv. 1-6)

La segona estrofa remet al moment del migdia, el moment de màxim esplendor solar (i per tant vital), que apareix contraposat al moment de la tarda, més serè i fresc (afavoridor del recolliment). La tercera estrofa remet a l'hora del capvespre, que és un temps màgic, però enganyós: la bellesa de la posta solar és una resposta "vagarosa de sentit", que pot temptar el poeta i distreure'l del seu quest, de la seva recerca de la veritat essencial. El moment de la posta, com el moment de l'albada, s'ha de veure, doncs, com un temps purament de trànsit, preparatori del viatge pel foc de les tenebres, que és l'únic que veritablement importa: el foc solar il·lumina les realitats contingents, mentre que el foc de la nit manifesta les realitats profundes, revela el que s'amaga darrera les aparences. La quarta estrofa, precisament, evidencia aquest desig del poeta d'abandonar "flames i sostre", d'endinsar-se en la nit, d'arriscar-se al propi "deseiximent" i projectar-se cap al delitós i perillós paratge de El Callat:

Deixaré flames i sostre
per anar cap al teu rostre,
perillosa summitat.
Ajudeu-me, flames mortes,
vent gelat i closes portes,
a obrir-me de bat a bat.

(vv. 19-24)

En la secció El Callat hi trobem concentrats la majoria dels símbols més importants del volum: alguns ja han aparegut en poemes anteriors, com El Callat, el camí, l'arbre o l'àngel; altres però, són utilitzats aquí per primera vegada. Un d'aquests símbols nous és la "roca" (poema "La roca"), que es troba estretament vinculat al símbol de l'"arbre" i al tema de la mort simbòlica.

La roca

Quina roca segura per al crit
de l'home, quina roca per al somni
d'aquest arbre ferit de retorçades branques?
Que ja no, sense arrels, el crit, en impossible
camí, vagi pels aires, deslligat
com una boira, però, quina roca,
per tal que pugui l'arbre del vell crit
almenys trobar suport?

(vv. 1-8)

El poema "La roca" s'organitza en tres estrofes irregulars, de 8, 4 i 5 versos decasíl.labs respectivament (excepte els vv. 3 i 4, alexandrins amb cesura, i 8 i 12, hexasíl.labs). La primera estrofa conté dues llargues interrogacions: el poeta es pregunta quina és la roca on enfondir les arrels del crit (metàfora de l'home en la seva actitud indagatòria) per tal de no perdre's en el seu viatge per la nit. Aquest arrelament és necessari per

dues raons: en primer lloc, perquè el viatge (mort simbòlica) no signifiqui una anihilació absoluta del Jo objectiu i conscient; en segon lloc, perquè l'arbre del crit pugui esdevenir posteriorment arbre del cant, paraula poètica.

Ai, arbre del meu crit, que les arrels
penetrin en la roca mentre creixo
cap a la nit i em perdo; que la mort
no pugui ja trobar-me com una herba,
que em senti, roca, sempre, a les arrels.

(vv. 13-17)

La roca és aquí símbol de seguretat, de vincle amb la terra i el món de la consciència, element que, d'una banda, evita l'extinció del Jo, i, de l'altra, fa possible el retorn a la realitat.

Els poemes "Nit de l'àngel", "El Callat" i "Diumenge", correlatius en la secció, presenten una relació de contigüïtat temàtica evident. El primer poema remet al moment de l'emoció lírica, de lluita del poeta, temerari, amb l'àngel fort i terrible que concedeix el foc de la inspiració poètica. El segon poema, "El Callat", remet al moment de creació poètica, de transformació de la matèria ígnea de l'àngel en matèria verbal, en paraula. "Diumenge", finalment, és un poema festiu, de celebració i lloança, de plenitud, que afirma la joia del domini màgic del cant.

Nit de l'àngel

He lluitat amb un àngel
d'inusitat ardor
-ell gran i fort, jo temerari-,
vingut a mi perquè participés

d'allò més alt que salva.

Tens com la nit, amb meravella
i espant, entre les seves
mans debatent-me, quin misteri
naixia en mi, que m'igualava
com a la nit, sobrepassant-me?

Quasi vençut, ell em cedia
part del seu foc, jo veia
l'escala de la llum,
per on els cants davallen
al solitari cor.

El símbol de l'àngel és emprat aquí per referir-se al moment de trànsit creatiu i al mateix poeta. La figura de l'àngel, situada en un punt intermedi entre els homes i els déus, esdevé el mitjancer entre la realitat contingent i objectiva i l'absolut percaçat en l'acte poètic. L'àngel, que només es manifesta en moments molt concrets i extraordinaris, és una presència desitjada i perillosa alhora: il·lumina, però al mateix temps, crema. La visió de l'àngel, l'àmbit del qual és sempre la nocturnitat, comporta la ceguesa (física), però dóna la llum veritable (espiritual), el coneixement essencial (en aquest cas la revelació poètica).

El símbol de l'àngel li arriba a Vinyoli directament per influència de Rilke i de Riba (i molt possiblement també de Rosselló-Pòrcel), però aquí es presenta amb un rerafons, clarament *romantisé*, inexistent en l'obra d'aquests. Com en Rilke, l'àngel representa per a Vinyoli el grau màxim d'introspecció, d'aprofundiment en les pròpies interioritats, d'autocontemplació; l'àngel se situa més enllà del bell i del real i

és terrible: *Ein jeder Engel ist schrecklich*.³⁶¹ Com en Riba i en Rosselló, l'àngel és, en la poesia vinyoliana, l'element superador de la contingència quotidiana, de la temporalitat i de la foscor. És l'"altre" contra qui cal lluitar braç a braç.

Així entre les nits quotidianes és inefablement, secretament una la nit espiritual, que s'enfondeix més enllà de la nit. La nit en què el jo més profund prova amb l'àngel les seves forces. Per merèixer el dia; el dia, estem per dir, quotidià, tant se val quin: el dia ple d'humana experiència, amb les seves impressions i les seves imatges.³⁶²

El símbol de l'àngel és important, i recurrent, tant en la poesia de tradició romàntica com en la de tradició simbolista. L'àngel és, sempre, l'element imprescindible (significa de fet la poesia) per moure's en l'àmbit de la nit profunda de l'altra riba, *l'inconnu*, i per salvar-se del devenir temporal. La lluita amb l'àngel significa la recerca poètica, és en darrer terme una metàfora del difícil combat del poeta amb el llenguatge. Aquest combat, però, i la relació Jo-llenguatge-realitat que implica, té un sentit diferent en la poètica romàntica i en la poètica simbolista. Per a la poètica romàntica, la figura de l'àngel representa la possibilitat de projectar-se cap a un àmbit en què les paraules són donades a les coses i conviuen amb elles

361 "Tot àngel és terrible", v. 7 de "La primera elegia" de les *Elegies de Duino* de Rilke, traduïda per Vinyoli i inclosa dins *Noves versions de Rilke*, Empúries, Barcelona, 1985, pàgs. 66-71. Cfr. també, del mateix Rilke, els poemes "Els àngels són tants que..." (de *El llibre d'hores*) i "L'àngel" (de *Noves poesies*).

362 C. RIBA, "«Lluita amb l'àngel», per Simona Gay", dins *Obres Completes*, 3. *Crítica*, 2, op. cit., pàg. 297.

harmònicament, s'hi troben en plena comunió: és el ressò de l'estadi original del llenguatge, quan no hi havia separació entre aquest i la realitat. L'àngel revela les coses en la seva essència, el foc primigeni que els és inherent, els indicis i els símbols que les signifiquen i que seran interpretats pel poeta i, finalment, canalitzats i conduïts en el poema. En la poètica simbolista, però, l'àngel designa la capacitat de l'home de classificar, ordenar i crear, mitjançant l'intel·lecte i el complex marc cultural de què disposa, la realitat. La relació Jo-llenguatge-realitat, doncs, s'hi troba invertida: són les coses que han estat donades a les paraules perquè aquestes (per obra del poeta) les organitzin i les salvin de la seva contingència i opacitat. El poeta simbolista no intueix, no interpreta l'ordre originari i còsmic del món (que no és tema de la seva poesia), sinó que el crea, organitza el món i li dóna sentit, generalitza i transcendeix allò que és purament particular i contingent, i ho fa amb les seves pròpies armes, el llenguatge, i amb les lleis (abitràries, no naturals) que li són pròpies.

Resulta prou il·lustrador, per veure les diferències entre aquestes dues concepcions poètiques (però també per evidenciar les relacions i els deutes), de comparar, per exemple, el tractament que fa Vinyoli de la figura de l'àngel a "El boscatè" i "Nit de l'àngel" amb el tractament que en fa, per exemple, Rosselló-Pòrcel a "El captiu",³⁶³

³⁶³ No copiem sencer el poema, sinó només aquells versos més significatius i il·lustradors. Sobre el poema "El captiu" i el símbol de l'àngel en Rosselló-Pòrcel, Cfr. l'estudi introductori i l'edició crítica de Josep M. Balaguer, dins B. ROSSELLÓ-PÒRCCEL, *Imitació del foc, op. cit.*, pàgs. 21-33 i 143-147.

El captiu

I

Llum, juvenesa de l'aire,
em trobes en camins alts i salvatges.
Àngel, baixa del cel amb el glavi a la mà,
amb el crit esmolat que minva gravideses.
No sóc el caçador que s'ha perdut
entre sols incipients, entre torres caigudes.
Ara cantes deliris en el darrer graó,
sota les roques que estan sota les roques,
a l'indret insegur
on cau el silenci de les cendres
i les fulles il·luminen els vents
i els cavalls fan sonar una pols remotíssima.
No em salvaran els vermells secrets, enfervorits.
-Per mi t'atansaràs
al riu encès que passa,
a la llum que defineix les coses
que han estat donades als noms,
quan cada llunyania pren
angoixes de veritat.

.....

(vv. 1-19)

o Carles Riba en el poema primer del llibre segon de
Estances:³⁶⁴

Silenci, àngel potent,
missatger entre Déu i el nostre pensament,

³⁶⁴ Cfr. C. RIBA, *Obres Completes, I. Poesia, op. cit.*, pàg. 95. (Cfr. també els poemes 24 i 37 d'aquest mateix segon llibre de *Estances*, pàgs. 118 i 131). Sobre Carles Riba i el símbol de l'àngel, cfr. especialment, M. BALASCH, *Carles Riba. La vessant alemanya del seu pensament i de la seva obra, op. cit.*, pàgs. 144-175.

no afeixuguis el teu vol amb roses
damunt del cap, ni xopis les descloses
ales dintre les gorgues blavenques on fan nit,
del Temps bessons discordes, la Il·lusió i l'Oblit.

Feste'm coneixedor per l'àgil revolada
amb què deixondeixes d'un salt
la Veritat endins del cor adormissada,
lla on l'albir del bé i del mal
no envia el seu oneig -oh platja inviolada!

Com quan empunyes al vol
damunt la irada cima dels roures l'oratjol,
i els rebats a la baixedat discreta
del murtrerar; i el gran bosc s'aquieta
per l'esglai que en sortís, al fresseig importú,
la dea esgarrifada del propi cos tot nu.

Vinyoli està més proper, com hem pogut veure, a la poètica romàntica que a la simbolista. Per això, a diferència de Ribà, Rilke o Rosselló-Pòrcel, per exemple, ell no insta l'àngel al combat, no el provoca, sinó que es limita a esperar-lo, a enfrontar-s'hi quan aquest, arbitràriament i inesperada, es manifesta: "He lluitat amb un àngel / ... vingut a mi perquè participés / d'allò més alt que salva".³⁶⁵

El poema "El Callat", com hem dit més amunt, es relaciona directament amb "Nit de l'àngel", el complementa, i serveix alhora per introduir el poema següent, "Diumenge".

³⁶⁵ En el poema "Record del meu poema «Nit de l'àngel»" (dins *A hores petites*, pàg. 25), però, Vinyoli sembla suggerir que va ser ell qui va provocar l'àngel: "Pocs et provoquen, àngel, / a ser vençuts per, a la llarga, vèncer". Ara bé, en els versos anteriors queda ben clara l'actitud del poeta, passiva i receptiva, que hem descrit aquí i, doncs, els versos finals del poema no contradiuen en absolut el que hem afirmat.

El Callat

M'endinso pel teu àmbit, primavera
del càntic, una veu entre les veus
ofertes al Callat, que per les coses
m'envia el seu alè. Quina avinguda
secreta tot de sobte m'ha portat
a delitós paratge? Selva muda,
com els infants camino, lliure, lliure,
sentint la quasi veu que del Callat
arriba a mi, bevent el seu somriure.

Quatre idees essencials es perfilen en aquest poema: 1) l'àmbit del càntic és primaveral i festiu; té l'origen en el Callat i és ofert al Callat com a lloança; 2) el Callat es manifesta a través de les coses; 3) el camí que porta al "delitós paratge" del cant és secret i inesperat; i 4) el domini màgic de la poesia transfigura la realitat i el poeta, el fa sentir lliure com un infant.

La més important d'aquestes idees és, sense cap mena de dubte, la darrera: la transfiguració del jo-poeta en jo-infant. L'infant i l'àngel són símbols que serveixen per caracteritzar la figura del poeta en l'experiència de creació poètica, però cadascun remet a un moment diferent del procés: l'àngel simbolitza el jo-poètic indagador, solitari, perdut enmig de la nit i el silenci, del no-ésser (moment d'invenció poètica); l'infant simbolitza el jo-poètic creador, en comunió amb les coses i il·luminat per elles, que el guien pel camí segur de les paraules (moment d'escriptura poètica). L'àmbit de l'àngel és el de la nit-hivern (lluita de fosc-llum, mort-vida, no ésser-ésser), mentre que el de l'infant és el dia-primavera ("la poesia és com un nen que escriu poesies", diu Höldelin en el seu *Hipèrion*). La

infantesa remet, en gairebé totes les religions, a l'estadi humà anterior a la "caiguda", edènic; i es vincula també amb una fracció de la mística cristiana: "Aquell que no rebi el regne de Déu com un nen petit no hi entrarà" (Lc. 18, 17). La infantesa és símbol de simplicitat natural, d'espontaneïtat. El símbol de l'infant com a figuració del poeta-creador té el seu origen en el mite romàntic de la innocència. El nen és l'ànima pura, sensible, incontaminada. En el mateix Vinyoli, per exemple, ja havíem vist a *Les hores retrobades* com el jo-infant era vist com l'ésser que es vincula naturalment a les coses i al món i que, per tant, pot participar, sense pors ni angoixes, de l'*Anima mundi*. En el poema "El Callat", el poeta-creador-adult es transforma en jo-infant a l'hora de cantar, és a dir, el Jo-àngel esdevé Jo-infant: la imatge del nen significa la llum, l'ésser renovat després de la seva lluita amb l'àngel, és el triomf sobre el terrible, sobre el silenci i l'angoixa, significa, doncs, l'esperit lliure, la pau interior i l'autoconfiança.

El poema "Diumenge" és un cant festiu, una "lloança i fins l'exaltació de les realitats terrenes: siguin flors o fruits, muntanyes o ponents, jardins o infants que en llur simple gràcia caminen lliurement cap al «delitós paratge» d'«aigües aturades» on «El Callat» fa sentir la seva «quasi-veu»".³⁶⁶

Diumenge

Quan ja per entre els pins
fresseja el mar de l'aire
i les copes són plenes

³⁶⁶ J. VINYOLI, "Pròleg" a *El Callat*, op. cit., pàg. 419.

de l'hidromel solar;
quan esclaten les roses
i les flors de migdia cremen
a les terrasses vora l'aigua,
Diumenge, dret a les escales,
en un replà d'un alt silenci,
ric dels secrets de cel·les i de pòrtics,
mira per sobre les teulades
la llisa mar guspirejant i sap.

Després de molta lluita, sols després
de l'incessant combat entre la roca
i el foc, madura i pren la flama.
Després de molta lluita, sols després,
pot la mirada omplir-se i retenir
calladament. I el gra madura als camps.

Diumenge, que apareix aquí personificat, és el dia del descans, i, doncs, de la contemplació del món natural en la seva plenitud. Aquest poema és l'únic del recull on els elements, anomenats (pins, mar, aire, arbres, sol, roses, flors, terrasses, escales, pòrtics, teulades) són simplement objectes, concrets i reals, i, doncs, no són emprats pel seu valor simbòlic. Així s'expressa en la segona estrofa del poema: després de la lluita amb l'àngel, del triomf del foc sobre la foscor, pot el poeta retornar a les realitats terrenes, contemplar-les i celebrar-les. La darrera imatge del poema "I el gra madura als camps" és un reble líric, que condensa el sentiment d'exaltació i plenitud del poeta, d'harmonia còsmica. Com el gra que madura en la terra, també la poesia madura ara, calladament i serena, en l'interior del poeta, amb l'esperança d'una nova naixença.

De tots els poemes de *El Callat*, aquell que ha estat més celebrat i comentat és sens dubte el poema "Gall", que clou la

secció El Callat i, doncs, tot el poemari. El poema el conformen un total de 24 versos anisosil·làbics sense rima, organitzats en 5 estrofes: de 3 versos la primera i la darrera i de sis versos les tres estrofes centrals. El pretext originari del poema és prou circumstancial: el poeta, des de l'estudi on treballava, veia sempre, dellà la finestra, un penell col·locat sobre la teulada d'una torre veïna. Aquesta imatge real, quotidiana, que devia acompanyar-lo sovint en les llargues hores, capvesprals i aurorals, de treball poètic, devia haver-se anat imposant a poc a poc en la seva ment fins a convertir-se en un dels símbols més extraordinaris de la seva poesia i en una de les imatges més precises i definitòries de l'ideal percaçat en la seva Aventura lírica. Segons Francesc Gomà, Joan Vinyoli va escriure aquest poema l'hivern de 1953 i l'envià als amics com a nadala, acompanyant-la amb una il·lustració d'Alexandre Cirici.³⁶⁷

Gall

Gall que cimeges en la torre més alta,
heus-me ací en la partió de la nit i l'aurora.
En la nit del temps crida sempre el teu cant.

Temps difunt, temps difunt, et veig
com un riu allargant-se en la fosca.
De la terra sóc hoste inexpert,
sempre en exili, dintre meu,
mirant les aigües entre murs
de la ciutat abandonada.

³⁶⁷ F. GOMÀ, "L'horitzó filosòfic de la poesia de Joan Vinyoli", *art. cit.*, pàg. 18. El dibuix de Cirici va ser reproduït dins la primera edició de *El Callat*.

Gall que cimeges en la nit,
gall salvatge endinsat
en la boscúria espessa -qui no es mou
de la ribera trista, contemplant
el pas feixuc de l'aigua morta,
mai no et veurà ni sentirà el teu crit.

Però el bon caçador que es lleva
a l'hora greu entre la nit i l'alba,
sent la crida en el bosc,
ple de secretes aigües vives,
i pren el camí que duu
cap a la veu intacta.

Penell tocat per l'aurora,
al cim de tot de la flama,
pausadament gira el gall.

El Gall és el símbol de l'ideal inaccessible percaçat pel poeta, la veu intacta, única i eterna, que neix de la nit del temps, vencedora de la foscor, i anuncia l'aurora, el triomf de la llum. És imatge, alhora, del temps i del no-temps, del ser i del no-ser. Per la seva caracterització i pels seus atributs, el Gall esdevé imatge també del poeta i de les seves aspiracions. Per la seva elevació, el Gall significa el desig de "vida més alta" i de perfecció anhelats pel Jo poètic. Pel seu domini del crit-cant i pel seu àmbit (la nocturnitat), esdevé una figuració del propi poeta i de la seva tasca creadora (també ell posseix aquest do i el seu àmbit poètic és la nocturnitat: "heus-me ací en la partió de la nit i l'aurora").³⁶⁸

³⁶⁸ L'àmbit del poeta és la nocturnitat en tres sentits: perquè crea durant la nit; perquè molts dels seus poemes tenen origen oníric;

El poeta, com el Gall, es troba sempre en exili, solitari ("de la terra sóc hoste inexpert"), condemnat a mirar el temps difunt que flueix imparabile com un riu en la fosca de la "ciutat abandonada" (és a dir, sense el brogit propi del dia, amb els carrers deserts). El Gall, imponent, isolat, salvatge, flamíger (situat "al cim del tot de la flama"), es contraposa a la realitat quotidiana i vulgar. El Gall significa la boscúria espessa, la Natura verge i indòmita, el món primigeni, i, en aquest sentit, s'oposa a la ciutat, és a dir, a l'existència temporal i mediocre, aquella en la qual el Jo poètic està condemnat a viure. Però el poeta vol transcendir aquesta realitat opaca, vanal, desitja projectar-se cap a l'àmbit del Gall. Aquest anhel de "vida més alta" del Jo serveix per introduir un nou símbol en el poema: el caçador. Entre el Gall, absolut inassolible, i el jo-home temporal (que no sentirà mai el crit del Gall, perquè "no es mou / de la ribera trista, contemplant / el pas feixuc de l'aigua morta") hi ha el Jo-caçador "que es lleva / a l'hora greu entre la nit i l'alba" i "sent la crida del bosc, / ple de secretes aigües vives"). El Jo-caçador és imatge del Jo-poeta que "pren el camí que duu / cap a la veu intacta". El Gall, doncs, com abans l'àngel, és l'altre contra qui cal lluitar, amb qui cal exposar-se a ser vençuts per, d'aquesta manera, véncer, és a dir, sortir de la mediocritat acomodaticia i tendir cap a una possibilitat de vida més plena (que només es pot aconseguir, de fet, a través de la poesia). Segons Francesc Gomà, el Gall és sempre, en Vinyoli, au

perquè, com el Gall, venç la foscor interior i el caos sentimental i emocional amb la llum de la paraula.

salvatge o penell, però mai gall domèstic.³⁶⁹ De fet, això no és del tot cert, el gall que apareix en el poema "Dies al camp" (dins *Vent d'aram*), és inconfusiblement una au de corral i se'ns presenta com a tal, com a amo i senyor del galliner: "Més tard, hora de sol, ràpid, el gall empaita les gallines / estarrufades, que fugen" (vv. 8-9). En realitat, el símbol del Gall apareix en molt comptades ocasions en la poesia de Vinyoli. A banda del poema que acabem d'assenyalar, "Dies al camp", i el que ens ocupa, "Gall", només el retroben en una sola ocasió, en el poema "Amb ronca veu", però amb un sentit i una caracterització sensiblement diferents.³⁷⁰

Amb ronca veu

Com que no menjo per la fam que tinc,
com que no calmo la gran set que tinc,
com que no sé de canviar el meu crit
en mena de vianda,
pateixo de gana i de set i clamo retorçant-me.

Tremolo, fosc, de les arrels a les fulles
i m'omple d'enyorança turmentada
i em perdo molt endintre del gran bosc

³⁶⁹ F. GOMÀ, "L'horitzó filosòfic de la poesia de Joan Vinyoli", *op. cit.*, pàg. 18. Cfr. també, sobre el símbol del Gall i els seus atributs: F. CARBÓ, *Joan Vinyoli. Escripura poètica i construcció imaginària*, *op. cit.*, pàgs. 191-192.

³⁷⁰ El poema "Amb ronca veu" està datat l'any 1962 i va ser ofert com a homenatge del poeta a J.V. Foix, amb motiu del seu vuitantè aniversari. Es va publicar per primera vegada dins l'apartat *Altres poemes* del llibre *Poesia Completa 1937-1975*, i després el va incorporar Vinyoli com a primer poema (de fet hi apareix isolat, com a obertura a tot el poemari) del seu recull *Vent d'aram*. Per a un comentari més extens sobre el text, cfr. F. CARBÓ, *Introducció a la poesia de Joan Vinyoli*, *op. cit.*, pàgs. 146-154.

ple de barrancs

i sóc el gall salvatge:

m'exalto de nit quan les estrelles vacil·len,
amb ronca veu anuncio l'aurora,
tapant-me els ulls, tapant-me el crit amb les ales,
i m'estarrufo collinflat i danso,
tot i saber que em guaiten els ulls del caçador.

F. Gomà suggereix, amb encert, la vinculació estricta que existeix entre els poemes "Amb ronca veu" i "Gall". Per a Gomà, "Amb ronca veu" és una mena de rèplica, en els dos sentits del mot, del poema "Gall". És cert que el to de "Amb ronca veu" és més aspre i menys esperançador. La visió, desencisada i insatisfeta, que el poeta dóna de la seva pròpia existència en la primera estrofa determina tot el moviment del poema. I aquest fet suposa ja un canvi radical respecte al poema "Gall", on el poeta encara creia possible una superació de la seva existència grisa i mediocre. L'element decisiu que provoca aquest canvi és bàsicament la nova dimensió que pren a "Amb ronca veu" el símbol del caçador: ara ja no és el poeta que cerca l'absolut, sinó la mort anul·ladora de tots els somnis i de totes les realitats. És per això justament que el Jo poètic, figurat com a Jo-arbre i com a Jo-gall salvatge, se'ns apareix aquí en una actitud una mica decebuda i poruga, com una imatge en certa forma difusa i pobra del Gall salvatge, el referent inassolible:

Tremolo, fosc, de les arrels a les fulles
i m'omple d'enyorança turmentada

i encara:

amb ronca veu anuncio l'aurora,
tapant-me els ulls, tapant-me el crit amb les ales.