

JORDI MARRUGAT

DEL PEIX, EL MAR I EL VENT COM A REPRESENTACIONS  
DE L'HOME, EL MÓN I LA VIDA  
EN LA POESIA CATALANA CONTEMPORÀNIA  
(CARNER, RIBA, MANENT, ROSSELLÓ-PÒRCEL  
I PALAU I FABRE)\*

Durant els anys 30 es consolidava a Catalunya l'hegemonia de la poètica postsimbolista.<sup>1</sup> Des de bon principi, amb la publicació d'obres gestades i donades a conèixer fragmentàriament al llarg dels anys 20, com *L'Ombra i altres poemes* (1931) de Marià Manent o la publicació conjunta dels dos llibres d'*Estances* de Carles Riba (1930); i, tot seguit, amb l'aparició pública de poetes joves com Bartomeu Rosselló-Pòrcel o Joan Vinyoli i l'empresa conjunta que foren els «Quaderns de Poesia».

Si els resultats de la guerra civil provocaren un trencament evident en l'evolució externa d'aquest panorama, no succeeix el mateix amb la seva evolució interna: la nació catalana desapareixia de la visibilitat pública i els seus representants culturals es dispersaven i esdevenien invisibles, deixaven de funcionar com a punts de referència col·lectius. Davant d'aquesta situació, i malgrat que havia esdevingut un tòpic qualificar d'«escapista» la poètica postsimbolista, el conreu d'aquesta no només es manté, sinó que arriba al seu punt culminant amb obres com les *Elegies de Bierville*, *Nabí* o *Les Irreals Omegues*; un fet gens estrany si tenim en compte que el postsimbolisme havia plantejat les

\* Aquest treball s'inclou en el marc del projecte «Concepcions i discursos sobre la modernitat en la literatura catalana dels segles XIX i XX», HUM2005-01109, subvencionat pel Ministeri d'educació i ciència; i ha estat realitzat amb el suport del Departament d'Universitats, Recerca i Societat de la Informació de la Generalitat de Catalunya i del Fons Social Europeu.

1. L'ús del terme «postsimbolisme» que es farà al llarg d'aquest treball, l'esquema històric dibuixat en aquests primers paràgrafs i la relació que manté la poètica postsimbolista amb l'obra de Palau i Fabre, deriven de les investigacions realitzades per J. M. Balaguer i parcialment exposades a J. M. BALAGUER, «Introducció», dins Bartomeu ROSSELLÓ-PÒRCEL, *Imitació del foc* (Barcelona, Edicions 62, 1991), ps. 5-60; i J. M. BALAGUER, *Algunes consideracions generals sobre la literatura des de la fi del Noucentisme fins al final de la guerra*, dins Pere GABRIEL, dir., *Història de la cultura catalana* (Barcelona, Edicions 62, 1996-1998), vol. 9 (*República, autogovern i guerra. 1931-1939*), ps. 118-134.

relacions entre actualitat i tradició en termes de pervivència de la darrera en la primera: la tasca essencial del poeta era fer que els segles literaris pretèrits parlessin en el present, ressuscitessin a través de la seva veu adaptant-se al nou món. I això perquè aquesta és l'única manera de fer que la pròpia veu tingui sentit, que les paraules signifiquin. D'aquí que valgui tant un poema propi —que, al cap i a la fi, sempre estarà compost de mots d'altri—, com una «versió de l'anglès», una «interpretació de poesia xinesa», una «traducció del grec» o un muntatge sobre un poema de Vicenç Garcia.

L'aplicació d'aquest principi en els anys immediats a la postguerra significava la salvació d'allò que s'havia volgut derruir: la continuïtat de la tradició que tant havien maldat per construir els poetes catalans especialment des del Noucentisme. I no només els poetes que podem considerar més estrictament en l'òrbita postsimbolista eren conscients d'això. El 1943, Palau i Fabre apuntava que l'única via de sortida de la poesia catalana en la situació actual era la de la renovació de la tradició, «agermanar tradició amb modernitat, paralisme i universalitat, salvar l'abisme que separa la cultura catalana de la cultura del món».<sup>2</sup>

2. *Poesia 1943*, text recollit a J. PALAU I FABRE, *Quaderns de l'Alquimista* (Barcelona, Pòrtic, 1976), ps. 39-53 i a J. PALAU I FABRE, *Quaderns de l'Alquimista* (Barcelona, Proa, 1997), ps. 245-257. Anys més tard, Palau i Fabre reprenia la idea que el conreu i difusió de qualsevol tipus de poesia catalana, en els anys 40, significava una reivindicació política: «el dret a publicar en la nostra llengua se'm feia tan inqüestionable que em sentia perfectament justificat, a causa d'aquest dret natural, per prendre-me'l pel meu compte si calia [...]. Si el meu dret a usar la meua llengua era una cosa tan òbvia, perquè aquest dret no fos un escarni, també ho era el fet que per usar-la bé [...] era necessari que em fos ensenyada a l'escola. També ho era el fet que jo tenia el mateix dret que qualsevol altre ciutadà de qualsevol altre país, a què els mitjans d'informació i de difusió dels meus possibles escrits no fossin inferiors als seus. També ho era, per deducció elemental, que si aquests mitjans d'informació i de difusió anaven necessàriament units a unes certes estructures socials que me'ls garantien, jo tenia dret a aquestes estructures socials [...]. És a dir, que fins i tot sense voler, una activitat tan innocent com la poesia es convertia en política, justificava una política»; així, durant els anys 39-46, «poesia i engatjament es confonen, són una mateixa cosa. Escriure en català, procurar d'expandir-lo, publicar clandestinament, era ja comprometre's, baldament fos cantant una rosa o la cabellera d'una noia» (*Problemàtica de la poesia, ara i aquí* (1974), recollit a PALAU, *Quaderns* (1997), ps. 261-266). I, encara, un altre argument justificatiu de la poesia catalana com a activitat compromesa, sigui del tipus que sigui, Palau el desgrana als anys 80: «la nostra poesia, pel fet de ser la bandera més alta de la nostra societat, esdevé, tota ella (engatjada o no engatjada, religiosa o eròtica, mística o satírica), encara actual i encara

La fidelitat de Palau a aquest pensament i a la manera teòrica com està plantejat tindrà dues conseqüències molt visibles. La primera és que la revista «Poesia» (1944-1945) tingui un dels seus eixos bàsics en la reflexió teòrica sobre la poesia, punt evident de continuïtat amb el que havien estat tant la «Revista de Poesia» com els «Quaderns de Poesia», cultivadores i difusores catalanes de les idees del postsimbolisme.<sup>3</sup> Foix ho explicitava en el número 3 de la revista de postguerra en un article titulat, precisament, *De la poesia, encara* («Diríeu que entre tots creiem haver-ho dit tot: en aquests darrers temps, ¿quin poeta no ens ha fet conèixer el resultat de les seves recerques teòriques?») i ho aprofitava per manifestar la seva fidelitat als principis que havia exposat en la preguerra.

I la segona és que l'obra poètica de Palau es plantegi a partir del concepte d'«amor» associat als d'«alienació» i «mimetisme» entesos en la línia de les idees de la impersonalitat del poeta que havia teoritzat T. S. Eliot i que reapareixen a «Poesia».<sup>4</sup> En el primer número d'aquesta, Palau assimilava el poeta a Don Joan perquè l'objectiu principal d'ambdós és estimar; i fer-ho en dos sentits: per parlar de l'amor en tant que és el tema de més llarga tradició poètica i, doncs, el que millor permet parlar des de l'assimilació i actualització d'aquesta; i per tal de desdoblar-se, per sortir de la pròpia personalitat convertint-se en els objectes estimats —sempre múltiples, mai es pot tractar d'un sol amor. Més explícita encara era la presentació del poeta com a «mèdium» en el número 16 de la mateixa revista:

---

una arma de combat» (*La bandera més alta*, recollit a J. PALAU I FABRE, *Quaderns inèdits de l'Alquimista* (Barcelona, Edicions 62, 1991), ps. 75-79 i a PALAU, *Quaderns* (1997), ps. 266-269). Per a un ràpid repàs a la trajectòria de Palau, vegeu E. BALAGUER, *Poesia, alquímia, follia. Aproximació a l'obra poètica de Josep Palau i Fabre* (Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1995), ps. 11-26.

3. El mateix Palau explica que la seva revista sorgí com un intent de mantenir viva l'herència dels «Quaderns de Poesia» en la introducció de l'edició facsímil de «Poesia» (1976).

4. I que Palau adopta probablement no per via directa, però en tot cas amb diferències òbvies respecte a com formulava els seus principis el poeta anglès que veia en la impersonalitat del poeta la fugida de la pròpia personalitat per part de l'individu que en té, mentre que per a Palau la despersonalització és el procés de recerca de la seva identitat. Per a una anàlisi d'aquests conceptes en l'obra de Palau, vegeu M. GUERREIRO, *El mimetisme segons Josep Palau i Fabre*, «Lletra de canvi», núm. 39 (1995), ps. 13-19.

«El poeta és un mèdiu. De qui o de què? En primer lloc, de les forces obscures de la naturalesa, del vegetal i del mineral sobretot, que procuren, en un esforç suprem, expressar-se a través d'ell; en segon lloc, dels seus avantpassats, de les ànimes que sobreviuen dintre seu i que, a vegades, arriben a fer-se presents fins a la transparència; i, finalment, d'ell mateix...»<sup>5</sup>

Heus ací com el poeta no parla amb una veu singular, sinó fent-se ressò dels qui han parlat abans que ell i dels diversos estadis que acumula en la pròpia naturalesa, materials que conviuen simultàniament en ell (tots junts en la seva barba «que em venia de tants i tants passats / que ara viuen en mi»), qui els treballarà com a alquimista, ço és, essent conscient de què són i com cal manipular-los i mesclant-los i analitzant-los per trobar l'or, que no és altra cosa que la pròpia identitat i la manera com aquesta se situa en el món que l'envolta en atribuir-li un sentit i una unitat que la matèria, per ella mateixa, no té (única via possible d'existència per a l'home: «qui té la barba blanca té l'ànima segura»)<sup>6</sup>.

La tradició i els diversos estats de consciència i vida animal de l'home —herència postsimbolista empeltada de surrealisme—,<sup>7</sup> doncs,

5. Text reproduït a PALAU, *Quaderns* (1976), p. 63, i a *Quaderns* (1997), p. 161.

6. J. PALAU I FABRE, *En la mort de Rabindranath Tagore*, dins J. PALAU I FABRE, *Poemes de l'Alquimista* (París, La Sirena, 1952), p. 48, i en la versió definitiva del llibre (Barcelona, Proa, 1997), p. 111. Una altra formulació molt explícita d'aquestes qüestions la trobem quan en el text *Les metamorfosis de Crorimitekba* (ibídem, ps. 63-68 i ps. 141-146, respectivament) se'ns diu que el protagonista «anà fent emergir en ell l'ànima dels seus avantpassats, i això el confirmà en la creença que cada u de nosaltres està format per la suma dels qui ens han precedit, i és així com es pogué veure convertit en el seu propi pare, en el seu avi, en el seu besavi... fins a remuntar a l'origen de l'espècie humana».

7. Sense anar més lluny, vegeu, pel que fa a aquest empelt, com Palau i Fabre comenta *Les metamorfosis de Crorimitekba*, en els aspectes esmentats clar exponent d'un principi molt productiu per al postsimbolisme, en una nota de l'edició de 1952 (ps. 125-126) desapareguda en la versió definitiva de 1997: «Aquest poema, d'empelt sobre-realista i on és manifesta la presència de Lautréamont, va anar a parar molt més lluny i a un lloc diferent del que em pensava. [...] / Crec, sí, en el retorn a una concepció oculta de l'univers i, àdhuc, en un cert ocultisme... Però crec que aquest s'estableix molt més per una coincidència i una comunicació realment secreta entre certs esperits (Blake, Novalis, Nerval, Eluard, etc.), que no pas pel camí de la investigació llibresca (Breton, Renéville, etc.) / L'alquímia és la represa de la tradició oculta en la sang i la primacia del saber de la sang sobre el saber de la raó». A més, part de *Les metamorfosis de Crorimitekba* fou publicat per primera vegada al número 13 de «Poesia», dedicat al surrealisme i que reproduïa textos, precisament, de Blake, Lautréamont i Éluard, entre altres.

parlaran per boca del poeta i contribuiran a la despersonalització d'aquest, que tant pot sentir amor i objectivar-se en una pedra (vegeu el poema *Pedra*) com en un altre poeta, ço és, en les paraules que aquest ha fet servir per objectivar una rosa o una pedra (vegeu els textos poètics datats el 1988 *Rosa rosae* en relació amb la tradició literària de la rosa emprada per poetes com Jiménez, Rilke, Manent, Rosselló-Pòrcel o el mateix Palau; i *La dansa de la pedra* en relació amb el poema acabat de citar de Palau i Fabre, però d'un altre Palau i Fabre, si tenim en compte que aquell poema resta datat quaranta-sis anys abans i fixat sota l'autoria de l'Alquimista):<sup>8</sup>

«Aquest amor, fet extensiu al terreny de l'esperit, és el que m'ha fet identificar tota la vida amb els objectes i els éssers més diversos —és el que m'ha fet alienar. Sentir-me arbre, ocell, estrella, Lull, home de les cavernes, etc., no basta si aquest sentir no ateny la regió de l'ésser i si no puc dir que sóc arbre, ocell, estrella, etc.»<sup>9</sup>

Una despersonalització que Palau anomena «alienació» i que té el seu sentit com a via de coneixement del món en tant que el *jo* deixa de ser *jo* per objectivar-se en allò observat i reflexionar sobre els processos pels quals ho percebem i ens hi relacionem; en darrer terme, els processos pels quals l'home es construeix una imatge d'ell mateix i del món que l'envolta.

Si tenim present tot això, no ens estranyarà que a *Poemes de l'Alquimista* la secció que segueix la intitulada *L'aprenent de poeta* s'anomeni *L'alienat*, és a dir, el poeta que ja ha après a ser-ho. I tampoc ens estranyarà que aquesta secció inclogui el volum *Imitació de Rosselló-Pòrcel* (1945) perquè el poeta, en el procés d'aprendre a ser-ho, ha après que la despersonalització en un altre poeta és una via de creació essencial a la poesia (de la mateixa manera que la imatge del món

8. Ambdós textos són reproduïts a PALAU, *Quaderns inèdits*, ps. 109-111, i *Quaderns* (1997), ps. 345-346. Observi's, a més, que l'autoreferència d'aquests textos implica, també, l'assumpció de la idea que els diversos estats que un home viu al llarg de la seva vida el canvien fent-lo divers i múltiple, fent-lo molts homes que, tanmateix, conviuen simultàniament en cada moment present; un mateix pot fer-se'n conscient i iniciar així l'autoconeixement.

9. PALAU, *Poemes* (1952), p. 108 i *Poemes* (1997), p. 200.

que els nostres avantpassats ens han transmès a través del llenguatge —pròpiament lingüístic o visual— condiona la nostra percepció d'aquest), en la qual parlen l'imitador de Rosselló-Pòrcel, sí, però també la tradició, encarnada en el propi Rosselló i tots els que el precediren i ell actualitzà en els seus versos. D'aquí un poema com *Peix*, en el qual, a més del mallorquí i a través d'ell, parlen Carles Riba, Marià Manent i Rupert Brooke —en una cadena que, un cop engegada, és difícil de frenar perquè cada baula es lliga a moltes més, de manera que els ressons d'aquests poetes ens poden portar fàcilment a Vinyoli, Maragall, etc.

I és que en un sol poema Palau deixa ben clars quins són els tres referents catalans clau de la seva poesia, la tradició autòctona de la qual ha sortit i que combina amb Rimbaud i els surrealistes, bàsicament.<sup>10</sup>

10. La simple lectura de la seva obra poètica i assagística —o de la revista «Poesia»— explicita perfectament aquests deutes a través de dedicatòries, referències a textos d'aquests autors, reflexions sobre la seva obra, etc. Tanmateix, convé destacar els casos de Marià Manent i Rosselló-Pòrcel —dos poetes, d'altra banda, amb molts punts en comú en les seves poètiques i ús del llenguatge literari—, ja que el deute amb ells és el que Palau reconeix de manera més clara perquè foren *L'aire daurat* i *Imitació del foc* els llibres bàsics que, segons ell, li van permetre convertir-se en poeta i refermar-se com a tal, respectivament; pel que fa al segon, vegeu *Actualitat i perennitat de Rosselló-Pòrcel* (reproduït a J. PALAU I FABRE, *Nous Quaderns de l'Alquimista* (Barcelona, El Mall, 1983), ps. 163-172, i a *Quaderns* (1997), ps. 335-342) i, quant al primer, Palau escriu: «*L'aire daurat* fou un llibre decisiu en la meva adolescència. Alguna cosa de molt pregon em convenia, d'ell, als meus dinou anys, que és l'edat que jo tenia quan el vaig llegir per primera vegada. Tot i l'admiració que sentia per altres poetes nostres, especialment per Carles Riba i les seves *Estances*, fou el llibre de Marià Manent el qui m'ajudà a sortir de mi mateix, a realitzar-me com a poeta» (*Marià Manent i les seves versions de poesia xinesa*, reproduït a PALAU, *Nous Quaderns*, ps. 139-147, i a *Quaderns* (1997), ps. 322-328). Observeu, a més, que en recordar els seus anys iniciàtics, Palau confirma dos dels aspectes de la seva obra que acabem de veure: a) que allò que creu que necessitava per esdevenir poeta era «sortir de mi mateix», és a dir, defugir la pròpia personalitat per objectivar i objectivar-se, i deixar parlar els homes i el món a través de la pròpia veu —quelcom que, certament, fa Manent tant en *L'aire daurat* com en el conjunt de la seva poesia i que Palau també remarca de Rosselló-Pòrcel en l'article acabat de citar—; i b) que aquest tipus de poesia i la manera com es vincula a la tradició pròpia i forana és, per si sola, un acte útil i de servei als homes i a la cultura catalana sense necessitat de mostrar-hi un compromís explícit (aspecte que també destaca d'*Imitació del foc*), i, per això, entre altres raons, no és vergonyant, «per escandalós que resulti, que aquesta troballa —aquesta lectura— vaig fer-la durant la tardor del 1936, quan tot conspirava contra la meva integritat interior» (ibídem).

De fet, la nota que afegeix al poema en l'edició de 1952 ho fa gairebé del tot explícit i rebla el clau de tot el que hem estat veient fins aquí:

«Cordó umbilical d'aquest poema: "El peix", de Rupert Brooke, i "Peix", de Carles Riba (segurament influït pel primer). Rosselló devia tenir perfectament presents a l'esperit aquests dos poemes quan se li acudí de fer-ne un sobre aquest tema. Vaig intentar seguir la gènesi d'un esperit a l'altre —Brooke, Riba, Rosselló— i ésser-ne fecundat: vaig anar a parar al jo peix, a la identificació absoluta amb l'objecte. Ja he dit que el mimetisme era una de les claus d'aquest llibre.»<sup>11</sup>

Palau remet el seu lector a la tradició més estrictament postsimbolista (la que, ja ho hem vist, considera tan creació poètica una traducció de Brooke feta per Manent com la represa d'un Riba o un Valéry per part d'un Rosselló-Pòrcel, i que, en darrer terme, justifica i explica l'operació que està realitzant Palau) i a dues imatges que aquesta havia utilitzat repetidament per les possibilitats que oferien de constituir-se en representació de l'home i el món contemporanis que permetés explicar-nos-els a partir de la seva captació amb el mínim de mistificacions possibles: el peix i, de retruc, el mar.<sup>12</sup>

Tot i la llarguíssima tradició que podríem treure a la llum, doncs, el més enrere que va Palau és Rupert Brooke i, cal dir-ho, un Brooke

11. El poema es publica per primera vegada a J. PALAU, *Imitació de Rosselló-Pòrcel* (Barcelona, La Sirena, 1945), p. 15, sense aquesta nota que apareix a PALAU, *Poemes* (1952), p. 122 i *Poemes* (1997), p. 214.

12. Precisament, no és sobrer remarcar-ho, dues imatges que, per aquesta llarga tradició que les ha utilitzades, apareixen en la «barba» del poeta, «plena de somnis, de peixos i marines», tal i com hem vist que es presenta al poema *En la mort de Rabindranath Tagore*, és a dir, com a figuració de la possessió conscient d'aquesta tradició per part del poeta. Per a un repàs descriptiu de l'aparició del motiu del mar en part de la poesia catalana del segle XX, vegeu J. BASTARDAS, «Els camins del mar» en *la poesia catalana del segle XX*, dins J. BASTARDAS, «Els camins del mar» i altres estudis de llengua i literatura catalanes (Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1998), ps. 9-39. Convé deixar clar que aquest motiu i els altres dos que s'analitzaran tot seguit (per a un repàs descriptiu de l'aparició del motiu del vent en part de la literatura catalana, vegeu A. MANENT, *Notes sobre el vent en la literatura culta i en la popular a Catalunya*, «Revista de Catalunya», núm. 208 (juliol-agost de 2005), ps. 103-119) no sempre que s'utilitzen en la poesia catalana del segle XX prenen el mateix sentit: els exemples que s'analitzen aquí han estat seleccionats per les semblances que hi ha entre ells, però igualment se'n podrien seleccionar d'altres que mostressin diferències respecte d'aquests.

passat pel sedàs dels anys 20-30 que li imposa Manent en la seva traducció publicada el 1931.

Brooke fou un home d'ideologia i trajectòria vital en absolut assimilables a les de Manent.<sup>13</sup> Membre de la Fabian Society —grup crític amb la societat capitalista que intenta imposar el socialisme a través de la raó argumentativa i no de la força visceral de la retòrica exaltada i la revolució—, que tingué entre els seus màxims representants H. G. Wells i G. B. Shaw,<sup>14</sup> fou el líder del cercle anomenat per Virginia Woolf «the Neo-pagans», que tenia els seus ideals vitals en un retorn de la civilització a la puresa de la natura, lluny de les convencions socials victorianes que havien complicat la vida de la joventut anglesa del tombant de segle i de les quals, tanmateix, no van ser capaços de desprendre's; finalment, després de sospesar més d'una vegada la idea del suïcidi, Brooke blasma obertament la contemplació ètica i passà a una defensa total de l'acció, a una concepció de la vida com a batalla. Probablement fou això el que, després d'un viatge de tretze mesos per Amèrica, el portà a participar voluntàriament a la I Guerra Mundial, durant la qual va morir d'una septicèmia provocada per la picada d'un mosquit.

Totes aquestes circumstàncies unides al lligam, en alguns moments força explícit, que presenta l'obra de Brooke amb el seu pensament i la mitificació a què fou sotmès el personatge, han fet que la seva poesia hagi estat llegida, encara fins als nostres dies, en clau biogràfica.

13. Com a introducció al context històric, la vida, el pensament, l'obra i la posterior mitificació de la figura de Brooke, vegeu: P. DELANY, *The Neo-pagans. Friendship and Love in the Rupert Brooke Circle* (Londres, Macmillan, 1987) —una biografia amb molta informació, tanmateix plena d'interpretacions psicològiques arbitràries dels individus que hi apareixen gairebé com a personatges de novel·la— i T. ROGERS, «Introduction», a *The Poems of Rupert Brooke. A Centenary Edition* (Londres, Black Swan, 1987), ps. 11-37. Pel que fa als poemes que se citaran a continuació, parteixo de les edicions que probablement (per la selecció que en va fer i l'ordre en què col·locà els poemes) va fer servir Manent: *Poems* (Londres, Sidgwick & Jackson, 1911) (amb diverses reimpressions posteriors) i *1914 & Other Poems* (Londres, Sidgwick & Jackson, 1915) (amb diverses reimpressions posteriors). Quant a la traducció de Manent: R. BROOKE, *Poemes*, versió de M. Manent, pròleg de C. Riba (Barcelona, La Revista, 1931).

14. Pel que fa al desacord de Manent amb el pensament social de Wells, vegeu M. M. [M. MANENT], *La nova utopia de Wells*, «Revista de Catalunya», núm. 82 (gener del 1938), ps. 136-138; i pel que fa a l'antipatia que li provoquen les idees de Shaw i la seva manifestació literària, RALPH [M. MANENT], *Revisió crítica de Bernard Shaw*, «La Veu de Catalunya» (29-7-1933).



No obstant això, resulta evident que l'interès de Manent pel poeta anglès no pot derivar d'aquest tipus de lectura. Ans al contrari: si Manent tradueix Brooke al català és, precisament, perquè la seva poesia permet i, de fet, demana, una lectura molt en les línies del que ha tendit a qualificar-se de poesia pura i perquè suposa un argument més en defensa de les posicions que Manent manté en els debats literaris dels anys 30.

Es tracta d'una època d'intens debat social en què molts escriptors es plantegen de manera més oberta i extensa que mai les relacions que cal establir entre realitat social i literatura. Al centre de les discussions que aquest tema provoca apareixen a Anglaterra una nova generació de poetes (Auden, Spender i Lewis al capdavant) que titllen d'«escapistes» tota la tradició que els precedeix, des dels poetes romàntics fins als jordians, que consideren uns romàntics extemporanis. Allò que ha de caracteritzar una literatura moderna, per a ells, és el compromís explícit d'aquesta amb el moment històric de què és fruit; per això cal rebutjar els mites creats per la poesia romàntica (infantesa, somni, ideal, natura, etc.) i la seva pervivència en els poetes contemporanis. Per la manera com Manent ha tendit a construir la seva obra, partint de la idea que el Romanticisme és l'origen de la poesia contemporània, no pot acceptar aquest tipus de crítica i la respon des de diversos fronts.<sup>15</sup> Un d'aquests fronts serà la traducció de Rupert Brooke al català.

Primer de tot, perquè Brooke és un poeta Jordià, bandejat, per tant, per les noves modes literàries angleses pel seu «escapisme».<sup>16</sup> Però es produeix la contradicció que Brooke s'allistà voluntàriament per anar a la I Guerra Mundial, de la mateixa manera que Byron, poeta romàntic, morí lluitant per l'alliberament de Grècia; que Wordsworth, un altre romàntic, viatjà a França en plena febre revolucionària; i que Shelley pretenia canviar el món ell tot sol. En darrer terme, doncs, la traducció/actualització de Brooke és una prova més d'un

15. Vegeu J. MARRUGAT, *L'herència romàntica en l'obra de Marià Manent*, «Els Marges», núm. 78 (hivern de 2006), ps. 81-106.

16. Per a una crítica molt explícita d'Auden a Brooke, vegeu ROGERS, «Introducció», p. 34.

dels arguments esgrimits per Manent en contra de la consideració del Romanticisme com a moviment escapista i, per tant, bandejable en l'intent de construcció d'una literatura moderna: «Les darreres tendències de la poesia anglesa, que deriven, com hem vist, d'una oposició a l'esperit romàntic, tenen, però —almenys en aquest aspecte de rebellió, i d'esperança en noves estructures socials— certs punts de contacte amb els romàntics».<sup>17</sup>

Això, és clar, suposant que calgui respondre seguint les argumentacions dels nous poetes anglesos. Perquè, tal i com s'ha apuntat, per a Manent allò que fa modern Brooke no és tant la seva esperança en una nova estructura social, com el tipus de qüestions que planteja la seva poesia, derivada directament dels romàntics anglesos<sup>18</sup> i influïda per Yeats, un dels poetes moderns per excel·lència —i alhora hereu directe del Romanticisme— des del punt de vista de Manent.<sup>19</sup>

I és que ens trobem davant d'un poeta que planteja la poesia com una reflexió sobre els mecanismes de percepció i formulació del món, molt en la línia del que fa Manent en la seva obra. Sense anar més lluny, Brooke explícita, per exemple, una qüestió que ja ha sortit a l'inici d'aquest treball: que un home no percep el món directament, sinó a través de les representacions que n'han formulat tots aquells que l'han precedit;<sup>20</sup> en conseqüència, la pròpia poesia parteix molt cons-

17. M. MANENT, *Darreres tendències de la poesia anglesa*, «Revista de Catalunya», núm. 79 (juny del 1934), ps. 195-220; reproduït a M. MANENT, *Notes sobre literatura estrangera* (Manresa, Parcir, 1992), ps. 188-209.

18. Per a un breu repàs a aquestes arrels de la poesia de Brooke, vegeu E. BLUNDEN, *War Poets. 1914-1918* (Londres, Longmans, Green & Co., 1964), ps. 12-19.

19. I aquesta deu ser una de les raons per les quals Manent inclou la famosa seqüència de sonets titulada *1914* en la seva traducció: escrits per un Brooke mobilitzat al front, no desdiiuen gens del tipus de reflexions i de la forma de la seva poesia anterior, justament allò que li blasmen els poetes dels anys 30 pel que té d'esteticista, ideal romàntic i escapista.

20. «The unheard invisible lovely dead / Lie with us in this place, / And ghostly hands above my head / Close face to straining face; // Their blood is wine along our limbs; / Their whispering voices wreath / Savage forgotten drowsy hymns / Under the names we breathe», *Mummia*. I, de fet, aquest és el veritable sentit, més enllà de la manipulació nacionalista que se'n va fer, del sonet de 1914 *El soldat*, en el qual el jo poètic afirma que «Si em moria, penseu de mi això, només: / que hi ha un indret d'una terra estrangera / que és per sempre Anglaterra»; i ho afirma, no perquè, d'una manera romàntica desfasada, porti Anglaterra al cor, sinó perquè la «pols» que som els

cientment no de la pròpia experiència, sinó de la codificació que se'n pot fer utilitzant el llegat dels nostres avantpassats; per això, l'experiència de què parlarà més serà l'amor, aquella que ha sofert un major procés de codificació al llarg de la història de la literatura occidental.<sup>21</sup> Havent pres consciència d'aquest fet, Brooke centrarà la major part dels seus poemes a intentar resoldre una contradicció essencial de l'ésser humà: la dificultat de viure l'instant present, mutable i constantment canviant, si per viure'l n'hem de prendre consciència i això implica formular-lo d'acord amb una codificació que el fixa a partir de les experiències d'altri, no exclusivament de les nostres, i, per tant, el falseja i mata. Això genera en la poesia de Brooke una tensió constant entre mutable i immutable, passatger i perdurable, mòbil i immòbil, etc. Formen part dels primers termes la vida, la pròpia experiència i el món; dels segons, el record, les imatges interioritzades de l'estimada, la literatura i les grans paraules amb majúscules (Fe, Déu, Saviesa i Veritat).<sup>22</sup> La lluita de la poesia ha de ser aquella que porti a

homes està feta de la pols que són els que ens precediren (sóc, diu el *jo* poètic, «una pols que Anglaterra infantà, fisonà, féu sensible») i, alhora, passa a formar part de la pols que seran els que ens seguiran («aquest cor [...] / [...] torna encara / els pensaments que li dava Anglaterra»).

21. «So I, from paint, stone, tale, and rhyme / Stuffed love's infinity, / And sucked all lovers of all time / To rarify ecstasy», *Mummmia*.

22. Vegeu el poema *Mutability*, en el qual es nega l'existència d'un «world strange, / Out of the wash of days and temporal tide, / Where Faith and Good, Wisdom and Truth abide, / *Aeterna corpora*, subject to no change» perquè «Each kiss lasts but the kissing; and grief goes over; / Love has no habitation but the heart. / [...] / The laugh dies with the lips, 'Love' with the lover». Altres formulacions d'aquesta qüestió, evidentment més complexa del que s'ha formulat aquí, les podem trobar en poemes com *The Hill*, on, capgirant la tradicional visió cristiana del món com a camí cap al cel, s'afirma que «our heaven is now, is won!»; un cel pel qual l'home passa i desapareix sense haver-hi abastat cap veritat absoluta de les que continuaran planant per damunt de les vides d'altres homes: «And when we die / All's over that is ours; and life burns on / Through other lovers, other lips», és a dir, la vida i l'amor, com a conceptes abstractes, continuaran existint, però el paradís de cada home s'extingeix inevitablement perquè les idees abstractes són una unificació i fixació falsejada de la diversitat i mutabilitat del món i l'home. La contradicció més flagrant arriba quan hom s'adona que, per viure, per donar una significació al fet de viure (o, si més no, perquè «I have need to busy my heart with quietude», *The Busy Heart*), no hi ha altre remei que acceptar aquestes abstraccions: «And to keep loyalties young, I'll write those names / Golden for ever, eagles, crying flames, / And set them as a banner, that men may know, / To dare the generations, burn, and blow / Out on the wind of Time, shining and streaming....» (*The Great Lover*).

desfer-se dels segons termes, a assolir viure plenament sense intermediaris el moment present;<sup>23</sup> una lluita que se situa plenament en el camp on Wordsworth havia col·locat la poesia contemporània en plantejar-la com a «emotion recollected in tranquility». Així mateix, Brooke la planteja com a «remembering moments of passion in tranquility».<sup>24</sup>

Les implicacions d'aquesta visió del món en tensió constant seran diverses i complexes. Algunes acceptables des del punt de vista de Manent i d'altres no, com, per exemple, les conclusions a què arriba un poema com l'esmentat *Mutability* o aquells versos que encarnen més explícitament els ideals neopagans —i que en cap cas permetrien una lectura en termes postsimbolistes com la que sembla proposar Manent. Per contra, d'entre les que Manent pot acceptar, hi trobem tant la ja comentada herència romàntica de Brooke, com l'anàlisi dels mecanismes pels quals l'home tendeix —a través del record, les abstraccions lingüístiques, la interiorització d'una imatge passatgera, etc.— a extreure l'immutable del nostre món canviant per tal de fer-ne possible una representació que li permeti aprehendre'l i, doncs, re-

23. Per aquí entrem en la poesia de Brooke els ideals de vida neopagans: «We'll *live* Romance, not *talk* of it. We'll show the grey unbelieving age, we'll teach the whole damn World, that there's a better Heaven than the pale serene Anglican windless harmonium-buzzing Eternity of the Christians, a Heaven in Time, now and for ever, ending for each, staying for all, a Heaven of Laughter and Bodies and Flowers and Love and People and Sun and Wind, in the only place we know or care for, ON EARTH», d'una carta de Brooke citada a DELANY, *The Neo-pagans*, p. 72.

24. Citat a ROGERS, «Introduction», p. 17. D'aquí la reflexió esmentada més amunt i que connecta amb la poesia del mateix Manent: que l'experiència immediata només existeix en tant que és recordada, formulada lingüísticament, i, doncs, falsejada com a tal experiència perquè la formula un individu que ja l'ha viscuda i que, per tant, no és el mateix que el que la va viure, idees que són al centre del llibre de Manent *La collita en la boira* i que en Brooke trobem ben explícitament en versos com aquests: «But I jumped to feel how sharp had been / The pain when it did live, / How the faded dreams of Nineteen-ten / Were Hell in Nineteen-five» (*The One Before the Last*); o, amb altres implicacions, en els poemes traduïts per Manent *Un dia* i *Remembrances*. D'altra banda, aquest tipus de plantejaments també comporten una reflexió sobre la manera com el subjecte es relaciona amb l'objecte a través del llenguatge, que arriba a adquirir formulacions gairebé pastades en els poemes *Song* («“Oh! Love,” they said, “is King of Kings”»), de Rupert Brooke, i *Diuen: la mar és trista...*, de Manent. Sembla que, així com en *La collita en la boira* ressona Keats perquè Manent l'escriu en el moment en què està traduint aquest romàntic anglès, una cosa semblant podria passar amb Brooke i *L'Ombra* i altres poemes al qual pertany *Diuen: la mar és trista...*

lacionar-s'hi i habitar-lo —i és que, així com ja hem vist que no hi pot haver experiència sense formulació de l'experiència, tampoc pot haver-hi món sense representació del món. D'aquí la selecció dels poemes traduïts en el volum de 1931, la majoria dels quals giren precisament entorn de termes polaritzats com «lluïta lenta i grisa» o «inquiet» contra «sense arrugues», «immòbil» i «encalmat» (en un poema, *L'encís*, en què el jo poètic construeix, a partir de la tipificació i fixació lingüística de certs aspectes de la realitat que en aquesta no són ni tipificables ni fixables, una imatge mental de l'estimada, un «pensament», que li permet tenir un retrat «immòbil» d'aquesta i, doncs, enamorar-se'n); «instant», «trencar l'hora abrupta», «murmuraven» i «mortal» contra «instant eternal», «somnis» i «immortal» (*La deessa en el bosc*, poema que retrobarem més endavant en aquest treball); vida, «lluïta», «llum que sabem» i «l'oreig entre els arbres» contra mort, «repòs», «ombres» i «son» (*Deserció*); «moviment», «música», «aigües [...] que riuen als vents mudadissos» i vida contra «intacta glòria», «pau brillant», «gel [que] atura les ones que dansen» i mort (*IV. Els morts*); etc.

Per això resulta tan significatiu que Manent obri el volum amb la traducció del poema *El peix*, que intenta donar una representació del món en renovació constant —i, per tant, que respongui a allò que per Brooke hi és essencial— i, alhora, una reflexió sobre com el fixem i falsegem en intentar aquesta mena de representacions. La imatge del peix en el mar funciona com a correlat de la imatge de l'home perdut en un món divers, múltiple, eternament canviant i «callat», ço és, sense sentit ni significació:

«Viu en un món fred, onejant,  
i ondula amb èxtasis obscurs.  
[...]

                                i llisca,  
superb, en ones que no tornen.  
Les aigües callades teixeixen  
per a ell un món flotant, mudable i obscur,  
on masses onejants s'encombren i s'esberlen,  
misterioses i on cada forma  
mor a l'instant»

El mar, doncs, i el peix, no tenen cap mena de sentit, però els constants epítets que els dirigeix el poeta els van omplint de significacions que els converteixen en l'esmentada representació: Brooke/Manent ha fet funcionar la poesia de la mateixa manera que funciona la consciència de l'home davant del món i de la mateixa manera que funcionarà tot seguit la consciència del peix del poema davant del mar. Així que entre la foscor comencen a distingir-se els colors, comença a ordenar-se la realitat a partir de «l'or que hi ha darrera els ulls, / la ignorada, inefable blancor orba / que és la flama essencial de la nit». I el primer trencament visual de l'estructura del poema ens indicia que la consciència de l'home/peix ja és en plena acció:

«I tot és u,  
gentil, abraçador, quiet, ombrívol,  
el món on reposa, el món que coneix,  
sempre corbant-se.»

Una consciència que ha ordenat i unificat el món per tal de conèixer-lo; però ho ha fet a partir de la «blancor orba», és a dir, no veient la realitat del món que l'envolta, falsejant-la, convertint el que era mutable en «quiet» mentre ell segueix «sempre corbant-se». Es produeix aleshores el primer trencament sintàctic del poema:

[...] «Però —creix  
un remolí en aquell caure ordenat,  
un saber en la foscor, un jonc  
que fa senyal a les ones, un brill en el fang—  
el foc obscur salta en la seva sang;»

i arriba així la consciència de la mort («l'impuls» «sense edat i immortal, orb i tranquil» que separa de nou el peix del seu món inventat i el condueix «sense providència, sense memòria / inconscient, arrossegat» cap a «un moll, suficient paradís»),<sup>25</sup> que fa evident com de lluny es troba aquell món falsejat, «aquell caure ordenat», del «remolí» de la realitat; i, amb ella, arriben les ànsies desesperades de perdurabilitat de

25. I observeu la ironia d'aquest «paradís», que apareix multiplicada en el poema *Heaven*, que veurem tot seguit.

l'home només possibles en el seu món inventat, «món dels llavis» —del llenguatge— «on fuig l'esperança i a l'encaç li va el pensament», on hi ha els ideals —les «estrelles brillants» i «l'amor».<sup>26</sup> Un món que té la seva màxima expressió en la poesia mateixa, l'encarregada per excel·lència de convertir els «murmuris» en la «delícia», la «joia» i «l'exquisit colpir de la sang» del «ritme», el «corrent bategant» i «la música»; és a dir, l'encarregada de construir una representació ordenada del món (i ordenada no només a través de la sintaxi que, per lineal, és encara més falsificadora, sinó que també a través del «ritme» i la «música» del vers que estableix relacions no lineals entre els diversos elements del poema, relacions d'«harmonies confuses»)<sup>27</sup> que ens permeti d'habitar-lo i perdurar-hi més enllà de la mort física; perquè a través de la poesia hereitem la consciència dels morts que ens precediren i projectem la nostra als que ens seguiran (un cop més, la música i el ritme faciliten la transmissió d'aquesta herència),<sup>28</sup> ens situem veritablement en el temps; perquè a través de la poesia l'home es fa conscient que falseja el món i alhora intenta falsejar-lo al mínim possible tot explicitant com funciona aquest falseig; i, doncs, a través de la poesia l'home ha depassat els seus límits estrictes de figura de fang amb pensament:

«Ja no hi ha espai, dessota el llot;  
la seva benaurança més que el sol és antiga.  
Silencioses i tenses corren les aigües.

26. I heus ací un punt de desacord entre Manent i Brooke que, per l'ambigüitat amb què es manifesta en el poema, no en fa impossible l'assimilació manentiana: el que pel darrer és exclusivament un món inventat, pel primer és la revelació del món que hi ha més enllà del món material.

27. «El pensament ha de ballar al so de la música, ha d'oïr les regles i el desenrotllament que imposa la forma; així, doncs, aquesta no es limita a ésser un marc extern i mecànic: és adoptada per la ment del poeta talment com la tonada d'un ball esdevé el ritme dels que dansen. L'estructura abstracta del sonet, per exemple, es converteix en el pensament del poeta en un moviment nou, que s'acorda a una regla i a una mesura antigues», M. MANENT, *Els assajos de W. P. Ker. IV. La música abstracta*, «La Veu de Catalunya» (4-11-1933), reproduït a MANENT, *Notes...*, ps. 133-135.

28. «La història de les formes poètiques demostra que certs tipus de vers o d'estrofa no es propaguen pas per una imitació conscient entre els pobles diversos: són més aviat com esperits, com fantasmes de poesia que van d'un país a l'altre, i es possessionen ara i adés de la ment d'un poeta, i s'encarnen en mots de dring diferent, però adaptant-los a una idèntica estructura», *ibídem*.

Les llums, els crits, els saules obscurs  
i l'ona ombrívola es fonen amb ell.»

I, és clar, tenint present això, resulta igualment significatiu que el llibre es clogui amb la versió de *Núvols*, un poema que sintetitza a la perfecció totes aquestes reflexions: els núvols en «callat tumult» «s'esberlen, onegen i llisquen» (recordem-ho: sense significació i en canvi constant), però intenten aturar-se, perdurar, «amb un gest pregon, vague i pausat, / com si fessin pregària pel món i sabessin, / bo i beneït, que llur beneir és endebades» perquè no perduraran com a núvols, sinó que, com els homes morts, romandran perquè han fet aquesta pregària i això els ha assegurat un lloc en les pors i els desitjos dels homes, un lloc «vora els rics hereus de llur tristor i de llur joia», és a dir, en el món falsejat de les idees i els sentiments ordenats; allà, quiets, esguardaran, inevitablement, «els homes, anant i venint de la terra» «i els mars quiets o enfurits».

Manent, doncs, ofereix una lectura de Brooke en línies del que s'ha anomenat poesia pura. I, de fet, ja ho explicita Riba en el pròleg a aquesta versió, que s'obre amb unes paraules atribuïdes a Brooke: «Només tres coses hi ha al món: una és llegir poesia, una altra és escriure poesia, i la millor de totes és viure poesia», de les quals Riba conclou una «voluntat de puresa poètica» per part de l'anglès, valoració un xic tendenciosa que tot seguit matisa. El cas, però, és que destaca de Brooke precisament el tipus de reflexions que hem estat analitzant («Vida moral i natura, éssers i somnis, hores numerables i immortalitat, tot es posa de sobte a fluir junt amplament, en una interacció que només la fantasia sap lligar») i fa una lectura dels sonets de guerra en aquests mateixos termes de poesia pura que, per a ell com per a Manent, no signifiquen manca de responsabilitat respecte del moment històric en què es viu perquè el que impliquen és posar al descobert una sèrie de qüestions que serveixen «per conquerir la llibertat».<sup>29</sup>

29. «Per als homes que, testimonis de l'innúmer sacrifici de 1914 a 1918, ja no podem ésser mai més del tot vans —ni en el joc literari— [Brooke] deixa, del seu pas serè per l'horror, unes quantes “frases d'or” en vers, llargues vívides cartes, i cinc sonets dels més perfectes que s'hagin escrit mai». I és que Brooke, ens diu, serveix en la guerra, però no com a simple soldat, sinó que «com Ariel, encara: serveix per conquerir la llibertat; ell, més al-



I és que el tipus de reflexions que planteja la poesia de Brooke, especialment en la «versió» de Manent i la lectura que en fa Riba, són molt properes a les que està plantejant en els anys 30 la poesia postsimbolista a Catalunya. Sense anar més lluny, podem posar de costat *El tresor* de Brooke i les *Tres suites* de Carles Riba.<sup>30</sup> El poeta català situa bona part del llibre en allò «imaginat», «encara pensat», en una «cambra closa» que no es tracta només d'una cambra físicament existent, sinó de la cambra de la pròpia ment; i ho fa per analitzar els mecanismes pels quals aquesta es relaciona amb la realitat externa (moridora, informe i diversa) tot intentant conèixer-la. Una de les conclusions a les quals arriba la primera suite és que en aquest intent la ment humana no aconsegueix posseir mai la realitat, sinó el seu reflex abstracte, purificat, ço és, un retrat de la realitat fix, amb forma i unificat i, per això, «sense temps», «reflex / aturat sobre els fluids batecs». Heus ací el sentit que té per Riba el terme «puresa poètica»: una poesia que es gira cap a si mateixa reflexionant sobre allò que li és essencial, però que també és essencial en l'home, el llenguatge com a eina de coneixement i formulació del món; i heus ací perquè Riba considera aquest tipus de poesia com tot el contrari d'un joc literari va,<sup>31</sup> i heus ací el tipus de re-

---

tament, parla només de seguretat —“safety”— “amb totes les coses que no moren”. Ariel dins el vent de la Guerra». Riba, doncs, no es refereix senzillament a què Brooke lluités per la llibertat del seu país amb les armes, sinó a què Brooke lluità per la seguretat de la seva nació seguint el «principi de puresa elemental» que «hi ha en tot veritable líric» i que representa Ariel, l'esperit del vent que vola «per damunt dels mots» i «per damunt la mateixa vida». Com? Escrivint en plena guerra sonets tan perfectes com «Safety», en el qual es presenta com a home segur de restar en el món després de la mort perquè, convertit en símbol de la lluita de la seva nació, mentre aquesta perduri ho farà gràcies a la seva obra i assumint-ne l'herència simbòlica i poètica, allò que veritablement la salva.

30. Per a una lectura d'aquest llibre, vegeu: E. SULLÀ, *D'una lectura comentada de dues suites per Carles Riba*, «Reduccions», núm. 23-24 (setembre-novembre, 1984), ps. 101-110; E. SULLÀ, *Significació de Tres suites*, a J. MEDINA i E. SULLÀ (eds.), *Actes del Simposi Carles Riba* (Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1986), ps. 243-254; A. TERRY, «Un nu i uns ulls»: comentari a uns poemes de Carles Riba, dins *Sobre poesia catalana contemporània. Riba, Foix, Espriu* (Barcelona, Edicions 62, 1986), ps. 33-62; J. MALÉ, «Pròleg» a C. RIBA, *Tres suites* (Barcelona, Edicions 62, 1993), ps. 7-24.

31. De fet, ara veurem com les implicacions a què porta aquest descobriment són de tot, excepte joguines vanes, ja que precisament condueixen a la consciència que no és la poesia aquella que pretén separar-se del món i crear formes abstractes, sinó l'home mateix en la seva essència. D'aquí que una poesia (forma abstracta) reflexionant sobre ella mateixa impliqui una reflexió sobre l'home i no un joc formal.

flexions que Riba troba en Brooke, poeta que, per bé que no assimilable al mateix Riba, passa a formar part de la tradició en la qual el català vol inserir-se. Si llegim *El tresor*, ens hi trobarem, precisament, un jo poètic que es «reclou» en si mateix «darrera els portals de la ment» en un «enlloc» on pot recrear el món extern extraient-lo del temps (per això situant-lo en un «espai d'or» i d'aquí el títol del poema) en donar-li forma.

Una altra coincidència: només cal posar la quarta de les *Elegies de Bierville* (que com la primera de les tres suites se centra en «un nu i uns ulls»)<sup>32</sup> al costat de la traducció manentiana *La deessa en el bosc* per trobar una de les fonts del poema ribià:

«Pura en la solitud i en l'hora lenta, una dona  
fa lliscà', amb moviment d'arbre o de crit amorós,  
al llarg dolç dels braços alçats, la túnica.  
Mentre  
brilla ja el tors secret, resta captiva en el lli,  
dalt, la testa. Un instant o dos. Ah! ¿són  
prou perquè es trenqui  
foscament el lligam entre la bella i aquest tímid juny que d'ella, nua dins l'ona,  
esperava  
joia i impuls fluvial per a perfer-se?  
¿Han estat  
prou, que tu, imponderable cosa d'or i mirada,  
testa, flor dreta, en surts vaga —i talment reguardant,  
ara, els no-res del silenci que eren adés venturosos

«En una vall florida estava Venus, corpresa de dolor. Sota el matí, un llunyà corn daurat, dins l'or dels arbres i el sol,  
ressonà un instant i callà... Ella pensà com el bosc romanía més encalmat. Ales, fulles i estanyes de claror oblidaren la dansa. Era mut l'immòbil corrent;  
la vida, en un instant eternal, s'alçà en somnis,  
destriant-se del temps, quieta en un cim daurat...

Fins que un ràpid terror va trencar l'hora abrupta.  
Les ones d'or murmuraven, entre el verd, damunt d'ella  
i un ocell va cantar. Amb un bleix agitat,

32. Per a una lectura —i més bibliografia— d'aquest poema, vegeu els ja clàssics E. SULLÀ, *Una interpretació de les «Elegies de Bierville» de Carles Riba* (Barcelona, Empúries, 1993), ps. 83-89; i J. MEDINA, *La plenitud poètica de Carles Riba. El període de les «Elegies de Bierville»* (Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1994), ps. 68-72, 258-259.

còmplices? Un cucut canta de sobte, innocent.	vora branques plenes de sol i flors quietes,
Ella somriu. La sang juvenil del món torna a córrer,	brillà el cos immortal per a l'amant mortal
salta, brusca, amb el salt de la magnífica, i va	i els ulls immortals per esguardar la mort.»
temps avall, cap a sols més madurs —i ella neda, oh ritme!	
cap a l'estiu excessiu— ella i els déus i els meus ulls!»	

La lectura atenta dels dos poemes fa prou evident les seves relacions. Brooke parteix del sentit mític que tenia la natura en la poesia de Keats (un altre poeta traduït per Manent) i hi situa la deessa immortal que viu fora del temps no perquè existeixi com a tal, sinó perquè es tracta d'una mitificació creada pels homes, una imatge abstracta a la qual aquests han donat forma per poder-se explicar certs aspectes de la pròpia existència. Sona el corn «un instant» i calla; i el contrast entre so/temporalitat i silenci/eternitat fa que la realitat sigui percebuda per la deessa en els termes en què ella existeix, és a dir, com a imatge abstracta en què s'atura el temps (la «dansa» dels ocells, les fulles i les aigües), com a «instant eternal», com a «cim» que, com en *El tresor*, és «daurat». El retorn del so en forma de cant d'ocell i murmur d'ones (l'aigua movent-se, esdevenint fluida i canviant com la del mar d'*El peix*) retorna el sentit de temporalitat a l'home, a «l'amant mortal» que a través de l'amor (llegiu ànsia de coneixement) ha creat aquella mitificació abstracta i intemporal que l'esguardarà quan ell mori perquè el sobreviurà en tant que abstracció/representació de certes realitats que salta de consciència a consciència, de generació en generació, dels grecs a Keats, de Keats a Brooke. Paral·lelament, la dona del poema de Riba, retratada com a estàtua grega i associada també a l'or, no és sinó una deessa immortal en els mateixos termes en què ho és la de Brooke. «Pura» perquè el jo la percep fora del temps, en «l'hora lenta» que tot seguit es paralitza, imatge interioritzada i, doncs, abstracta, deslligada de la realitat (v. 5-8) i del riu del temps que l'esperava i que la rebrà (i que, per això, acaba representant una natura mítica, amb déus, com la de la poesia de Keats i Brooke), tam-

bé com en el poema de Brooke, quan el cant d'un ocell trenca l'encís del jo poètic girat cap al propi interior per analitzar com aquest interacciona amb l'exterior.<sup>33</sup>

Precisament la formulació d'aquest trencament del lligam entre la percepció humana del món i el món exterior a l'home és una altra de les conclusions que ofereix Riba al final de la primera suite (sonet X) quan escriu que «pensar-te és abolir» «l'ardent i sinuós lligam» «entre ella i, defora, / el món que s'exalta»; un món que no és altre que el mar caòtic per pensar el qual cal situar-se en la «calma arran de l'extrema escuma» per, tot seguit, llençar-se de nou a «l'encalç de la impossible suma» d'aquests elements en tensió.<sup>34</sup> I aquesta és l'única via possible per al coneixement humà (observeu, doncs, el pas més enllà que fa Riba respecte de Brooke en intentar conciliar dos mons per l'anglès en tensió no sempre harmonitzable). D'aquí la segona suite: el poeta es posiciona davant una sèrie d'objectes externs i analitza com s'hi relaciona en un vaivé constant de la pròpia consciència a l'objecte, el segon existint i el primer atorgant-li sentit a través del llenguatge, atorgant-li «sentiment d'unitat que donen les passions fonamentals de l'home (especialment un sentit religiós, místic, per tant, de la poesia); que no donen els objectes».<sup>35</sup> Entre els poemes d'aquesta suite trobem *Peix dins la peixera*, en el qual Riba va dirigint una sèrie d'oracions a aquest objecte en principi sense significació, però que per virtut d'un

33. I que s'assenyalin aquí aquestes semblances (extensibles a molts altres usos lèxics coincidents en ambdós poemes), no vol dir que no hi hagi diferències entre els dos textos pel que fa a tots els aspectes no comentats i al sentit que adquireix l'elegia de Riba en el recorregut del seu llibre. D'altra banda, és una constant de la poesia de Brooke aquest tipus de reflexió sobre el temps i la retrobem de manera tampoc molt allunyada de com es produeix en aquest poema de Riba en *Dining-room Tea* i *The Old Vicarage, Grantchester* —el poema, per cert, del qual es burla Auden en la referència esmentada.

34. Una suma que, d'acord amb el Riba que sorgeix de *Tres suites*, farà que la realitat se salvi perquè haurà aconseguit convertir-se en la idea que s'ha fet d'ella mateixa a partir de l'home i, doncs, haurà fet «necessaris uns signes als segles i uns segles als signes» (per al seguiment d'aquestes idees en el pensament de Riba, vegeu MEDINA, *La plenitud...*, ps. 41-52).

35. Són paraules de Riba transcrites per SULLÀ a *D'una lectura comentada...* Pel que fa a l'origen religiós i etimològic dels mots «lligam», «món» (literàriament associable a «diable») i «abolir» o «tallar», que hem vist utilitzats al sonet X i que Riba recupera en un article molt poc després de publicar *Tres suites*, vegeu MEDINA, *La plenitud...*, ps. 52-53.

llenguatge fet a mesura humana acaba resolent-se, «simbòlicament, amb un sentit humà prou directe».<sup>36</sup> Certament, el poema mostra com el poeta és aquell espectador que «segueix el moviment de les figures, els ritmes, el que *épouse* aquestes formes transitòries de les coses, de l'ànima, de la vida, en llur mateixa fuga».<sup>37</sup> Res de més fugaç ni efímer que el moviment d'un peix en «inútil fuga constant», «brusc», sense forma ni direcció predeterminades ni possibles de fixar; res, doncs, que representi millor el món en els termes que hem anat veient. Ara bé, l'espectador d'aquest món, com que només pot percebre'l formulant-lo lingüísticament, acaba atorgant un sentit simbòlic al peix (conseqüència del fet que «la natura del llenguatge és metafòrica per insuficiència»)<sup>38</sup> que es converteix en representació de l'home a la recerca del coneixement (això fa que, arribats al final del poema, haguem de recuperar-ne els primers versos i rellegir-los en sentit humorístic); l'home en la seva «presó» que rep la llum «de més lluny que d'una memòria» perquè el coneixement només pot venir de l'herència rebuda dels nostres avantpassats, aquells a qui no podem recordar perquè mai coneguèrem com a homes, però que han codificat les formes i el llenguatge que ens permeten situar-nos en el món, que permeten a Riba escriure aquest sonet i, en darrer terme, comprendre que el coneixement de la realitat immediata és impossible perquè és «un mirall que eternament gira»; la realitat només es pot conèixer coneixent allò que li dona sentit, ço és, aquestes formes, el llenguatge, i projectant-les en forma de llum/coneixement fora del nostre clos mental, cap a altres presons d'altres homes que les reconduiran/actualitzaran/canviaran d'acord amb els moviments que segueixi el seu mirall. Un procés que, si extreia el peix de Brooke de «dessota el fang», també farà que Riba clogui la seva suite apuntant que és això, aquesta «meravella de mortes veus», el que «canvia en memòria difosa» —perquè és escampada per la consciència de diversos homes— «l'exaltada sang fastuosa» que és un home primari, inconscient.<sup>39</sup>

36. Mots de Riba a SULLÀ, *D'una lectura comentada...*

37. *Ibidem*.

38. *Ibidem*.

39. I per això la tercera suite se situa en el pla de la relació de l'home/poeta amb els altres homes a partir d'allò que comparteixen (la consciència estructurada per la

Pel tipus de relacions, doncs, que estableix la poesia de Riba amb la de Brooke/Manent és lògic que Palau i Fabre relacioni els dos poemes homònims en la línia que porta al seu poema *Peix*. Tanmateix, si el poema de Riba té relació amb algun de Brooke, no és tant amb *El peix* com amb *Heaven*, que ni Manent pot traduir ni Riba utilitzar de font massa explícitament perquè, tot i funcionar pràcticament igual que *Peix dins la peixera*, es construeix molt explícitament com una paròdia dels mecanismes que han dut l'home a absurdes creences religioses. I és que també Brooke hi dirigeix tot d'oracions amb clar sentit humà a l'objecte sense significació peix, de manera que el que succeeix és que aquest acaba fent coses com «ponder deep wisdom», posseint «fishy hope or fear», jurant que «this life cannot be All», veient una secreta «Purpose in Liquidity», tenint consciència de la mort i, per tant, somiant un paradís amb «wetter water» i «slimier slime» que es troba «beyond Space and Time» i regeix «that Almighty Fin» que ha modelat els peixos a imatge pròpia. Heus ací la perfecta representació de l'home d'acord amb la ideologia de Brooke: un animal que, pel fet de posseir llenguatge, ja es creu amb el dret d'aspirar a més que els altres.

Quan el 1945 Palau i Fabre publica *Imitació de Rosselló-Pòrcel* el dedica, com el poeta mallorquí havia fet amb *Imitació del foc*, a Salvador Espriu, el divideix en les tres mateixes seccions que tenia aquell llibre i l'obre amb una nota en la qual explica que el que ha fet és escriure els dinou poemes a partir d'uns títols que havia deixat escrits Rosselló<sup>40</sup> «per tal de sorprendre'm a mi mateix; trobar-lo per trobar-me; dur la despersonalització a l'últim extrem, perquè els extrems es toquen, i potser per aquí, he pensat, em toparia amb mi mateix».<sup>41</sup> El

---

llengua) i allò que els distancia (l'experiència immediata in formulable): «Són un pas que passa, ericàt / de rostres —un, molts—», «Cad'un perdut / en ell mateix», «els camins / tenir un sol caminant que llenci / un crit, tots un sol plany», etc. Pel que fa a la manera com Palau podia llegir aquesta mena de dualitats presents constantment en la poesia de Riba, vegeu J. PALAU I FABRE, *Escolis a la segona de les Estances de Carles Riba*, dins MEDINA i SULLÀ (eds.), *Actes...*, ps. 193-199.

40. En una llista que ja els divideix en les tres seccions d'*Imitació del foc* i que pot trobar-se reproduïda a X. ABRAHAM i P. ROSELLÓ (eds.), *Bartomeu Rosselló-Pòrcel a la llum* (Palma, Ajuntament, 1999), p. 91.

41. PALAU, *Imitació...*, p. 9; *Poemes* (1952), p. 33; *Poemes* (1997), p. 88.

procés de despersonalització de la poesia de Palau que hem vist més amunt té com a objectiu, doncs, trobar la pròpia identitat, que serà aquella que es manifesti allà on no aparegui la dels poetes precedents —que també vol dir allà on apareguin a partir d'una lectura plenament subjectiva per part d'un *jo* actual.<sup>42</sup> Breu: allò que sembla que ens esclavitz i que rep el nom de «tradicció» no és sinó la nostra possibilitat d'alliberament, de construir-nos una identitat en el temps; i de construir-nos-la d'acord amb la característica essencial de l'home i el món moderns: la diversitat.

I és que si Rosselló és un poeta clau per Palau, és precisament perquè fa en la seva poesia la formalització de la diversitat que, unida a la idea vista més amunt segons la qual una poesia moderna no ha de perquè ser explícitament compromesa, respon al concepte de modernitat del qual sorgeix aquest llibre que inclou *Peix*. La nota que n'explica el «cordó umbilical», ja ho hem vist, no apareix fins a l'edició de 1952 i apunta que probablement, en consignar aquest títol, Rosselló tenia al cap Brooke (Manent) i Riba, cosa que no seria gens estranya si tenim en compte la gran influència d'aquests dos autors sobre la seva poesia, com sobre la de Palau. Tanmateix, *Peix*<sup>43</sup> sembla molt més deutor de *Peix dins la peixera* i de la idea que s'ha fet Palau de Rosselló que no pas de la versió de Manent. Si Riba havia triat la forma del sonet per als poemes de *Tres suites* és perquè es tracta de l'«estrofa asimètrica per excel·lència» i, per tant, la que li permetia formalitzar més adequadament aquell anar i venir constants del món a la seva fixació.<sup>44</sup> A Palau això ja li ve donat en adoptar la forma ribiana, però hi afegeix un element: l'ús del tetrasíl·lab, vers brevíssim per a un sonet el ressò popular del qual sembla triat per contrastar amb els ressons cultes de la forma d'origen italià i assolir un to neopopularitzant en la línia de molts poemes de Rosselló. Aquest és un primer element de diversitat, d'aquella característica sobre la qual s'ha de construir una identitat

42. Vegeu com ho explica el mateix Palau en la nota al poema *L'Aventura*.

43. Poema que no sofreix cap canvi entre l'edició de 1945 i la de 1952. En canvi, en la definitiva desapareix la cursiva en què estan escrits tots els versos excepte els dos primers, els quals encara distingeixen, a diferència de la resta (i d'aquí la distinció tipogràfica inicial), el *jo* poètic del peix.

44. Vegeu SULLA, *D'una lectura comentada...*

pròpiament moderna, com contribuirà a fer aquest poema. Així, en la primera estrofa, el *jo* poètic es transforma/despersonalitza en el peix que observa («Ja no tinc cara, / ja no tinc mans») i passa a adoptar el seu moviment constant en «la vitrina / que vaig rodant» i des de la qual l'únic que pot fer és posseir el món a través dels ulls («Visc en mirada / extasiada»). L'home, presoner d'una vitrina, veu el món i es mou sense parar, buscant-se eternament (el darrer vers: «Em vaig buscant»; la frase que obre el llibre: «l'home és un animal que es busca»); i heus ací que en el procés de buscar-se, el poeta metamorfosejat en home/peix i en veu de Rosselló-Pòrcel/Riba/Manent/Brooke és on s'ha trobat i per això ha de continuar buscant-se sempre, perquè en aquest procés despersonalitzador de veure el món i a si mateix en la vitrina troba la seva identitat mòbil i diversa, composta de l'apropiació des de la pròpia mirada de tot allò que és fora del *jo*. Per això l'essentat darrer vers funciona també com a distanciament de la veu poètica respecte de la resta del poema: després de despersonalitzar-se, aquesta anuncia que no només com a peix continua buscant-se, sinó que, com aquest, ho farà en termes generals perquè ha de construir-se a partir de la identificació/l'amor envers molts altres éssers (el poeta és un Don Joan infidel). Per tant, el llibre continua i aquest poema aïllat perdria sentit: el simple mimetisme, la simple transformació del *jo* en peix no li construiria la identitat, sinó que la destruiria, fixant-la amb una sola cara.<sup>45</sup>

Més enllà d'aquest llibre, l'interès de Palau per Rosselló-Pòrcel es manifesta també en el monogràfic que li dedica la revista «Poesia» (núm. 2) i en el primer número d'«Ariel» (maig de 1946)<sup>46</sup> que s'obre,

45. Giren sobretot entorn d'aquestes qüestions: A. BADIA, *La poesia de Josep Palau i Fabre*, dins S. ABRAMS i altres, *Palau i Fabre* (Barcelona, Institut de Ciències de l'Educació, 1987), ps. 23-32; i BALAGUER, *Poesia...*, especialment ps. 47-49.

46. De fet, si ens hem d'atendre a l'equip de redacció i els col·laboradors que participen en aquestes empreses (a les quals cal sumar la continuació del que havien estat els Amics de la Poesia —de la mateixa manera que «Poesia» era fundada com la continuació dels «Quaderns de Poesia»— sota el nom d'Amics de Rosselló-Pòrcel), veurem que l'interès pel poeta mallorquí no era privatiu de Palau, sinó que era compartit per homes de la generació anterior i que són a les arrels d'aquests dos poetes (Manent), per escriptors que havien estat amics de Rosselló (Espriu) i per altres de la generació de Palau (Triadú). Josep Romeu recorda aquesta reivindicació col·lectiva de Rosselló



precisament, amb la reproducció de *Sonet marí*. Tant la tria d'aquest poema com del títol de la revista segueix el fil que hem vist perfilar-se al llarg d'aquest treball. El nom d'«Ariel» remetia al «pròleg, reproduït a *Per comprendre*, a la versió de Marià Manent de poemes de Rupert Brooke, on en establir un parallelisme entre el poeta anglès, mort jove a la guerra de 1914, i la figura mítica d'Ariel, Riba escriu en un dels esments que fa que Ariel “serveix per conquerir la llibertat”». <sup>47</sup> Ara bé, ja hem vist quin tipus de llibertat és la que Riba considera que intenta conquerir Ariel, l'esperit del vent, la puresa poètica; de manera que la referència a aquell pròleg implica, més enllà del sentit immediat de la lluita per l'alliberament de Catalunya, una explicitació del fet que «Ariel», com «Poesia», es planteja com un intent de continuïtat del panorama poètic català de preguerra des de diversos fronts: a) considerant, molt ribianament, que la poesia com a compromís, com a lluita, no ha de fer necessàriament referències al moment històric que es viu, allò que porta a la llibertat és la salvació/actualització de l'ànima catalana —que comporta la salvació dels seus individus—, ço és, la seva tradició, les seves particulars visió i representació del món configuradores del propi destí —per això és una revista exclusivament cultural i no política—; <sup>48</sup> b) associant la revista a la que anomenen generació del 36, estroncada per la guerra, amb voluntat de ser-ne la continuació (una de les raons d'un número inicial amb presència de Rosselló-Pòrcel i Espriu); c) associant-la a un poeta anglès mort en la I Guerra Mundial, és a dir, de vida i projectes estroncats per un altre desastre assimilable al del 36, i d) per «l'aspecte tipogràfic de la publicació, un signe també de continuïtat». <sup>49</sup> D'altra banda, des de l'òptica individual de Palau, a més d'accentuar-se la primera d'aquestes raons, el títol podria fer explícit un altre punt de continuïtat amb la preguer-

---

com a poeta representant de la modernitat a *Arbre de flames*, «Ariel», núm. 13 (novembre-desembre de 1947), ps. 98-99.

47. J. TRIADÚ, *Carles Riba i la revista Ariel*, «Serra d'Or», núm. 240 (setembre 1979), ps. 25-27, reproduït a J. TRIADÚ, *Per comprendre Carles Riba* (Manresa, Parcir, 1993), ps. 253-260.

48. Aquest fet es fa del tot explícit en els continguts de la revista que molt sovint presenta articles de revisió de la tradició literària i artística catalana.

49. *Ibidem*.

ra i, en concret, amb la poètica postsymbolista, que és la font d'una altra de les idees clau de la seva poesia. Ja s'ha esmentat més amunt, que per als poetes d'aquesta línia, traduir equival a crear «en certa arièlica manera» perquè crear —com traduir— consisteix a actualitzar la tradició, acceptant-la i servint-la (el que Riba diu que fa Brooke). Manent és un dels màxims exemples catalans d'aquesta idea que Riba no s'està, doncs, de teoritzar en el seu pròleg de traduccions manentianes, anticipant quelcom del que expressarà en el pròleg a la seva segona versió de l'*Odissea*:

«Traduir és, en certa arièlica manera, també servir: no pot anar sense aquella humilitat que en les seves pròpies faccions trobava Rilke (significativament, gran traductor ell mateix), i que és “no la d'un criat, sinó la d'un servent i d'una dona”; o, diríem nosaltres, la de qui es fa seu un destí d'altri.

Gràcies a Marià Manent, el millor de Rupert Brooke ja és per a sempre un bé català.»

L'apropiació del «destí d'altri», és a dir, la conquesta de la llibertat, individual i col·lectiva, a partir del servei a la poesia i a la pròpia nació, a la pròpia tradició.<sup>50</sup> I una de les idees de les quals també parteix l'obra de Palau és que tot acte de creació és traducció, però se l'emporta per uns viarans ben distints: «és la traducció d'un poema viu engendrat en l'esperit»<sup>51</sup> que, al seu torn, pot veure's traduït en un poema d'altri que el poeta, per tal de trobar la pròpia identitat, traduirà apropiant-se'l, passant-lo pel poema viu interior, propi i in-

50. El 1948, Riba escriurà: «tota traducció, és sempre per força provisional. Arrencada de la seva forma única, exacta, acabada, absoluta, la magna entitat poètica és feta relativa a un altre temperament, a un altre fi, a un altre lloc, a una altra època, a una altra llengua, a un altre concepte de la mateixa poesia [...]. Un traductor ambiciós [...] corre l'aventura de recrear el seu poeta: a perdre el que calgui, però també a guanyar, o almenys a compensar, el que pugui. Llavors el procediment és obvi: lliurar-se sense reserves al moviment poètic, seguint-ne els meandres amb obstinada atenció, revivint cada intuïció amb una alta humilitat; tot això, en funció de la llengua a la qual tradueix, però no sotmetent-se a l'estil que imposi ella, sinó creant en ella un estil», C. RIBA, *Nota preliminar a una segona traducció de l'Odissea*, recollit a *Obres completes/3* (Barcelona, Edicions 62, 1986), ps. 224-231.

51. P.[ALAU], *Crear, traduir*, «Poesia», núm. 4.

transferible. Les diferències entre el poema de l'altre i el propi explicaran l'especificitat de la identitat del traductor.<sup>52</sup>

D'altra banda, l'ús d'Ariel per part de Riba implica una filiació simbòlica molt coneguda als anys 30. En *La tempesta* de Shakespeare, Ariel és l'esperit del vent i això el converteix en l'essència d'aquest, així com la poesia, en termes ribians, intenta reflexionar sobre allò que és essencial a la vida humana —que ja hem vist què és i com es relaciona amb l'ús del terme «puresa»—; per això Riba escriu que Brooke, com Ariel, té «poder de vol sobre el vent» i «per damunt la mateixa vida», el primer dels quals tendeix a ser una representació de la segona en la poesia de l'època. El 1931, un dels llibres més influents de la poesia europea del segle xx, *Charmes* de Paul Valéry, comptava ja sis edicions i s'havia difós a través d'altres vies per tot Europa. Faltaven dos anys perquè Riba presentés el poeta francès en una sessió dels Amics de la Poesia i començava a escriure *Tres suites*.<sup>53</sup> En un dels primers poemes del llibre, «Au platane», Valéry objectiva l'arbre homònim i li atorga un llenguatge que el carrega de sig-

52. Vegeu a *Poemes de l'Alquimista* les notes als poemes *L'estranger* i *L'Aventura*, i E. BALAGUER, *Imitació / traducció / transcreació* en *Poemes de l'Alquimista (1952) de Josep Palau i Fabre*, dins A. SCHÖNBERGER i T. D. STEGMANN, *Actes del desè col·loqui internacional de llengua i literatura catalanes. Frankfurt am Main, 18-25 de setembre 1994*, vol. 2 (Barcelona, Associació Internacional de Llengua i Literatura Catalanes i Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1996), ps. 7-18.

53. Pel que fa a les relacions entre la poesia de Riba i la de Valéry, vegeu M. BOIXAREU, *El jo poètic de Carles Riba i Paul Valéry* (Barcelona, Edicions 62, 1978) (pel que ens interessa aquí, ps. 71-77, 192-243, 355-373); SULLÀ, *Significació...*; TERRY, «Un nu i uns ulls»: comentari...; A. TERRY, *Carles Riba i la poesia europea del seu temps*, a J. CASTELLANOS i altres, *Actes del II Simposi Carles Riba (Carles Riba: 100 anys)* (Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat / Universitat Autònoma de Barcelona, 1995), ps. 97-104; J. MALÉ, *Poètica de Carles Riba. Els anys del post-simbolisme 1920-1938* (Barcelona, La Magrana, 2001), especialment ps. 157-197, 249-287; J. MALÉ, «He parlat i per això he cregut». *La darrera poètica de Riba, entre Plató, sant Agustí, Paul Valéry i Ernst Cassirer*, «Els Marges», núm. 71 (desembre 2002), ps. 107-125. Un dels exercicis més productius per veure les relacions que el pensament de Riba estableix amb el de Valéry pel que fa a les qüestions que segueixen és comparar la carta del primer a Obiols sobre el partenó (reproduïda a MEDINA, *La plenitud...*, ps. 17-19) amb el poema del segon *Cantique des colonnes*. Per a una visió general de la recepció de Valéry a Catalunya: M. LLANAS, *Notes sobre la recepció de Paul Valéry en les lletres catalanes*, dins R. ALEMANY i altres, *Professor Joaquim Molas. Memòria, escriptura, història* (Barcelona, Universitat de Barcelona, 2003), vol. 1, ps. 589-599.

nificació:<sup>54</sup> l'arbre esdevé l'ésser vertical que, clavat a la terra i projectant-se al cel, atura les forces vitals representades pels vents en correntia horitzontal, els dona veu i, doncs, les ordena i fixa per al cant dels ocells futurs.<sup>55</sup> Aquesta és la tasca del poeta: partint dels morts que sent en les seves arrels, enfondir les branques en la vida i extreure'n el cant, una formulació que ens la faci comprensible i que no sigui la mera repetició formulària, falsejadora i estàtica de les Idees heretades, que el poeta rebutja a *Aurore*.<sup>56</sup> Així, el fet que Valéry conduís la poesia cap a la reflexió sobre si mateixa, no implica un allunyament de la vida, sinó tot el contrari, un intent d'acostar-se al coneixement d'aquesta. D'aquí que *Charmes* s'ompli d'imatges que funcionen com a correlat del poeta, ja siguin Narcís, una pítia o el silf («Le sylphe»), habitant imaginari de l'aire en la mitologia germànica i escandinava que, no molt llunyanament a l'Ariel del pròleg de Riba, n'és l'essència: «Je suis le parfum / Vivant et défunt / Dans le vent venu!». Tanmateix, la formulació més coneguda d'aquestes qüestions feta per Valéry la trobem al final de *Le cimetière marin*, poema que també se centra en la imatge del mar com a representació del món.<sup>57</sup> Aquí un *jo* poètic acara la pròpia consciència al mar del cementiri estant i en percep la unitat (el mar és un, «toit tranquille») en la diversitat constantment canviant («La mer, la mer, toujours recommencée!», «toit», al cap i a la fi, fet de «mille tuiles»); la construcció intel·lectual del món, doncs, el falseja i fixa, el mata, com també fa amb l'agent d'aquest procés, la consciència de l'ésser, que per això apareix situada al

54. «Je t'ai choisi [...] / Puisque le ciel t'exerce, et te presse, ô grand arc, / De lui rendre un langage!».

55. «Ose gémir!... Il faut, ô souple chair du bois, / Te tordre, te détordre, / Te plaindre sans te rompre, et rendre aux vents la voix / Qu'ils cherchent en désordre! // [...] // Afin que l'hymne monte aux oiseaux qui naîtront [...]».

56. Evidentment, Valéry accepta que l'ordenació de les forces vitals feta pel plàtan serà, al seu torn, rebutjada —ahora que base— pels ocells futurs; d'aquí que si l'arbre emprèn aquest camí entri en disputa amb «la flamme impuissante»: el vent aviva el foc i, doncs, la vida; i, inherent a aquesta, la seva destrucció i el seu intent de perdurar. Són tensions sobre les quals es basteix constantment la poesia de Valéry.

57. Pel que fa a la bibliografia sobre aquest poema, el volum en què s'inclou la seva traducció catalana més coneguda (Paul VALÉRY, *El cementiri marí i altres poemes*, traducció de Xavier Benguerel (Barcelona, Empúries, 1984)), també en conté els clàssics assajos de Valéry i G. Cohen.

cementiri.<sup>58</sup> Tanmateix, és l'única via possible de coneixement perquè, al cap i a la fi, el coneixement d'aquesta «mentida» immutable permet la percepció d'allò que se'n diferencia (només podem percebre el món mutable si és per contraposició a un món immutable), allò que, impur, trenca la perfecció de l'immòbil i etern<sup>59</sup> i que, d'altra banda, també passa per l'acceptació d'una altra dualitat que li és indissociable: la mort com a essència de la vida, ja que la primera és el que permet tenir consciència de la segona.<sup>60</sup> Així, l'individu ha d'acceptar la seva singularitat i situar-se en la seva temporalitat per, fet i fet, comprendre-les tot falsejant-les i acceptant que aquesta comprensió no el deslliura de la seva mort —i vida— com a individu. D'aquí l'anar i venir constant, en aquest poema, de la construcció intel·lectual a la tragèdia de la vida del qui fa aquesta construcció. I l'aparició final del segon d'aquests dos pols, encarnat en el vent, esberlant el primer i donant pas al mar en caos, vivificant fins i tot els rocs fermes dels quals sorgeixen i contra els quals esclaten les ones:

«Brisez, mon corps, cette forme pensive!  
Buvez, mon sein, la naissance du vent!

[...]

Le vent se lève!... Il faut tenter de vivre!  
L'air immense ouvre et referme mon livre,

58. «Beau ciel, vrai ciel, regarde-moi qui change! / Après tant d'orgueil, après tant d'étrange / Oisiveté, mais pleine de pouvoir, / Je m'abandonne à ce brillant espace, / Sur les maisons des morts mon ombre passe / Qui m'apprivoise à son frêle mouvoir».

59. Així, el jo i els seus avantpassats morts, presents en la seva consciència, són qui imprimeix diversitat i moviment (qui fa imperfecta la forma d'aquell diamant de pau de la segona estrofa), i alhora unitat i immobilitat (el pes dels marbres), al mar: «Tu n'as que moi pour contenir tes craintes! / Mes repentirs, mes doutes, mes contraintes / Sont le défaut de ton gran diamant... / Mais dans leur nuit toute lourde de marbres / A pris déjà ton parti lentement».

60. «Pères profonds, têtes inhabitées, / Qui sous le poids de tant de pelletées, / tes la terre et confondez nos pas, / Le vrai rongeur, le ver irréfutable / N'est point pour vous qui dormez sous la table, / Il vit de vie, il ne me quitte pas!». Al cap i a la fi, com resol el poema, tots els contraris del món no són tals perquè el món, el mar, cal percebre'l com l'«Hydre absolue, ivre de ta chair bleue, / Qui te remords l'é�incelante queue / Dans un tumulte au silence pareil».

La vague en poudre ose jaillir des rocs!  
 Envolez-vous, pages tout éblouies!  
 Rompez, vagues! Rompez d'eaux réjouies  
 Ce toit tranquille où picoraient des focs!»

El poema de Valéry s'ha construït, ha fixat la percepció que una consciència té del món i ha estat retornat a la realitat de la qual havia sortit perquè les consciències lectores l'actualitzin i diversifiquin constantment; i el poeta que hi ha quedat fixat se'n desentén per, també ell, retornar a la vida i continuar una existència en evolució constant. El vent, a manera de força vital que vivifica allò fix i mort —les pàgines del poema—, però que, com vèiem que expressava *Au platane*, desordenat, és incapaç d'adquirir veu pròpia, irromp, doncs, per dur-nos aquesta conclusió que fa impossible continuar el poema fins que una altra consciència ordenadora li doni veu.

També un vent representant de les forces vitals externes al poema és el que es presenta en la cambra closa de les *Tres suites* de Riba mostrant impossible una poesia situada exclusivament en una torre d'ivori, que no tingui en compte la vida que hi ha més enllà del vers i que l'envaeix inevitablement des del moment en què el seu material base és el llenguatge, format en bona part per la semàntica, evocadora, ni que sigui per convenció, de realitats externes a qualsevol puresa abstracta. Així, en la prosa homònima a la segona de les *Tres suites*,<sup>61</sup> Riba comença explicant el seu tancament<sup>62</sup> en el qual, tanmateix, no triga a entrar el món exterior i ho fa, precisament, a través de la mateixa poesia.<sup>63</sup>

61. *Lírica de cambra*, reproduït a *Obres completes/3*, ps. 249-250.

62. «Cambra closa. Si no fos la meua soledat, res no la distingiria de cent altres cambres. Res no la defensaria contra la invasió de les forces —o de les febleses— del món exterior a ella. No l'ha closa la pressió de l'hivern, igual, angoixosa, anònima com la d'una immòbil turba grisa, sinó el meu mateix sentiment d'ésser sol. M'he deixat absorbir, jo diria, per la dolça certesa d'ésser independent del mirall».

63. Així, el poeta deixa «d'ésser independent del mirall» perquè, en construir-los a través del llenguatge, comença a reconèixer-se en els objectes que l'envolten i a recuperar-ne la familiaritat, s'hi projecta com a home i això trenca la seva solitud: «si vull fugir de la poesia em vindrà a cercar ella. La trobaré divina entre els meus ulls i un somni, posant-me el somni a la mà; entre el meu pensament i un objecte, sollicitant-me a reconèixer-m'hi. Encara? Insidiós retorn del mirall! De cada objecte familiar vora meu, del seu silenci, del seu desdeny delicat, jo me'n començava a fer una

De manera que és aquesta la que empeny el poeta a la vida i no la que el separa del món: d'una banda perquè a través d'ella s'obre la cambra closa i, de l'altra, perquè un cop fixada en el poema, empeny el poeta fora d'aquest perquè continuï vivint i es desentengui d'allò que ja és fixació i mort i, per tant, d'allò en què ja no pot reconèixer-se. I si aquestes idees, al final de *Le cimetière marin*, s'expressaven amb el vers «Le vent se lève!... Il faut tenter de vivre!», al final del text de Riba ho fan de manera semblant:

«He de tornar a viure. M'ho adverteix cada objecte en el qual, explorant el misteri de la seva perfecció imperiosa, no he trobat sinó un reflex del meu canviant misteri; cada objecte habitat per una ànima que vaig tenir i que m'aconsella dolçament d'evadir-me, impacient Ulisses, al buf de tot vent de retorn. La meva soledat ja no és tota meva. Hi ha la poesia, que també vol viure en el poema fet; independent de mi, hostil i tot a mi, més perfecte que el pèrfid objecte desconeixent-li i desconeixent-me. Ja no m'hi puc veure. He de tornar a viure. Obrir la soledat closa.»

Heus ací el mateix «vent de retorn» que apareix al final del poema *Dos sillons de quan jo era infant* representant també les forces vitals que extreuen el jo poètic de la contemplació de la pròpia ment, de la fixació de la realitat en poesia:

«la cambra és més  
presó, i trenca els somnis l'excés  
del vent de retorn que m'exalta.»

Tampoc resulta estrany, i potser no cal atribuir-ho exclusivament a la influència valeryana, que ja el 1928 Manent també utilitzés el vent en aquest mateix sentit —això sí, integrant-lo de ple en el funciona-

---

rara presència estranya a mi, una figura feliç també d'ésser sola i que no se'm podia assemblar. La poesia me'n fa un esdeveniment. Me'l desplega en un destí, del qual m'he d'alliberar tot d'una. Fent-lo meu, mirant-m'hi; exhaurint-me, si calgués, a creure que és més clar que el meu. Però no cal. La poesia mateixa, amb els vagues triomfs que em proposa, em consola d'haver romput entorn meu l'encantament del temps pur».

ment típic de la seva poesia— en les «interpretacions de poesia xinesa» de *L'aire daurat* que, com ja hem vist, fou un llibre essencial en la formació de Palau. Poemes com les *Quatre cançons «tzu-ie»* plante-gen reflexions gens llunyanes a les de la poesia de Ribà com, en aquest cas, una represa del tema de l'amor vist com a moviment cap al coneixement de l'ésser, la consciència del qual han despertat les forces vitals de la primavera encarnades en el vent («El faldellí incansable se'm posa a bategar: / que ets poc gentil, ai, vent de Primavera!»); l'amor, doncs, que es viu, però que només pot ser percebut com a tal un cop ja és part del passat del jo (la vida del qual, com el vent, continua sempre endavant), ha estat fixat, interioritzat, extret d'aquestes forces i del temps, del riu (d'aquí que intentar conèixer-lo sigui una via de coneixement, en termes generals, de l'home):<sup>64</sup>

«El teu amant —m'han dit— és a Iang-txau:  
 un xic enllà jo li faig companyia.  
 Quan amb sos braços l'amat m'estrenyia  
 jo vaig pensar que el Riu s'aturava en la pau.»

Una dualitat percebuda amablement, però no sense tensió, ja que resulta inevitable tornar a la temporalitat, que «juguem al bell aire» si «vols que l'amor ens duri gaire». I és que en la poesia de Manent també l'experiència vital és la base de tot, però amb la convicció que per si sola aquella no val res perquè està mancada de significació: ha de passar a ser formulada perquè puguem apropiari-nos-la i es converteixi en part de la nostra personalitat present, cosa que vol dir que només l'apreciem un cop ja ha passat i no podem recuperar-la com a veritable vivència (canviant, diversa...) ni essent els que vam ser en viure-la (ja que el temps transcorregut entre experiència i formulació ens ha transformat en un altre). Aquest era un dels nuclis de *La collita en la boira* i es troba sintetitzat en el poema *L'ocell perdut*:

64. Per a una formulació molt explícita d'aquestes qüestions al mateix *L'aire daurat*, vegeu la seqüència formada per *El color de la vida*, *L'esperit del repòs* i *La visió del poeta* (i les notes que hi afegeix Manent, que reblen el clau d'aquesta lectura), retrat del món en canvi constant —en el qual el vent juga un paper essencial— que l'home/poeta intenta fixar per tal de comprendre.



«Ai, ponent, corona vermella,  
or mig esvàit!  
Ja veig la lluna, amb una estrella,  
al front blau de la nit.

Tinc la finestra, tota franca,  
oberta a l'aire pur:  
vull que es mulli de lluna blanca  
el meu cabell obscur.

Em du secrets aquesta brisa,  
secrets d'un lotus blau.  
De tant en tant el salze frisa  
i la rosada cau.

Tinc una cítara daurada,  
ben dòcil als meus dits:  
ningú no escolta la tonada,  
i els morts són adormits.

L'ocell esquerp, a trenc de dia,  
se'n porta el vent sorrut;  
i, en ser de nit, ja recollia  
al cor l'ocell perdut.»<sup>65</sup>

La situació enunciativa de la veu poètica, paral·lela a la de *Sola* i *L'antiga melangia* —que permeten una lectura en les mateixes línies que aquest—, ens dóna la clau del poema: sola al final del dia recull «al cor l'ocell perdut» que a l'alba «se'n porta el vent sorrut». Heus ací un punt de partida típic de la poesia de Manent: el de l'experiència vital (l'ocell i el vent), en mots de Wordsworth, «recollected in tranquility», és a dir, quan aquesta ja ha passat i pot ser interioritzada i formulada i, doncs, convertida en poema.<sup>66</sup> Això és el que fa aquí la veu

65. Hi ha molt poques diferències entre la primera (1928) i la darrera (1986) edició d'aquest llibre i la majoria són degudes a errors tipogràfics de la primera, com en aquest cas en què al darrer vers apareix una coma entre «cor» i «l'ocell» que suprimeixo seguint la versió definitiva.

66. D'aquí la soledat del jo poètic de *Sola*, recolzada «Al balcó de Ponent», i l'inici de *L'antiga melangia*, amb un jo poètic distanciat de la vida/vent: «Un paravent de seda / tota m'arrecrava del vent primaveral».

poètica coronada al primer vers com a poeta<sup>67</sup> i intentant assolir l'harmonia amb el seu entorn: interioritzar/formular la pròpia experiència i el no-jo, convertint-los en unitat i part del jo —única via d'acceptació de la realitat, ja que només així pot arribar-se a la seva essència superant el que té de canviant i múltiple, que la fa inaprehensible i incomprendible a l'home que mai podrà entendre allò que té al davant, sinó les vies per les quals s'hi relaciona i ho reconstrueix. D'aquí la fusió del propi físic amb el paisatge (la corona del ponent, la nit té front, la lluna mulla el cabell) i el vent del dia transformat en «aire pur» i «brisa», en un element que més que força vital indica docilitat i que apareix purificat perquè resta extret de la realitat canviant en la interiorització que es fa d'aquesta. El cant ja pot néixer i ho fa sorgint de la mateixa experiència vital i del paisatge (la brisa porta els secrets i fa frisar l'arbre). I és el cant, el mateix fet de parlar, el que desperta la consciència del qui parla, diferenciat de la resta d'humans perquè aquests dormen i, per tant, no senten el cant, no se'ls desperta la consciència; per això a més d'«adormits» són «morts». Així, l'aire del títol del llibre és daurat, com ho serà l'ombra de *L'Ombra i altres poemes*, perquè no és una simple transposició literària d'aquest element natural ni del vent/caos/força vital, sinó la seva transformació en allò que és fix i durador (l'or, el daurat d'«els Llibres, daurats d'antiga saviesa»), però que, per tal que la poesia respongui veritablement a la vida, es fixa intentant mantenir-ne una certa mobilitat —donada no tant per l'ús simbòlic de l'element «aire» com pel ritme, les al·literacions i les rimes dels versos.

Partint d'aquests i altres poetes, el vent com a representació de les forces vitals passa a ser una constant de la poesia de Rosselló-Pòrcel<sup>68</sup> i, d'aquest, salta a la de Palau i Fabre, molt especialment, és clar, a *Imitació de Rosselló-Pòrcel*, on ja li venien donats dos títols amb presència de l'«aire» i el «vent» (*Enemic de l'aire* i *Vent (amb veus)*),

67. El mateix que succeeix en el segon vers de *L'Ombra i altres poemes*.

68. Vegeu J. M. BALAGUER, *Imitació del foc de B. Rosselló-Pòrcel: una concepció del món, del poeta i de la poesia*, «Els Marges», núm. 21 (gener 1981), ps. 27-45; J. M. BALAGUER, *Introducció*. Per a altres resonàncies de Riba i Valéry en la poesia del mallorquí, S. P. ARROM, *Notes a Nou poemes, de Bartomeu Rosselló-Pòrcel*, «Reduccions», núm. 32 (desembre 1986), ps. 49-66 i tota la citada edició d'*Imitació del foc*.

símbols que també apareixen en altres poemes del llibre amb un sentit de clara filiació rosselloniana.<sup>69</sup>

Heus ací, doncs, perquè, en el pròleg ribià a les versions de Brooke, Ariel, aquell que té poder de vol per damunt del vent, el poeta pur, redimeix —tot partint-ne— donant-li forma i veu amb el seu cant la vida i el món en caos, Calíban, l'esclau salvatge, el monstre informe que Shakespeare li contraposa a *La tempesta*:

«De Shakespeare diu Coleridge que es manté sempre en el “camí ral de la vida”. El camí de la gran literatura anglesa, en diríem nosaltres: el camí per on, de Chaucer a Joyce, tants de formidables dramaturgs i novel·listes de les dues illes han fet via, a tot temps i tot experiment; comprensius de l'obscur Calíban, potser per inefable eficiència del cant, miraculosament sempre per damunt d'ells renovat, d'Ariel.»

La poesia dóna forma, per fer-lo abastable i comprensible, al caos de Calíban o el mar, símbol que, omplert d'altres múltiples significacions, acaba convertint-se en una de les bases de les *Elegies de Biervi-llle*: en aquest llibre el *jo* poètic se submergeix en el propi interior com «el bus dins l'obaga marina» (VI) i en ressorgeix amb un tresor etern («la gran perla que li serà salvadora», VI) afirmant: «He navegat com Ulisses pel noble mar que separa» el naixement de la mort, «l'illa de l'últim adéu, on es va inclinà' el meu migdia, / i el necessari ponent, dolç d'una glòria sagnant» (VII); un mar en què lluiten, com en *Le cimetière marin*, la consciència del *jo* i el món que l'envolta.

D'altra banda, l'ús del mar com a representació del món al qual s'encara la consciència del *jo* també esdevé constant en la poesia de Rosselló que passarà un títol amb presència marina a Palau.

Pel que fa a Rosselló, una de les formulacions més conegudes d'aquesta qüestió, la trobem en el seu *Sonet marí* que, extret de *Quadern de sonets* (1934), precisament és el poema que reproduïx el primer número d'«Ariel». Hi trobem, sortida de *Le cimetière marin*, la designació de la superfície marina com a «teulada», el mar com quelcom

69. Així, per exemple, la manca d'aire indica l'absència de vida en la imatge fixada del poeta davant el mirall (*Mirall*) o «El vent passa entreteixit / de formes que no s'aturen» (*Vent (amb veus)*).

«toujours recommencé», difícil de percebre en la seva totalitat («un incògnit suau que mai no acaba, / imprecís, inexacte d'un altre més endins», «infinitos camins») i envaït per les forces vitals («El vent ha deslligat la blanor d'una trava»). Un món contradictori, caòtic, informe, difícil de dir: «en aquest poema, la contemplació de la realitat canviant del mar, convertida gairebé en símbol de l'existència humana, suscita precisament en el poeta una reflexió sobre la possibilitat d'encabir en la poesia la resultant dels seus estats contradictoris, aquesta tensió essencial al món».<sup>70</sup> Aquesta representació del mar, Rosselló la reprèn a *Només un arbre, a la vorera, porta...* i, doncs, no seria d'estranyar que també tingués previst reprendre-la sota el títol *La gran cursa del mar*. Per això, Palau, en escriure'l, hi utilitza una imatge de *Sonet marí* (el «llampeig de dofins / [que] tremola esclat d'espases» hi esdevé «els dofins lluents —fulgor d'espases—») i la dedicatòria a Amàlia Tineo de *Només un arbre...* D'altra banda, la imatge de la cursa com a correlat de la vida pel seu dinamisme (ja des del segon poema del seu primer llibre, *Cursa*, fins a aquell «joc i cursa que es consum» d'*Imitació del foc*) és una altra de les constants de la poesia de Rosselló que Palau reprèn en el primer vers d'aquest poema per presentar el mar sintetitzant tots els significats que hem vist que tenia: «La gran cursa del mar sempre distinta». En el cas de Palau, però, la formulació de la vida/món en la fixació del poema acaba revelant-se com a impossible —herència de Rimbaud i contràriament als poetes que hem estat llegint. El que l'atreu d'aquest mar són «les sirenes impossibles» «i els blaus, sempre més blaus, de les llunyàries»: allò inabastable que, incitant el desig, engega la recerca sens fi que és la vida. L'únic que pot fer el poeta, no és l'aprehensió del món —camí ribià—, sinó, com ja hem vist, la construcció de la pròpia identitat a través de la despersonalització que aquí es produeix en l'element aigua: «Ara navego en mi mateix una aigua / [...] / una aigua només aigua i aigua i aigua».

Sembla clar, doncs, que símbols com el vent, el mar o el peix (també, sobretot, la rosa i el foc i, en un grau mític superior, Narcís, Orfeu

70. BALAGUER, *Imitació del foc de B. Rosselló-Pòrcel...*; vegeu també P. ROSELLÓ, *Notes sobre Quadern de sonets, de Bartomeu Rosselló-Pòrcel*, «Quaderns baleàrics», núm. 32 (març 1989), ps. 35-42.

i Tirèsies) es converteixen en boies que permeten veure la xarxa de relacions que s'establí entre l'obra de diversos poetes europeus del segle xx que els utilitzaven conscients del sentit que anaven adquirint i carregant-los amb més significació; estaven, podríem dir, en l'ambient de l'època i cadascú els reprenia havent tingut notícia exacta o no dels poetes que els acabaven d'emprar —fet que no fa més que provar la raó que tenen aquests poetes en algunes de les qüestions que estem veient que plantegen.

I encara podem afegir un últim poeta a la cadena de la tradició catalana que hem resseguit. Per a Palau i Fabre, el títol de la revista «Ariel» podia voler dir una altra cosa:

«La poesia de Josep Carner produeix, com cap altra, la sensació de gratuïtat. [...] Intranscendència? Banalitat? No aneu de pressa. La seva transcendència, que no coneix el transcendentalisme, és aquesta, precisament; aquest saber donar-ho tot amb llum inefable, amb vida inefable. La poesia de Carner és feta sobre la poesia del món, però d'un món que és tot poesia.

Carner és l'espontaneïtat mateixa; a voltes la superespontaneïtat: els mots embolcallen llur propi sentit, se l'enduen. No ens en deixen sinó l'absència: una absència d'uns contorns definits, d'unes dimensions i d'una fuga determinades. Més que no pas la paraula en el vent, la seva poesia és el vent que creen les paraules mateixes en el nostre esperit. Carner és Ariel.»<sup>71</sup>

Bé, no només per a Palau:

«L'esperit alat de Carner, la seva lírica on tantes vegades veiem passar l'ombra clara d'Ariel, es complau a fer nostres tres característiques comèdies shakespeareanes: *Les alegres comares de Windsor*, *La tempesta* i *El somni d'una nit d'estiu*.»<sup>72</sup>

I és que no es podia evitar l'associació amb Ariel de l'home que havia traduït l'obra de Shakespeare<sup>73</sup> en què la mar caòtica sota la tem-

71. P.[ALAU I FABRE], *Josep Carner*, «Poesia», núm. 8; reproduït amb el títol *El primer Josep Carner a Quaderns* (1976), p. 145 i *Quaderns* (1997), ps. 297-298.

72. R. LEVERONI, *Poesia anglesa en català*, «Ariel», I, núm. 5 (setembre 1946), p. 67.

73. *La tempesta* (Barcelona, Estampa d'E. Domenech, 1910). Les citacions següents provenen d'aquesta traducció que, per bé que en alguns aspectes infidel

pesta esdevé indomable per a l'home («Gonçal: Ey, bon home, un xic de paciència. / Contramestre: Sí, quan la mar ne tingui!...») en una escena que anys després ressonarà en el cant III de *Nabí*; en què la construcció del sentiment humà es fa en termes que la tradició occidental reprendrà per sempre (inclòs el mateix Carner, que converteix en constant de la seva poesia el desig humà d'una terra paradisiàca enyorada perquè es construeix en termes d'oposició a la terra en què l'home, etern exiliat, viu en el present; és el que Gonçal expressa trobant-se sota la tempesta en plena mar: «Ara daria mil estadis del Océa per un acre de terra xorca, una landa interminable, una garriga calcinada, qualsevol cosa!»); en què Ariel vola «damunt del vent punyidor del Nord» i provoca la tempesta que domina el mar —i ho fa, com remarcava Riba, per servir amorosament Pròsper i que aquest l'alliberi—; en què Calíban és l'informe «grumoll de terra», «munt de llot», «meitat peix i meitat monstre», no servent, sinó «esclau» que s'oposa a les conquestes arièliques; en què Ariel canta i dirigeix el cant d'altres esperits amb el qual són guiades les passes dels homes, mentre Calíban només «canta com un ubriac»; etc. En l'ús que farà Carner de totes aquestes qüestions, però, no som davant d'un joc de simples oposicions: Calíban és necessari perquè Ariel existeixi, i és prou sabut que Carner signà molts dels seus articles satírics amb el pseudònim «Calíban». També Ariel tragué el cap en un d'aquests articles (signat, però, Bellafila):

«Si jo fos un màgic poderós, com diuen que era Merlí, voldria inventar una contrada i anclar-la al mig del mar o, si molt convé, penjar-la al mig de l'aire.

Hi ha molta gent que es troba de grat al lloc on són i en les circumstàncies històriques que els han escaigut. O perquè hi són feliços. O bé perquè els plau de sentir-s'hi rondinosos amb una certa comoditat, i protestarís en lloc conegut (un cafè d'Oslo o de Puntarenas me'ls deixaria tots desorientats). O bé perquè, mancats d'imaginació, viuen dins una mena de clofolla que els sostreu al fat de les contingències històriques. Tota aquesta gent no ha estat mai intoxicada per un ideal. I tal vegada són a tot arreu el major nombre. A aquesta gent mai

---

a l'original (i sembla que feta del francès), és la que ens va millor pel que estem veient aquí.

no la voldria, ni en època de vacances, ni amb cap pretext de turisme, en aquella contrada encara inèdita. No hi voldria sinó els exiliats per força. Els que voldrien fer fugir llur país d'una cosa o altra i han hagut de fugir ells mateixos. Els que han tingut una fe errada de comptes o esgarriada. Els que han sentit el despertador a una hora exageradament matinera. Els que prenien els batecs del cor com a símptomes de maror popular. Els sonàmbuls d'un idealisme, els allucinats a causa d'una llarga fretura i els innocents traïts.

Naturalment, Ariel fóra nomenat governador de la contrada, perquè caldria entretenir tota aquella gent amb visions. La realitat immediata no reeixiria pas a consolar-los. [...] Hom cercaria de fer-los una vida més delectable que no pas la que menen els rics i poderosos de la terra que voldrien aturar l'esdevenidor tot pujant-hi de peus, i pesant-hi amb els seus interessos, i amb llurs satisfaccions dels sentits, encara més fugisseres que no pas els somnis. [...]

I els voldria tenir allí fins que l'esfera hagués dat els tombs que calen, fins que les pronòstiques fossin complertes, i hom hagués bastit expressament, per a llur retorn, un arc o altre, sota el qual haurien de passar entre cares il·luminades i rialles i tritlleig de festa, que ells de moment creurien calcats de les passades escenografies manegades per Ariel, un bon geni de l'aire, però que no trigarien, tanmateix, a reconèixer que eren de bo de bo, perquè entre les multituds generoses veurien aplaudir qui havia provat de descoratjar-los, qui no havia fet cap a la cita i fins i tot qui els havia traït.»<sup>74</sup>

Heus ací, explicat sintèticament, el sentit que per Carner té la poesia —i Ariel— en la societat contemporània.

A més, com recorda Palau, Carner és autor d'obres de títol tan significatiu pel que hem estat veient com *La paraula en el vent* (1914) o *L'Oreig entre les Canyes* (1920), dues imatges de les quals la tradició occidental va absolutament farcida i que en ple segle xx reprenen, amb un sentit semblant —com a representació de la poesia que, doncs, sorgeix de la vida o s'hi dirigeix—, Yeats amb el títol homònim al de Carner (*The Wind among the Reeds*), Valéry a l'esmentat *Au platane* o als *Fragments du Narcisse* («Vous les dites, roseaux, / Qui reprîtes des vents ma plainte vagabonde!»), Manent a *L'aire daurat* («Ve un oratjol fresc de Llevant / i dins el blat nou fa musica»), etc.

74. *Una estada provisòria*, «La Publicitat» (4-1-1931), p. 1.

No serà d'estranyar, doncs, que a *L'Oreig entre les Canyes* trobem poemes com *Cançó de gener*, en el qual un *jo* poètic es dirigeix a un «Lliri blanc, poruga donzella» «que has tancat el teu finestró» i, doncs, s'ha tancat a la vida («no veus el cel» ni «l'amor») per oposició al qui parla, que, obert a la vida, al vent, pren consciència del món a través del dolor i, per això, pot dir la «cançó de gener» que sent del vent passant entre les branques —i que el poeta transforma en oreig entre les canyes—:

«O quin dol, mon cor i les branques!  
 Mes ton cap no sent (mig difunt,  
 presoner de randes tan blanques)  
 aquest vent que passa en les branques  
 i se sent xiular tan amunt.»

De fet, que el vent funciona com a element vivificador (en el doble sentit del terme: dóna vida i permet prendre consciència de la vida) ja ho deixa ben clar unes planes abans *La marinada*, en què el ritme i la rima són essencials a la imatge del vent envaint un paisatge «atuït», «abaltit», amb «cent llacunes verdes»:

«I de les llacunes,  
 trèmula i amb unes  
 amoroses mans  
 i ales ventellants,  
 invisible fada,  
 ix la marinada.  
 Corre, corre, vine,  
 marinada fina:  
 creua gaiament  
 el sorral lluent,  
 i mou la cortina  
 del vell carreró  
 [...]  
 Tot sembla que alena  
 dins la llum serena:  
 el llor beneït  
 de damunt el llit,  
 la gran panerada,  
 de roba rentada,



l'escombra somorta  
darrera la porta,  
i el peix d'or rodó  
pròxim al fogó.»

Ara bé, com en els altres poetes que hem visitat, també en Carner apareix la consciència de la brevetat de l'existència d'aquest vent, de la vida, de l'experiència immediata, que només perdurarà mistificada en el record (com en aquest poema el vent només hi ha quedat fixat en tant que una veu l'ha invocat i d'aquesta manera ha donat forma a l'informe): «Ço que era vent s'acala i es consum; / ço que era flama s'esvaeix en fum. / D'aquest moment d'amor que va allunyant-se / no en quedarà sinó la recordança» (*Cançó inexorable*); no obstant això, la mistificació que en perduri ajudarà a descobrir la veritat, és el camí que ens porta a *La font esquerra* que dona títol a aquesta segona part de *L'Oreig entre les Canyes*.

I és que, si de la realitat mutable i de la vida efímera només en restarà el símbol o el mite, aquests són l'únic camí per comprendre el que a primera vista se'ns presenta incompreensible. Heus ací una de les lliçons de *Nabí* (remarcada ja per la famosa lectura que en féu Ferrater); i de l'experiència sencera de Carner que, en ser poetitzada a *Poesia* (1957) —volum amb un apartat titulat *Mar*—, es clou amb una veu desprenent-se de la seva vida i del món que l'envolta per girar-se cap al record; un gir que, tenint en compte tot el que hem vist, no significa deixar el present pel passat (definitivament irrecuperable, vent inexorablement consumit), sinó llegar al present el símbol:

«Ans que la nit final em sigui a punt,  
al fatídic avui tombo la cara;  
tan envilit, em sembla ja difunt.

I un nou esclat de fe m'anima encara,  
i torno, cor batent, a la llum clara  
per galeries del record profund.»

Una «llum clara» que no és la de la Catalunya del tombant de segle, la de la infantesa de Carner, sinó «la llum de bat a bat» amb què s'obre

*Poesia (Com les maduixes)*, llibre que fixa el símbol d'una experiència iniciada en aquell tombant de segle i que, com a símbol i només com a tal, ens ajuda a revelar els secrets de la nostra, ens condueix cap a *La font esquerra*, la «font» d'«aigües vivents» cercada en la primera de les *Elegies de Bierville*.

Tota una línia de la poesia contemporània, doncs, s'escriu amb la consciència que la realitat, per a l'home, no és perceptible directament en ella mateixa sinó mitjançant la forma i representacions que aquest li atribueix a través del llenguatge i les estructures lingüístiques heretades dels avantpassats; per això, els poetes pertanyents a aquesta línia s'esforcen a conèixer aquestes formes i modelar, no la realitat mateixa, sinó la consciència de qui la percep. Modelar, és a dir, donar forma: l'eina triada amb aquesta finalitat no pot ser altra que la poesia; més encara si tenim en compte que aquesta pot defugir estructures prosaiques i il·lusionistes del tipus causa/conseqüència o linealitat i, doncs, modelar la consciència humana de tal manera que la seva percepció s'acosti més a la realitat del que permet, per exemple i recordant unes famoses declaracions de Valéry a Breton, una frase del tipus «La marquise sortit à cinq heures».

La clara visió que aquests poetes tenen de les seves intencions fa que la seva poesia sigui plena de declaracions explícites sobre el que pretenen fer. És més, tals declaracions formen ja part del camí cap als seus objectius. Les representacions del món com a mar informe (o simplement com a fluid, caos, cosa monstruosa, etc.) al qual una consciència dóna forma; de l'home com a peix sense memòria que només adquireix consciència de si mateix i allò que l'envolta, o que només té sentit, a través de les formes del llenguatge heretat; i del vent com a forces vitals a les quals cal donar veu (i aquests són només alguns dels sentits que poden adquirir aquests elements naturals segons els contextos en què es construeixen), són al centre d'aquesta mena de declaracions d'intencions entre les quals, per més que aquí se n'hagin emfatitzat els punts de contacte, hi ha divergències tan notables com algunes de les que s'han apuntat. Però aquesta és una altra història, de ben segur menys simplificadora que la que resta aquí fixada, i haurà de ser contada en un altre moment.