

Un cop admès això, s'imposa una pregunta: quin ingredient aconseguix de crear aquest efecte poètic diferent? Per què, reposant encara en la tradició, *Ocells i peixos* provoca una sensació d'allunyament de la retòrica antiga? Després d'una anàlisi dels motius seleccionats per Moyà pot semblar que la preferència per la minúcia, per l'objecte insignificant (la caragola, la majòlica, el mosquit, el poriol) podria ser-ne la causa. Tanmateix, un cop d'ull a l'índex del llibre descarta aquesta idea: després de les dues primeres parts, *Ocells i peixos* i *Els insectes*, n'hi ha una de dedicada a *Les constel·lacions* i una altra a *L'amor núbil*, que reprenen els tan coneguts tractaments popularitzants-amorosos de les impressions de paisatge. Hi ha, fins i tot, una composició dedicada a Binissalem que canta les glòries de la vila... El mateix que a *La bona terra*, però amb mots menys polsosos. M^a Antònia Salvà, en llegir *Ocells i peixos*, afirma que l'obra supera tots els altres llibres i que és plena d'una «poesia personalíssima i senzilla, mai enfàtica ni servil als motlles antics ni a les noves tendències», i en destaca dos poemes: «El poriol»..., i, naturalment, «Binissalem», que considera «el *non plus ultra*».⁵⁹ Però és justament a partir d'aquesta coincidència, que podem percebre la diversitat dels discursos dels dos llibres. Recordant la història del seu poble, el poeta escriu:

«Gentileses de pedreny
per les columnes s'enfilen,
i esclaten clavells barrocs
al capciró de les tiges.
Murs de gòtiques arreus
brosten clàssiques estries,
i en llurs frisos, palpitants
de matrones i de cignes,
l'àguila de Bonapart

instaura la rebel·lia».

(«Binissalem», vv. 9-18)

A *La bona terra* Moyà no hauria gosat mai descriure l'esclat dels clavells ni la palpitació dels frisos, ni hauria arribat a la imaginació gairebé visionària d'unes figures humanes que semblen tretes de l'auca de Rosselló-Pòrcel (recordem els versos de l'auca «el vicari compareix / amb un vas de llet glaçada, / la suor de les aixelles / li travessa la sotana»):

«Orgull dels senyors de sang,
madones que amb llur percinta
porten l'or pàl·lid de cent
gernacions. Galanies
de canonges i rectors
amb mans nevades de bisbe,
i preveres d'ulls roents
i de nissaga patrícia
que per santa humilitat
refusen fulgors de mitra».

(«Binissalem», vv. 23-32)

Són, doncs, les falques propiciades per una imatgeria arriscada, allò que trenca la monotonia del discurs i transforma absolutament la seva textura. La remarca no és ociosa, perquè sovint, en parlar de la renovació poètica dels anys cinquanta a Mallorca, hom ha tendit a dissociar exageradament el canvi temàtic del canvi poètic i a afirmar que els autors d'aquells anys «renovaren les imatges però no els temes»: en realitat, els «temes» de la poesia sempre són els mateixos; l'únic que pot canviar és l'enfocament. Així, a *Ocells i peixos* trobam expressions inaudites, com «llet casta de l'horitzó», aplicada a la llum blanca de l'alba, «cèlica magrana» (el sol ixent), «ànima de caramella» (la canya), «tortura de nacre» (la caragola), «coltell intangible, fill de mar i nuvi de l'aire» (el dofí), «corindó lluent, minúscula gemma» (el poriol), «una

peguera / que regalima quitrà / pel borboll de cada escletxa» (la nit), «pastora velnegrada» (la nit d'agost)... Aquestes falques delaten un ús metafòric similar al de la poesia del 27, adoptat, potser, per influència de Blai Bonet, la poesia del qual Moyà havia conegut -i n'havia tret una bona impressió-, la primavera de 1950, a la tertúlia de Guillem Colom.⁶⁰ La barreja de pudor i malícia, el símil de la núvia i el nuvi aplicat a elements naturals

-«Damisel·la -rosa blanca-,
¿quin secret té el dematí,
que les galtes se t'encenen
de rubor? Dins el cambril
de la fosca pudorosa
m'he esqueixat el faldellí
i en la febre de l'enfuita
el sol em xucla... »

(«Cançó de la portalana», vv. 1-8)-

són, com el motiu de la monja -becquerià i lorquià alhora-, típics d'aquella poesia:

«I un vel tebi de novícia
m'embolcallaria el pit.
Llavors, amb les claus sonores
entre el silenci dels dits,
jo seria portalana
d'un convent ran de camí,
per a obrir als estels gelosos
la clausura de la nit».

(«Cançó de la portalana», vv. 17-24)

* * *

«La cadena de la font
degota perles, tan fines
que les roses del brocal
se'n broden una percinta.
I mentre les mulla el rou
a sor Elisabet diuen:
-Vós sou la guilant guilant,
vós sou la guilant garrida

que amb les xarxes de l'amor
les voluntats encativa».

(«Cançó de la monja núvia», vv. 21-30)

I a «El cornador», poema que fa de colofó al llibre, l'estampa d'un jove que sona un corn marí entre les vinyes sembla calcada d'alguns poemes d'*Entre el coral i l'espiga*. Blai Bonet, destre en el dibuix de joves camperols i pescadors, reinventa, adaptant-lo a la seva illa, el món de les bucòliques. Llorenç Moyà fa un intent similar, especialment a *Palinur*. La segona estrofa d'«El cornador» diu:

-«Vull sentir la veu del mar
i amarar-me les pupil·les
del seu blat, que sols he vist
guaitant dins la llunyania.
A posta el meu corn vermell
cada alba de llet el crida,
i l'espera aureolat
de bromera i de gavines,
entre la set dels rostolls
i el dolç coral de les vinyes...»-

Aquests versos en recorden uns altres de «Mar adolescent», d'*Entre el coral i l'espiga*; la bucòlica Arcàdia és tan bella que s'instal·la al cos dels protagonistes i els omple l'anatomia:

«Pensar que mai no has de veure,
donzell ardent de pits blaus,
el plor morat de la vinya
ni el pes gloriós del blat!
Mai! li va dir, i el seu coll
tenia clavells de sang,
i els muscles, obscurs, bromera
de nenúfars grocs i blancs...»

Ocells i peixos inaugura, també, dins la trajectòria de Moyà, el que podem anomenar ús poètic dels numerals. Quan el poeta exclama («La pluja», vv. 7-8) «Set columnes d'harmonia / transverberen el cel

nu» no fa una utilització referencial ni simbòlica dels numerals, sinó que els empra amb una intencionada gratuïtat que fomenta una poètica paradoxal: l'ús arbitrari i capriciós del paradigma més exacte i definit de la llengua. Curiosament, aquest recurs és molt utilitzat pels poetes del 27.⁶¹ Els poetes insulars dels cinquanta fan seu aquest numeral poètic. Ja Cèlia Viñas deia, a *Del foc i la cendra*, «a l'aire s'han condormit / dos-centes roses de marbre»; i recordem el «Poemet amb números i estels» de Bernat Vidal i Tomàs, reproduït en l'apartat 2.4. del capítol IV; Vidal Alcover, a *L'hora verda*, «quatre llunes té l'amor, / ai dolor!, / quatre llunes i un sol aire», «un amant i quatre amades», «quatre-centes pluges / i només un vi»; Josep M. Llompart, als *Poemes de Mondragó*, «dotze gavines / percacen dotze estels blaus» i «quatre foques i un pingüí / li reten la cortesia»; Blai Bonet, a *Entre el coral i l'espiga*, «Jesús hi abeura cinc aus / les deixa a l'aigua... i no plora». En trobaríem molts més exemples. El mateix Moyà continuarà utilitzant aquest recurs, molt adient a la construcció barroca, en els llibres posteriors a *Ocells i peixos*. Aquesta quantificació peculiar s'ha d'entendre com l'aplicació de la llei humana (numèrica) a la naturalesa. En altres paraules: domini i artifici.

Un altre aspecte diametralment oposat a *La bona terra* és, en *Ocells i peixos*, la durada de les seqüències líriques. La frase poètica és, al llarg de tota la primera part del corpus poètic de Moyà, breu per naturalesa, i, com he comentat més amunt, aquest tret fa que es desenvolupi millor en estrofes cenyides, com la dècima. La lectura de poemes com «La cançó del canyar» pot abonar aquesta idea: la forma de romanç castellà (en la versió catalana format per heptasíl·labs amb rima

assonant en els versos parells i sense rima en els senars) hi és distribuïda en quatre seqüències: de deu versos la primera, de catorze la segona, de dos la tercera i de dotze la quarta; aquesta divisió es correspon amb blocs semàntics marcats per la diferència del *jo* líric: en el primer parla el vent i en els altres tres el canyar. Tot això anticipa les dècimes de *Flos sanctorum*, escrites al mateix temps, si fa no fa, que *Ocells i peixos*, en les quals s'arriba a la coincidència entre bloc semàntic i bloc estròfic. Però l'orientació d'aquest llibre és, ja, molt diferent: Moyà ha encetat la branca del decorativisme, que junt amb les seves provatures classicistes i amb l'intimisme, conformarà el gruix de la seva poesia posterior.

4. EL DECORATIVISME

4.1. *Flos Sanctorum*

El conjunt de dècimes de *Flos Sanctorum*, tercer poemari publicat per Llorenç Moyà, recull i glossa una cinquantena d'estampes de l'any eclesiàstic, començant per l'Advent i acabant per la festa de Santa Catalina d'Alexandria; ens consta, però, que inicialment el conjunt era més extens.⁶² Alguns crítics han donat com a possible font de l'estructuració del llibre l'*Any cristià* de Croisset. La hipòtesi sembla viable: la versió castellana de l'*Año cristiano* del jesuïta Jean Croisset fou editada i reeditada moltes vegades a partir de les darreres dècades del segle passat. N'he consultat una edició del 1882 titulada *Año cristiano ó ejercicios devotos para todos los días del año*,⁶³ que porta com a afegitó una llista de «santos y festividades que celebra la

Iglesia de España»; en cada un dels dies de l'any, el lector troba informació sobre el martirologi romà corresponent al dia i sobre les vides dels sants destacats. És possible que aquest llibre -o un altre de similar- fos a la biblioteca familiar de l'escriptor, que l'hauria utilitzat per escriure les seves beatíssimes dècimes, tan allunyades de la religiositat salvatge i heterodoxa de Blai Bonet.

J. Vidal -que considera *Flos Sanctorum* el millor llibre de Moyà- informa, pel que fa a la introducció de la dècima a Catalunya, que aquesta estrofa ja es troba documentada al poema *Desengany del món* del Rector de Vallfogona; i, pel que fa al seu conreu posterior, destaca com a especialment important el seu ús en la Decadència i, en general, en la poesia popular (recordem les *dècimes desbaratades*, tan freqüents en la literatura popular mallorquina).⁶⁴ Aquest ús fou recuperat per a la tradició culta per poetes com Rosselló-Pòrcel i, en la literatura castellana, per J. Guillén, que en féu moltes variants. Moyà, en canvi, hi utilitza una única combinació: a-b-b-a-a-c-c-d-d-c.

S'ha dit que *Flos Sanctorum* obre -amb esporàdics precedents en obres anteriors- el cicle barroc de Moyà. Una altra manera de formular-ho seria dir que Moyà pren, de les seves lectures del 27, el caire neobarroc. El terme «barroc» aplicat a la poesia d'un autor del XX té, no cal dir-ho, ressonàncies que el separen de l'estricta accepció històrica («art del segle XVII») per convertir-lo en un concepte ample: en paraules de Luciano Anceschi, «*en estos últimos años [...] se ha querido dar validez a una tesis extrema y sugestiva, que pretende extender la noción de barroco a un valor idealmente universal, de tal modo que con él se sustituya la noción de romanticismo en su*

perpetua antítesis al clasicismo». ⁶⁵ I si, malgrat tot, volem cercar exemples històrics, caldria dir que Moyà es troba més a prop del cultisme de Góngora que no pas del conceptisme de Gracián (que atragué, en canvi, Rosselló-Pòrcel i Jaume Vidal Alcover). Aquest caire no es manifesta en una sobreestructuració del llibre: és cert que té un esquelet rígid i que la temàtica és irrellevant, però alhora és organitzat amb una certa llibertat; el nombre de poemes que corresponen a cada mes, per exemple, és irregular: n'hi ha tres dedicats a sants o festes del mes de novembre, vuit al mes de desembre, tres al gener, tres al febrer, tres al març, quatre a l'abril, dos al maig, tres al juny, set al juliol, sis a l'agost, dos al setembre i tres a l'octubre... No: en Moyà, el barroc es manifesta exclusivament en el pla lèxic (bigarrament en les imatges, en l'adjectivació), però no en l'arquitectura del llibre ni en les construccions sintàctiques. I pel que fa als conceptes? De moment, en *Flos Sanctorum* no detectam especials complexitats, però caldrà veure com evoluciona aquesta etapa (em remeto, sobretot, al que diré sobre *Polifem*).

La poeticitat del conjunt s'aconsegueix per mitjà de la combinació de procediments més o menys mecànics (una metàfora inicial, sovint encadenada a d'altres, que sol correspondre a un element de la naturalesa però que també pot referir-se a una obra de l'home, especialment arquitectònica) amb recursos que sorprenen precisament per la seva singularitat. Després d'haver llegit dos o tres poemes, el lector ja espera trobar aquesta construcció: en molts casos el poema sencer s'organitza com a aposició al nom del sant (en el títol); però els termes en què s'estableix aquesta metàfora sempre són inesperats: per la

rima, per la sinestèsia... Una de les qualitats poètiques de Llorenç Moyà és la capacitat d'establir associacions difícils però no críptiques, enginyoses però assequibles. La primera dècima del recull, titulada «Advent», esdevé un bon pretext per exemplificar aquestes qualitats:

«Bolquers de randa entre els dits
dels núvols verges, ¿quina aura
espolsa la nit i daura
l'aspra crosta dels sentits?
Vares d'asfòdels florits
gronxen bressols d'alegria.
Sols l'orgull de l'eixorquia
refusa el bes fecundant...
I en el vagit d'un infant
l'amor sencera somnia».

Lligada al món de la infantesa, la primera paraula ja és reveladora. «Bolquers de randa» és una referència als preparatius per al naixement de Jesús; situar els bolquers entre els dits dels núvols seria una proposició buida, però l'afegitó de l'adjectiu metafòric «verges» n'amplia l'abast amb l'al·lusió a la blancor, qualitat que hom associa amb la puresa: a la Mare de Déu. Aquest és el final de la primera seqüència. En la segona, l'espera de l'infant daura «l'aspra crosta dels sentits», comparats a un tros de pa dur que, en torrar-se, esdevé blan i mengívol: l'espectacle dolç dels bolquers i la puresa fa que els sentits (no els sentits de la Mare de Déu sinó els de l'Home: d'aquí ve el canvi de seqüència) es tornin més receptius. L'al·literació de vibrants i sibilants d'«aspra crostra», inesperada en una nadala -d'aquí ve el seu efecte- serveix per establir el contrast amb la suavitat, carregosa si es perllongàs, dels tres primers versos. Llegeixo la tercera seqüència com una metàfora de Sant Josep, llarg i prim com una vara de porrassa florida (el poeta hi empra la nominació més culta, asfòdel), gronxant el

bressol del nounat. Els preparatius quotidians de l'espera es barregen amb la reflexió *teòrica* sobre la concepció de Jesús -«Sols l'orgull de l'eixorquia / refusa el bes fecundant»- que evita que la dècima caigui en un pur descriptivisme. Els dos versos finals, conclusius, afegixen al repertori de tons del poema (enunciatiu, interrogatiu, enunciatiu novament, dubitatiu) la força lapidària de l'exclamació. Crec que la paràfrasi d'aquest primer poema mostra a bastament l'estratègia de Moyà: barrejar elements lèxics d'ús altament freqüent, que facin lliscant la lectura, amb d'altres que, com nusos, la interrompin (en el cas de la dècima que he citat prenc per exemple -la tria, evidentment, és feta d'acord amb la meua pròpia competència de lectora- els mots *aspra, crosta, asfòdels, eixorquia, fecundant, vagit*).

La veu de l'autor es manifesta, al llarg del llibre, de maneres molt diverses. Algunes vegades és absolutament invisible, com en l'exemple que acabam de veure o com en les dècimes dedicades a l'Epifania, a la Candelera o a Sant Pere. D'altres es revela sota l'aparença del prec d'un devot, encara que de devoció més aviat retòrica, com en la dècima a Sant Eloi («no m'allarguis la divina / ametista episcopal: / deixa'm besar el pectoral / de ta parla llemosina»), en la de Nadal («¿Quina mel de nespla i poma / els meus llavis ha nodrit?»), en la dedicada a Sant Sebastià («ai!, jo no sabia que / la tonada fos vermella»), en la de Sant Blai («quan amb la crossa passeu / i damunt la meua creu / l'ira del gemec s'abrandi»), en la de Sant Josep («L'ànima em fameja i si Ell / belant perdó no moria, / ¿quin bel mé sadollaria?»), etc. En altres ocasions es transfigura i canvia de personalitat: a la dècima de la «Santa Cita» el poeta és Núvia i adopta un jo femení («quan el Promès ve / a

aidar-me a cerndre farina, / la joia esdevé tan fina / que, abans d'hora, dins sa mà / mon cor comença a tovar») i en la dedicada a Santa Marta es converteix en pelegrí («Hostalera, l'hostalatge / ¿me'l voldreu alleugerir?»). En un cas («La creu de maig») es fingeix un diàleg entre un «senyor galant» i una dona oculta rera l'epítet «ma garrida». En la resta de casos, però, el poema se sol presentar com un diàleg més o menys impersonal. És a dir, el *jo* és, en *Flos Sanctorum*, absolutament irrellevant: per paradoxal que sembli, tot i la sensualitat de les imatges, a pesar del to absolutament connotatiu (exclamacions, paraules que fan referència a esferes conceptuals íntimes) el poeta no intenta transmetre un discurs personal sinó una complaença estètica. Els sants d'aquest martirologi són pretextos per al desenvolupament de la metàfora. Voluptuositat estilística en ella mateixa. Art per l'art. Però la manca de personalització no implica, de cap manera, l'alienació de l'humà: perquè les metàfores remetent a l'esfera de les sensacions. La contraposició que L. Anceschi estableix entre la tradició petrarquista i la lírica barroca és vàlida també en el nostre cas. Anceschi descriu la transformació que opera la poesia del Barroc com «un extraordinario esfuerzo que afina y complica, conjuntamente, el arte de la metáfora, de las antítesis, de las sutiles analogías, de los agudos conceptos, dando, intencionadamente, intensidad y verdad nueva a la palabra... Esto afecta profundamente a la sustancia y a la materia de la poesía, afecta al hombre». ⁶⁶ El crític italià vincula, doncs, el Barroc amb una forma d'humanisme i amb un home «inquieto, sutilmente ejercitado en los sentidos e intelectualmente penetrante». ⁶⁷

El caràcter barroc de l'obra no ve, doncs, del gust per la paraula en ella mateixa (l'art per l'art va ser, també, una premissa simbolista) sinó de l'específic modelatge d'aquesta paraula. La *coincidentia oppositorum*, que Dámaso Alonso definia com a essència del barroc,⁶⁸ es dona també en el *Flos Sanctorum* de Moyà (deixant de banda, de moment, la qüestió de la complaença gairebé massoquista en el dolor) a través d'un dels aliatges més típics de l'estètica barroca: el de la religiositat amb l'erotisme. V. M. de Aguiar escriu que *«las tensiones del barroco se expresan frecuentemente en antinomias entre el espíritu y la carne, entre los gozos celestes y los placeres mundanos, la fruición terrenal y la renuncia ascética, así como en la descripción y el análisis del pecado, del arrepentimiento y de la penitencia, del éxtasis y de la beatitud interiores»*, i afegeix que *«la expresión de la religiosidad, en la literatura barroca, está íntimamente asociada a motivos eróticos»*.⁶⁹ Pensem en el bes al pectoral de la dècima a Sant Eloi; o en el llavi que besa el nus, a «La candelera»; o en la Núvia que exclama: «llavors dic al tendre Nuvi: / Fenyeu, mes, de bell antuvi, / prometeu-me tot el Pa»; o en el Sant Marçal que es queixa suaument: «Dolça amor, sempre els mateixos / desigs sobre el pit nafrat»; o en Santa Praxedis, també convertida en núvia: «Núvia que, enjoiellada, / rondes l'hostal de la nit, / ¿no em diries quin delit / t'incendia l'estelada?»; o en el moment en què el poeta demana al pinçà: «vostre pit, ¿quina amor cova?»; o quan l'auster Francesc d'Assís es plany: «Foc d'amor m'ha virolat / el pit groc de cadenera»... En trobaríem molts altres exemples. D'altra banda, si V. M. de Aguiar diu que *«la figura de María Magdalena, en la que se*

*asocian el pecado y el arrepentimiento, la seducción del mundo y la llamada del cielo, el erotismo y el misticismo, constituye uno de los temas predilectos de la poesía barroca»,⁷⁰ en *Flos Sanctorum* el motiu apareix puntualment en la dècima a Maria Magdalena.*

Els ingredients que configuren *Flos Sanctorum* constitueixen un vitrall acolorit i perfecte: una ambientació religiosa (el llibre està organitzat sobre el calendari eclesiàstic) que es combina, en molts casos, amb imatges arquitectòniques (torrella, cimbori, columna, estries, cisell, cúpules, poliedres, capitell, angles de pedra...); una decoració fastuosa, feta d'elements vegetals, especialment florals (asfòdels, lliris, mata, romaní, malva, fassers, clavells, atzavares, tamarells, cedres, cards florits, caramelles i, sobretot, roses i rosers), de pedres i minerals preciosos (ametista, plata o argent, vori, or, atzabeja, pedreria i gemmes, nacre, corall) i de joies i ornaments (mitra, tumbaga, tiara, flabell, anell, seda, canelobres, púrpura africana, roquet, randa, levita, casulla); hi ha, també, algunes referències toponímiques concretes que associen i accentuen el caràcter popular de l'obra (en els poemes dedicats a Sant Jordi, a Sant Ramon de Penyafort, a Santa Catalina d'Alexandria...). En aquest aspecte (la vinculació entre els noms de lloc i els sants) el llibre s'emparenta amb les col·leccions de *goigs*, encara que amb una estructura formal diferent.

El resultat són una cinquantena de poemes-estampa en els quals ni l'ornamentació ni l'acoloriment no aconsegueixen vèncer la immobilitat; la tècnica té un punt de contacte amb els *Poemes Bíblics* de Joan Alcover, en els quals les figures centrals de la Història Sagrada són

immobilitzades en el gest que les caracteritza. Cal no oblidar, d'altra banda, que una altra de les particularitats del Barroc (històric) fou la fixació de la iconografia sagrada cristiana. El caràcter pictòric dels poemes de *Flos Sanctorum* es pot comprovar per mitjà d'un experiment molt simple: n'hi ha prou amb mirar les il·lustracions de Pau Fornès que acompanyen els versos en la primera edició del llibre (1956) i en un calendari editat després de la mort de Moyà.⁷¹ Fornès opta per imitar les daurades pintures religioses del XVII, amb un to d'El Greco, manierista, d'una espiritualitat inquietant. Però sobretot hi ha la tensió entre el relleu viu de la forma i la quietesa de les imatges. Si la pintura és de l'espai i la poesia és del temps, Moyà fa un gir cap a la *poesia de l'espai*. Per això pot ser qualificat de pictòric, però per això mateix la seva lírica és sempre el discurs auxiliar d'un altre discurs.

4.2. *Via Crucis*

Un dels trets característics de *Flos Sanctorum* és que cada dècima hi pot ser llegida independentment. Aquest tret s'accentua en el *Via Crucis*, escrit el 1953 i publicat el 1961, un conjunt de sonets en què cada peça és un microcosmos que conté, condensada, tota la intensitat del pretext. Això es especialment destacable en un recull bastit sobre una plantilla preestablerta: el via crucis, cerimònia religiosa amb un grau força elevat de teatralitat; se celebrava resant en grup, seguint un itinerari que, amb el suport de la representació pictòrica o escultòrica, recordava cada una de les escenes de la passió de Crist. Destil·lar en cada un dels setze sonets algunes gotes d'intensitat poètica i, alhora, no

perdre el fil argumental -prim però existent- on s'han d'encastar tots els poemes és difícil: Moyà assumeix i supera la prova.

El *Via Crucis* s'inicia amb la condemna a mort de Jesús a casa de Ponç Pilat. El començament del camí de la creu suposa un canvi de l'estat de repòs al de moviment: en el sonet inicial la figura humana sembla una estàtua que es comença a moure lentament, com s'animen i reviu en les imatges de Setmana Santa enquistades a la memòria del poeta. El lèxic hi contribueix: moltes paraules pertanyen als camps lèxics de l'arquitectura i de l'escultura: marbre, cimbori, alabastre, vori... Moyà fa rendir aquesta oposició entre la fredor de l'inert i la tebiesa del viu per significar la dualitat humano-divina de Crist. Aquesta dualitat és, a voltes, abrupta. Observem la disposició en quiasme del segon vers o el contrast entre l'odi (humà) i la gràcia (divina) en el tercer:

«Ai, Marbre cast, intacte del pretori!,
tebi com l'alba i com el lliri, blanc,
l'odi t'obre la gràcia del flanc
per tal que en grana el teu roser s'esflori».

(«Primera estació. Jesús és condemnat a mort», vv. 1-4)

El llenguatge rígid de la pedra que trobam al primer sonet es fa, en el segon, flexible i apassionat. Jesús hi és carregat amb la creu i, per una mena de sintonia lèxica, la majoria dels mots tenen a veure amb la fusta o amb el món vegetal: saba, rama, tronc, cimals, brot, esqueix, arbre, feix, timiama (reïna assecada i cremada com a encens), blat, violers, roses, lliris... Aquesta és la tàctica de què Moyà es val per construir els poemes tancats a què he fet al·lusió més amunt. En el tercer poema el motiu aglutinant serà el món floral (rosa, pètal, tany, lliri, flors, alfabetguera...), vivificat fins a l'extrem d'esdevenir sorprenent: el *jo* líric s'estranya del comportament anormal de les flors...

«Jo no sabia que caigués la rosa
intacta, com un pètal tremolós.
Va néixer al tany, sadolla de colors
embriagants, i ara en la pols reposa...»

(«Tercera estació. Jesús cau per primera vegada», vv. 1-4)

Via Crucis no és un llibre pietós. Tampoc no ho era *Flos Sanctorum*. S'hi respira, però, un intent d'humanitzar els personatges evangèlics per fer-los més pròxims a l'home: el quart sonet, «Jesús troba la seva mare», parla de la dona, no de la santa. Una dona a la qual només adiu «un plor silent, descalç, de pelegrina...». Tanmateix, aquesta humanització no té res a veure amb les inquietuds religioses que, posem per cas, manifestarà Blai Bonet. El fenomen es relaciona, en tot cas, amb l'obsessió per la figura de la mare que revela l'obra poètica de Moyà, obsessió que esdevindrà central a *Presidi major* i que motivarà l'escriptura d'un sonet-pròleg a *Polifem*. Perquè, com diu Jaume Vidal, «el *Via Crucis* de Moyà és un camí de la Passió pensat des de la Mare de Déu més que no des del seu Fill». ⁷² En el cas de Jesús, la seva humanització es vehicula per canals més específicament barrocs: en el sonet «La Verònica eixuga el rostre de Jesús» Crist és, successivament, Faç, Amor, Enamorat, Natzarè, Nuví... ⁷³ Es tracta de l'erotització de l'esfera religiosa que havíem definit com a tret característic de l'estètica del XVII. Tanmateix, aquest tret ja era bàsic, un segle abans, en la poesia de Sant Joan de la Creu, que, per explicar l'acostament a Déu, imaginava l'Ànima corrent pels camps, encaçant l'Amant i demanant a les criatures del bosc si l'havien vist passar; o bé, com en «La noche oscura», sortint d'amagat de casa seva «con ansias en amores inflamadas» fins arribar a la casa de l'Amat. Però el caràcter eròtic de la poesia dels místics tenia un pretext religiós que disculpava, amb

l'excusa que les fórmules populars eren de recepció més fàcil, els excessos sensuals. La poesia de Moyà s'empara en la mateixa excusa, però rera la cobertura metafòrica no hi ha una preocupació religiosa real. És aquesta dimensió monjívola de Moyà allò que, adesiara, ens fa dubtar de si supera o no supera l'Escola Mallorquina.

El *Via Crucis* té una dimensió teatral important. Des de fa uns anys, és representat a Palma, el Divendres Sant, en un muntatge que reflecteix prou bé la dicotomia moviment / repòs de l'obra: d'una banda hi ha uns actors que representen, lentament, la progressió de les escenes; de l'altra, els rapsodes van recitant, a una o més veus, els poemes. En moltes ocasions els actors han d'esperar, aturats, immobilitzats en el seu gest, l'acabament del recitat: la imatge d'una vella estampa que lentament es posa en marxa però que esgota el seu moviment a cada escena es perfila de manera ben nítida. Aquesta teatralitat perviu en el sonet vuitè, quan Jesús s'adreça a les dones que, com el cor de la tragèdia, acompanyen la seva passió i modulen, intensificant-lo en els moments crucials, el dramatisme de l'acció:

«Estol de mocadors, blanques colomes
que us apeixiu de llàgrimes, callau;
duis-me, només, un raig de l'oli blau
que íntimament destil·len vostres comes».

(«Jesús parla a les dones de Jerusalem, vv. 1-4)

És la primera vegada que el personatge central parla directament i tal vegada per això Llorenç Moyà no gosa apartar-se molt del text evangèlic: part de les seves paraules són de l'Evangeli de Sant Lluc. El poema diu: «Si l'arbre verd, regalimant d'aromes, / ferit per l'odi, a

destralades, cau, / què en serà del ressec?». I l'Evangelí: «...perquè si això fan al llenyam verd, què faran al sec?» (Lc. 23, 31).

Els sonets desè, onzè i dotzè inicien una progressió dramàtica que culmina amb la mort de Jesús, que és recollit per la seva mare (sonet tretzè). En aquest moment, la tensió dramàtica es romp novament en el dolor, expressat en el llenguatge de les flors:

«Jardinera plorosa del jardí
devastat, que dalieu per collir,
amb dits d'albada, el violer de l'iris,
esperau els perfums dels brots novells
i colliu cinc braçades de clavells,
puix que la Neu ha empurpurat els lliris».

(«Jesús, davallat, als braços de Maria», vv. 9-14)

Després de l'enterrament i de la resurrecció de Jesús, el colofó d'aquest *Via Crucis* és un sonet, «La rosa assumpta», que descriu l'ascensió de la Mare de Déu i que no podem deixar de lligar amb el poema «L'assumpta» de *La bona terra*, aquell poema que prefiguraria el vessant decorativista de la poesia de Moyà. Potser per això Josep M. Llompart afirma⁷⁴ que el protagonista del *Via Crucis* no és el drama de la Passió sinó la bellesa. De fet, el nom de Jesús apareix, exceptuant els títols, només en dues ocasions, a la cinquena estació (com a fill de Déu) i a l'«Al·leluia». En els altres casos Jesús és anomenat mitjançant una sèrie admirable de metàfores: marbre cast, bleix, sol solell, degotall, mos de pa, neu, guia... Encara que algunes metàfores són més tòpiques i s'avenen amb les representacions tradicionals del Messies (Natzarè, Pubill, Ell), la funció del sentiment religiós es limita a constituir el suport del joc de la paraula. En aquest joc, el massoquisme té un paper important i definitiu. La relació entre el Crist i el seu calvari és

presentada sovint en termes nupcials, com una unió de dolor, amb sang i nafres a voler. Vegem-ne només alguns exemples: «l'odi t'obre la gràcia del flanc», «I els blasmes, oh dolor!, [...] et sonden l'esvoranc», «Les noces de sang són per a vós», «que gemegui el clavell i el nard sospiri, / però deixa'ns el lliri palpitant, / per tal que arribi als braços de l'amant / i es begui, bes a bes, tot el martiri», «Vol que brolli sang la teva clau de sol», «Vós rajau crisma per cinc traus», «Harmonia del dolor», «Mort cruel, que per sang amb ell te lligues», «Medra, dolor, vora la llosa, medra / gemec sabàtic»... Crist és l'Enamorat, l'Esposa de l'altura, el Nuvi [sic, segons la pronunciació mallorquina, que fa el mot agut], l'Espòs. Molt lligada amb aquest aspecte se'ns presenta la consideració del personatge central. L'autor veu en Jesús l'home, el jove intacte, l'arbre novell destrossat abans d'hora, i plora davant tanta bellesa dissortada. És aquesta mirada humana i real que allunya el *Via Crucis* de la fredor de la tradició despullada i el fa esdevenir relat viu i apassionat. Però per sentir veritablement aquesta passió ens hem de traslladar a unes coordenades de sensibilitat estètica que ja no són les actuals.

4.3. *Panegírics blancs*

En matèria religiosa, el nom de panegíric s'aplica al sermó pronunciat en honor d'un sant el dia de la seva festa. Entre el febrer i l'abril de 1957, dos anys abans de compondre *La posada de la núvia*, Llorenç Moyà escriví tres *Panegírics blancs*.⁷⁵ Tot i que han restat inèdits, aquests poemes donen algunes claus que serveixen per entendre

un recull bastit a partir dels mateixos motius, *Flos Sanctorum*, i és per això que crec necessari dedicar-li una nota. Si a *Flos Sanctorum* el martirologi s'organitzava dins el cenyit motlle d'una estrofa com la dècima, aquí la constricció mètrica és menys rigorosa: els poemes són escrits en decasíl·labs sense separacions estròfiques però dividits en grups de quatre per l'esquema rítmic ABAB. El resultat poètic és molt diferent al del llibre anterior, i no per una manca d'artifici sinó, justament, a causa d'aquest mateix artifici.

El tríptic s'obre amb un discurs metaliterari en prosa: l'autor, valent-se d'una carta de Pere el Cerimoniós que utilitza com a cita i com a fixador cronològic, se'ns presenta com a alt càrrec eclesiàstic que, havent superat els íntims dubtes que li provocaren les heretgies d'Arri i de Foci, es lliura a l'escriptura. Ho fa, però, després de posar-se sota l'advocació del seny català i de la millor literatura valenciana:

«Aleshores, des del meu pilar de llum de l'Illa, vaig trametre lletres de comanda als mercaders de Barcelona i de València. Aquells m'enviaren el millor seny que es verjura a Catalunya immortal; aquests, caragolades humanitats de la grega Carmesina davant la mort de l'estrenu Tirant».

Un cop rebuts aquests dons, comença a escriure, però -«malviatge aital ploma!»- no queda satisfet amb els resultats:

«Quan, encesos els canelobres d'argent, vaig cantar les homilies amb fluent, suavíssim to d'epístola, aletejaren uns versos dringants, però no gaire, lluminosos, però no tant; i meus, meus com aquesta coa cardenalícia de púrpura malencònica, que em segueix lentament i inexorable...».⁷⁶

Moyà redactà aquestes línies en el temps en què Pau Lluís Fornés l'havia pintat a l'oli vestit de cardenal. El gust per recrear discursos literaris aliens, especialment antics, era un tret molt característic de

Llorenç Moyà, i s'avenia, a més, amb el gust per l'engolidora espiral del barroc. En una de les novel·les del cicle d'*Els anys i els dies*, *Els intocables*, Jaume Vidal presenta un personatge que ben bé podria ser el retrat del nostre poeta. En la festa d'inauguració d'un hotel es troben, vora l'aristocràcia i la colònia estrangera, una sèrie de poetes i artistes locals, joves, un dels quals és anomenat *el Cardenal*. El capítol final de la novel·la és un monòleg semi-apocalíptic titulat «Noves cobles de la divisió del regne de Mallorca», pronunciat pel Cardenal en un català a imitació del medieval; diu:

«La meua parla imperial, que sonà de l'un a l'altre cap de la Mediterrània, a les orelles dels porfirogènites i a la boca miraculosa dels Sants Pares, ara, callada i ofegada per les armes, blasmada pel desdeny dels antics servents, decantada, las!, decantada dels llavis filials pel mal bocí dringant de la moneda exòtica, ara, per obra meua, humil esclau, cardenal del títol de Santa Maria de Cetines, és dignada d'adreçar-se de bell nou a vosaltres». ⁷⁷

En aquesta Santa Maria de Cetines hi veig, no gaire dissimulada pel títol, la Santa Maria de Robines inventada per Moyà. I, en general, la recreació de Jaume Vidal em fa imaginar la idea que de Llorenç Moyà tenien els seus companys de lletres: un personatge emporprat, amant de l'artifici, hipotàctic, infinitament retòric... Algunes cartes trobades a l'arxiu de Vidal Alcover em confirmen aquesta idea. ⁷⁸

Els tres poemes («Panegíric de Santa Úrsula i de les seves companyes», datat el febrer de 1957, «Panegíric de Santa Coloma», datat l'abril de 1957, i «Panegíric de Sant Jordi», datat l'abril-maig de 1957) són variacions líriques sobre la llegenda dels sants, que, en el cas de Sant Jordi, es barregen amb el tema d'Ulisses, ⁷⁹ motiu que acosta l'obra a la tragèdia *El retorn d'Ulisses*:

«Jo et sent molt lluny, com una immensa onada
rodolant per la fosca del meu prat,
més port una Penèlope arborada
que em tix aquesta immensa soledat,
i espera Ulisses com un glop de vida
tancat dins el cristall més trencadís...
Doncs Euriclea, precursora i dida,
¿s'asseu la Pàtria en el teu pedrís?».

És possible que les fonts d'aquest llibre siguin, com en el cas del *Flos Sanctorum*, reculls de l'estil de l'Any cristià: com a mínim, l'odissea de Santa Úrsula i de les seves companyes és descrita per Cruset en termes quasi idèntics als del poema de Moyà.⁸⁰

Sense perdre l'elegància discursiva que caracteritza el vers de Moyà, aquests *Panegírics* pateixen les conseqüències d'una excessiva artificiositat estructural: el *jo* de l'autor transformat en clergue medieval, la barreja del tema clàssic amb l'hagiografia cristiana i la llengua arcaïtzant en convivència amb un registre poètic contemporani causen, en el lector, més desconcert que sintonia. Per això, tot i la similitud del motiu poètic, els *Panegírics blancs* no tenen la gràcia de les airoses dècimes de *Flos Sanctorum*.

5. EL CLASSICISME

4.1. *La posada de la núvia*

«Hanat-ar-Rosa», que vol dir «posada de la núvia» era el nom que els àrabs donaven a la vila de Binissalem. Amb el mateix títol Llorenç Moyà publicà, el 1956, un llibre que, compost l'any anterior, havia estat guardonat amb el premi «Ciutat de Palma» de poesia. En la presentació,

el poeta ressegueix breument la història de la seva vila fins al segle XVIII i descriu el seu casal, «immens i napoleònic, amb monogrames i llorers, amb muses malmaisonianes i figuretes militars, que reclama el pas marcial de l'Emperador i l'esllanguiment marmori de la "principessa Borghese"»; un casal que és «resum i cúmul de totes les maisons⁸¹ binissalemeres i de llurs races, votades a l'extermini» i que «s'aixeca engrunat i quasi heroic perquè algú elevi un cant a la seva tragèdia».⁸² En substància, el motiu és idèntic al de la part inicial de *La bona terra* (llibre amb el qual podem establir, a més, moltes coincidències de detall, com el cant de les bótes congrenyades) encara que els dos poemaris tenen molt poc a veure, perquè *La posada de la núvia* «demana un cant suau, barroc, tranquil, sense fel»...⁸³ Aquesta declaració estilística de l'autor és molt valuosa: no, com pot semblar a primera vista, perquè Moyà hi faci servir l'adjectiu *barroc*, sinó pels altres qualificatius amb què vesteix el seu cant, que són *suau*, *tranquil* i *sense fel*. Tanmateix, *La bona terra* no era un llibre aspre ni inquietant. Amb quina altra obra intenta, doncs, d'establir un vincle d'oposició? Deixem, de moment, la pregunta plantejada.

Molts elements suggereixen la *francofília* del llibre: els mots que tanquen la introducció, emblemàtics del liberalisme econòmic («*Laissez faire, laissez passer; le monde va de lui-même*»), les referències a Napoleó, a l'enciclopedisme, al Directori, a Paulina Bonapart i la cita que obre el poema-introducció ens parlen de classicisme i de poesia -per dir-ho amb paraules de l'autor- «estil imperi». El classicisme, estil francès per excel·lència, prenia com a models l'antigüitat greco-llatina, Racine, Molière i Boileau (alguns dels

autors que, com hem vist, acompanyen Moyà en el «teatre de la llibertat») i neixia com a reacció contra el barroc. Això pot semblar una contradicció, perquè *La posada de la núvia* és, encara, un llibre que s'adreça a la realitat per distorsió, *barroc*: la seva volada metafòrica no permet que sigui inscrit en les normativitzades línies del classicisme. Ara bé, si deixam de considerar barroc i classicisme com dos corrents radicalment antagònics i tenim en compte, amb A. Hauser,⁸⁴ que el Barroc cortesà i catòlic tenia, al costat de la branca decorativista («"barroca" en el sentit tradicional») una branca classicista, més cenyida i continguda, és possible que puguem llegir l'obra de Moyà (no només *La posada de la núvia*) des d'una altra perspectiva. Com era i on es desenvolupà aquest altre barroc «classicista»? Segons el mateix Hauser, el corrent classicista fou perceptible des dels inicis del Barroc, encara que no es va fer predominant fins al 1660, a França, a causa de les condicions socials i polítiques d'aquella època: Hauser el vincula clarament a l'absolutisme. Per a la majoria d'estudiosos resulta difícil establir una terminologia satisfactòria per englobar l'art del segle XVII a França: l'al·lusió a la integració d'elements clàssics i elements barrocs sembla, avui, la solució més convincent. Anceschi destria, d'entre els elements barrocs, la *Préciosité* dels poetes de la Pléiade i vincula aquest preciosisme a un fet social: l'afiançament de l'autonomia cultural i moral de la dona:

«Ciertamente en este período se da un comportamiento literario de salón, de elegancia, de escepticismo, de juego, que respecto al barroco es como un divertimento un tanto marginal como la figura mundana y no comprometida, [...] una especie de rococó literario no falto de ironía y de complicidad, de juego que pretende sorprender».⁸⁵

Aquest classicisme *sui generis* de *La posada de la núvia* ja s'endevina al poema que fa d'introducció, en el qual el poeta, després de demanar que li omplin els dits de tumbagues (que devia ser el seu ornament favorit, perquè havia aparegut moltes vegades a *Debades...*, a *Flos Sanctorum* i a *Ocells i peixos*),⁸⁶ es transforma en Venus i invoca les «rimes d'enyorança saura» de «in morte di madonna Laura». La cita no és gens gratuïta: l'evolució literària de Petrarca havia començat amb la submissió al *dolce stil novo*, havia continuat per una via classicista i havia acabat, assimilat el llegat de Sant Agustí, en l'aprofundiment en el món interior del poeta, per a qui l'amor és, sovint, tan sols un pretext (*In morte de madonna Laura* és una de les dues parts en què tradicionalment es divideix el *Canzoniere* de Petrarca: la que recull els poemes escrits després de la mort de l'amada, però també poemes de circumstàncies o polítics que res no tenen a veure amb l'amor). També Moyà (que havia commemorat amb la publicació d'un poema, un any abans d'escriure *La posada de la núvia*, el XVI centenari del naixement de Sant Agustí)⁸⁷ utilitza el seu vell palau buit com a pretext. Així, comença el seu poema d'introducció o declaració d'intencions amb els mots més explícits: «Cant mon casal».

A partir d'aquí, el llibre es descabdella en prop d'una quarantena d'octaves reials, estrofes d'origen italià que Moyà resol amb l'alternança de rimes femenines i masculines en els sis primers versos i amb terminació sempre plana de l'apariat final. Tot i que l'octava fou utilitzada amb caràcter enimentment èpic, també va tenir fortuna com a vehicle d'expressions líriques (amb aquest matís l'escrigueren autors com Poliziano i Lorenzo de Mèdici). Moyà fa una síntesi entre els dos

procediments: d'una banda, escriu una poesia inanimada, de paisatge; de l'altra, vivifica aquest paisatge amb la força del record i de la imaginació poètica: per això pot fer que de les silencioses lloses d'un pati sorgeixi - de la mà de Febea, Antígona i Hèmon- la tragèdia; però els personatges són «Antígones de nard, Hèmons de rosa»: pura imaginació, doncs, tragèdia de paper.

Tanmateix, la tensió que *Flos sanctorum* sostenia admirablement sense caure en el forçat, aquí es trenca. Rimes com *estrenus / jo m'alç Venus* requereixen a la versemblança un excessiu esforç. També es multipliquen, fins a esdevenir motiu central del llibre, els elements arquitectònics: els frontis, les baranes, les columnes, les sales i els balconatges constitueixen la geografia de *La posada de la núvia*. I seran aquests mateixos elements que, amb el seu poder evocador, aniran desgranant els poemes: el balcó amb barana de forja suggereix el pas d'una processó, la saleta amb un sofà tornejat suggereix el festeig, la sala amb paisatges i banquetes de vellut contempla l'apagada conversa d'unes «madames»... Tot, és clar, surant en una atmosfera d'aristocràtic i solera. «Senyoriu», la quarta dècima, escrita des de la visió d'un pati amb una cisterna esculturada, comença amb aquests versos:

«Si sou galant, mai més no digueu pedra:
esmalt anomenau-la, com el Dant».

Jaume Vidal ironitzava dient que «la pedra viva i multicolor de Binissalem no s'altera un punt en sentir-se qualificada de marbre, com si fos pedra de la pròpia Carrara». ⁸⁸ Però tampoc la referència al Dant no ens ha de passar desapercibuda: perquè Dant era de família noble i en

decadència i s'agradava de dir-ho (llegiu *Infern XV* i *Paradís XV*). El darrer vers del poema de Moyà, que parla de la «Florència, fugaç de senyories», deu ser una al·lusió a l'època dels Comuns, quan, a la segona meitat del segle XIV, el progressiu enriquiment de la burgesia i la consegüent vigorització de les ciutats alterà seriosament l'esquema social: d'una banda hi havia l'alta burgesia (que sovint era aristocràcia reconvertida); de l'altra, els camperols: en els seus escrits Dant criticà enèrgicament l'onada de «nous rics» que envaïa les ciutats. No veig, entre aquests poemes i les elegies de *La bona terra*, gaire diferència d'intenció: únicament el pas del palau rural a la *maison* ciutadana i una cobertura d'esments cultes que no basta per disfressar un plany idèntic - potser més frívol: els anys donen distància- al dels poemes inicials

L'elecció d'objectes inanimats com a nuclis dels poemes pot semblar, a primera vista, una opció arriscada i molt productiva. Però ben aviat es fa visible que *La posada de la núvia* no té res a veure ni amb les *Odas elementales* de Neruda ni amb els poemes-cosa de Rilke, ni tan sols amb el «Beato sillón» de Jorge Guillén: el repertori d'objectes de Moyà resta al nivell de les mostres d'antiquari, perquè els objectes no transcendeixen el seu valor referencial, no són connotats (i, si ho són, remetent a d'altres objectes de la mateixa esfera: la sala endomassada que evoca les madames, per exemple). La comparació de la dècima «Mesura», referida a una escala neoclàssica, amb el poema de Rilke «L'escala de l'Orangérie» marca aquesta distància d'una manera definitiva.

El neoclassicisme impregna moltes de les dècimes: «Arc de triomf», «Enciclopedisme», «Mesura», «Directori», «Èxtasi», «La cançó de

l'aigua»... a més de la sèrie de poemes cortesans («Invitació», «Petita oda a Napoleó», «Petit madrigal a Paulina Bonapart», «Cigne», «Diàleg»...). Aquests versos en són un bon exemple:

«Vol perfecte que en calma es transfigura,
calma justa, bessona de la pau,
pau fluent, brollador de melangia
que canta i escoltant-se s'extasia...»

(«Èxtasi», vv. 5-8)

Jaume Vidal interpreta així la relació de l'època de Napoleó I amb el casal del poeta:

«L'estil arquitectònic i sumptuós d'aquests casals suggereix a Moyà l'època Imperi i, en conseqüència, la figura de Napoleó I i dels personatges d'aquell moment històric de la passa endavant cap al Romanticisme i els temps moderns: una mica a la manera com el va veure Miquel dels Sants Oliver en un dels més coneguts poemes seus: *Els refugiats de 1910*, on una marqueseta, fugitiva de l'Espanya trastornada per la guerra, ja no llegeix pastorel·les neoclàssiques, sinó les novel·les sentimentals de Richardson, les *Nits* de Young, "d'alt horror", l'*Atala* de Chateaubriand i canta àries de Paisiello i de Cimarosa "d'amable caient"». ⁸⁹

La posada de la núvia deu ser, per un excés d'artificiositat en la tria i en la barreja d'elements, el llibre menys reeixit de l'autor. Allò que el salva és, en tot cas, la connexió amb el present de Moyà, que dona, a l'última dècima del recull, el primer exemple d'autocita: «Missèr Llorenç Moyà Gilabert, grella / per tot arreu la desolació, / s'espoltri el vostre feu de la Portella»... El *jo* de l'autor es considera, així, darrer representant d'una nissaga en extinció, que ha de cantar perquè els temps canvien. Aquest canvi és bellament simbolitzat en la dècima «Cigne», dedicada a Maria Lluïsa d'Habsburg, en què el cigne de la

noblesa es retira de bell nou al seu llac després d'haver tastat les aigües composes de la revolució social:

«No és per a tu aquest llac d'aigües composes
ni la fronda agressiva dels llorers.
Cigne hieràtic, ja no es baden roses
a França, i mariscals -nous cavallers
caminants-, fan duquesses llurs esposes
i guanyen símbols per a llurs quarters.
Cigne blanc que un alè ancestral perfuma,
torna al teu llac a competir amb l'escuma».

D'aquestes darreres cites podríem extreure una hipòtesi de resposta a la pregunta que havíem deixat plantejada més amunt: amb *La posada de la núvia* Moyà elabora una mena de resposta poètica al mateix tema que plantejaven les novel·les de Llorenç Villalonga. Tal suposició pot resultar sorprenent, però en els àmbits d'aquests dos escriptors a primera vista tan diferents hi ha moltes confluències. El mateix món en decadència; el mateix enyor: en un cas, el de Villalonga, revestit directament d'ironia; en el cas de Moyà, cobert amb la vellutada capa de les peces de museu, que amaga, subtilment, un punt de vista igualment irònic i submís davant la irrupció irreversible del món modern.

5.2. *Palinur*

És prou coneguda la llegenda de Palinur, timoner de la nau d'Eneas. El déu del Son, enviant-li un raig d'aigua de Lete, el riu que provoca l'oblit, l'adorm i fa que caigui al mar. Eneas el retrobarà als inferns, on el malaguanyat Palinur li explica la seva odissea: tres dies nadant desesperadament per arribar una costa a les riberes de la qual va

ser assassinat pels indígenes... L'emoció d'Eneas en veure que el seu amic ha desaparegut és reflectida en uns versos del llibre V de l'Eneida, que Llorenç Moyà utilitza per encapçalar el seu poema *Palinur* (1960):⁹⁰

«*O nimium caelo et pelago confise sereno,
nudus in ignota, Palinure, iacebis harena*». ⁹¹

Aquests versos coronen un passatge de l'*Eneida* que narra el perill de les sirenes:

«I vet aquí que el déu espolsa damunt les seves dues temples una branca xopa de rosada letea i ensopidora per la virtut de l'Estix, i acluca els ulls, inundats de son, del pilot renitent. Tot just si aquest sopor imprevisit havia distès els seus membres quan, desplomant-se-li al damunt, el déu el precipita dins les ones quietes amb una part arrencada de la popa i amb el governall: caigué de cara i endebades cridava sense treva els seus companys; i el déu, com un ocell que s'envola, s'elevà dins les aures subtils. La flota, malgrat tot, corre pel mar una ruta segura i avança impertorbable segons les promeses del diví Neptú. I ja s'apropava, fins a costejar-los, als esculls de les Sirenes, perillosos en altre temps i emblanquits pels ossos de molts (llavors raucament ressonaven les roques al lluny sota el xoc reiterat de les ones), quan Eneas sentí que el seu vaixell flotava a l'atzar, privar de pilot, i ell mateix dirigí la nau damunt les aigües nocturnes, enmig d'abundants gemecs, tot acorat pel desastre del seu amic: "Ai! massa t'has refiat de la serenor del cel i del mar, i nu jauràs, Palinur, damunt una arena ignorada"». ⁹²

Aquest passatge és significatiu perquè introdueix la idea de la nau mancada de guia i amb la tripulació a mercè dels vents i de l'amenaça dels esculls. No semblaria desbaratat esperar d'aquest inici un poema d'intenció civil. Tanmateix, el començament de l'obra, en decantar-se cap al gènere pastoril, desmenteix aquesta intenció. Em resulten obscures les causes del canvi de registre de Moyà i no veig clara la

significació que cal donar a la cita inicial. D'altra banda, el fet que *Palinur* hagi romàs inèdit⁹³ fa que no disposem de cap lectura crítica amb què pugui comparar, ara, la meua; crec, no obstant això, que hi ha alguna referència, molt vaga, a l'opressió que pateix la cultura catalana.

Si el començament de *Palinur* és sota l'advocació de l'*Eneida*, la resta del poema s'inspira en un altre conjunt de textos virgilians: les *Bucòliques*. El conjunt poètic de Moyà és dividit en tres èglogues, precedides d'un pròleg, en què dialoguen, successivament, Coridó, Menalcas i Títir amb un mateix interlocutor: Palinur.

Els orígens de l'ègloga són en la poesia hel·lenística del segle III a. C. i en Teòcrit, que converteix aquesta forma en la més típica expressió del gènere bucòlic i pastoril. El deute de Virgili amb Teòcrit ha estat generalment reconegut pels estudiosos, però també ho ha estat l'evolució a què sotmeté l'ègloga: el realisme del paisatge camperol teocritià cedeix el pas, en Virgili, a una progressiva idealització que es configura com a Arcàdia, i els pastors esdevenen estilitzacions simbòliques, salvades, tanmateix, de convertir-se en estereotips gràcies al pathos melancòlic amb què són revestides.⁹⁴ Aquest pathos pot aplicar-se, també, als personatges de l'ègloga de Moyà. Pel que fa a la recuperació de l'ègloga feta durant el Renaixement i a la seva conversió en un text susceptible de ser llegit en clau, és possible -ja ho veurem- que Moyà intenti amagar rera els innocents diàlegs dels seus pastors una intenció reivindicativa de caràcter polític. Al cap i a la fi, *Palinur* és datat els anys 1960-61, és a dir, en la mateixa època que la peça teatral *Fàlaris* (1961) i que els poemes d'*Hispania Citerior* (1962), obres que s'inscriuen clarament en un corrent de denúncia.

L'ègloga pura recull, únicament el diàleg dels personatges; la fórmula que utilitza Moyà és mixta perquè el diàleg hi va precedit per un text en forma de pròleg. Els vincles de Moyà es lliguen amb Virgili més que no pas amb els conreadors del gènere en el Renaixement o en el Barroc. Els seus personatges -Títir, Menalcas, Coridó- apareixen també al text virgilià (Palinur, en canvi, no és esmentat en cap de les èglogues), de vegades amb intervencions de to similar. D'altra banda, en una nota inicial, Moyà explica l'argument de *Palinur* i adreça el pròleg al Cònsol Pol·lió, un personatge fonamental en l'entorn de Virgili. Pol·lió, «autor tràgic, historiador, gramàtic, home d'acció, creador de biblioteques i iniciador, a Roma, de les lectures públiques» fou governador de la Cisalpina i, del 43 al 40, «l'amo dins la província de Virgili», a més de l'inspirador de la VIII *Bucòlica*.⁹⁵ En la primera ègloga de Moyà, Coridó «mou contesa» a Palinur perquè canti amb ell. Palinur, que recorda la seva desventura, s'hi mostra reticent i evoca tres històries mítiques. La primera és la de Minos i Pasífae:

«Pasífae bramula i els camps corre
cercant l'alè del brau. Amb mà d'esposa
s'açota [sic] els propis flancs i, bavant, crida
la seva amor brutal. Fora la impúdica!
Però al fons dels sentits, quina sofrença
per l'aberració! I, alhora, Minos
l'espòs traït...»

(«Ègloga primera», vv. 23-29)

Els versos fan referència a la tràgica història de Minos, el rei de Creta que havia promès a Posidó immolar un brau en honor seu: el brau elegit resultà ser tan bell que Minos no gosà matar-lo, però Pasífae, la seva esposa, se n'enamorà i el perseguia follament pels camps: dels seus amors nasqué el monstre anomenat Minotaure. L'erotisme bestial de la

llegenda és accentuat per Moyà amb un llenguatge sensual i suggeridor. El mateix llenguatge impregna l'altre mite explicat per Palinur: el d'Escil·la, donzella convertida, per les males arts de la gelosa Circe, en monstre femení amb sis caps de gos sortint-li de les engonals. Palinur es lamenta de la dissort de la jove:

«La ninfa [sic] Escil·la, la de veu de sucre,
es banyava en la font. Oh!, per què, Circe,
de sa beutat en feres cruel monstre?
Cinyells de cans envolten l'aspra verge».

(«Ègloga primera», vv. 41-44)

La tercera història evocada pel timoner és la dels amors d'Orfeu i Eurídice, que Moyà aprofità, poc després d'escriure aquestes èglogues, en la seva breu peça teatral *Orfeu*. La desgraciada relació dels dos amants revela al poeta el caire dolorós de l'amor: «Des d'aleshores / l'amor ressona com un plor. Ni els segles / no estroncaran el crit de la desfeta...». Així i tot, Palinur no vol renunciar a l'amor ni vol convertir el seu pit en pedrenyal, perquè «des que vaig nèixer / l'amor em rosega el pit i m'és bessona / inseparable». Té sentit que Palinur digui això a Coridó, el pastor de l'Arcàdia que, si bé en el poema de Moyà té un paper secundari, és el centre de la *Bucòlica II* de Virgili: l'objecte del desig de Coridó és, en el text virgilià, Alexis, que amb els seus menyspreus li fa perdre el seny. Moyà no arriba a referir-se a Coridó i Alexis, però fa esment de la passió d'Hèrcules per Hilas:

«L'amor em rossega el pit i m'és bessona
inseparable... Si ara la perdia,
com Hèrcules perdé l'amic, de prada
en prada cridaria, trencant l'aigua
dels estanys. -"On ets, Hilas? Hilas, Hilas!"»

(«Ègloga primera», vv. 106-110)

Hilas, el fill adolescent del rei Tiodamant, havia estat raptat per Heracles (Moyà utilitza la nominació llatina de l'heroi, Hèrcules), que se n'havia enamorat. Però les nimfes d'un estany, corpreses per la bellesa del jove, l'arrossegaren a les aigües i el feren immortal. Heracles no tornà a trobar-lo, tot i que el cercà molt temps, desesperat, en els boscs. Aquest motiu ens remet a la *Bucòlica* VI de Virgili, que podem considerar, pel seguit de coincidències que vinculen els dos textos, el model central de Moyà. Virgili escriví aquest poema cap a l'any 40 a. C. i hi inclogué, en la veu de Silè, la narració d'un seguit de llegendes, entre les quals hi havia la d'Hilas, la de Pasífae i la d'Escil·la (tots tres noms, ho hem vist, també foren utilitzats per Moyà). El primer és esmentat en els vv. 43-44:

«Afegeix vora de quina font els mariners havien deixat
Hilas i el cridaven talment que tota la costa repetia: "Hilas!
Hilas!"».

En comentar aquest passatge, M. Dolç recorda⁹⁶ que el motiu d'Hilas i els argonautes també havia estat tractat per Costa i Llobera en les seves *Horacianes*. L'esment es troba en les estrofes 8-12 de la vuitena composició, «Adolescència»:

«Dels Argonautes en l'heroic navili
Hilas l'esplèndid jovincel anava,
quan va sortir-ne per a dur-hi amb l'urna
aigua de beure.

Embadalint-se a la floresta ignota,
flors variades tot arreu collia...
Se'n féu corona, se mirà en les aigües,
juga qui juga...

L'urna oblidada al recollir, de sobte
pres entre dolços i fatals abraços,

reia i plorava dins un gorg: pujar-ne
ja no podia.

Hèrcules màxim, recorrent la costa,
Hilas!, cent voltes va cridar cercant-lo...
Hilas! les penyes a la veu de l'hèroe
fort ressonaren.

Entre nenúfars a la fi aquell jove,
com entre somnis, sentí el crit de l'hèroe;
mes al respondre, ja una veu sortia
flèbil i vana...»

Ara bé, Costa insereix aquests versos en un context moral: la desgràcia d'Hilas ha de servir d'exemple als adolescents perquè no divaguin «per les florestes d'ociós platxeri» i «lluny de les sanes amistats». Evidentment, l'ombra de la relació entre Heracles i Hilas hi és obviada. Moyà, en canvi, s'acosta més al sentir de Virgili. Amb la intromissió en l'àmbit mitològic, Virgili «ens allunya abruptament del quadre pastoral i ens eleva a la zona de la veritable epopeia», car tot i que «es declara incapaç d'afrontar la poesia èpica, se sent atret per la seva grandesa». ⁹⁷ En el cas de Moyà, l'oscil·lació cap al món mitològic no fa sinó distreure de la veritable inclinació del poeta: cantar el món rural; aquesta inclinació ja es revelava l'any 1941 en els poemes castellans que, sota el títol de *Talia*, nom de la camperola musa de la comèdia -i mare de l'agricultura- Moyà va enviar a M^a Antònia Salvà; i, si en els poemes de *La bona terra* aquesta afecció envers el camp era tòpica i poc suggerent, en *Palinur* es revesteix, gràcies a la clàssica cobertura, d'una atemporalitat redemptora. ⁹⁸

6. LA SÀTIRA I EL POEMA CIVIL

6.1. Hispània Citerior: *la denúncia secreta*

*«Patria querida, oh patria española,
mi lira escucha que te va a cantar
con mis palabras salidas de un pecho,
de un pecho de hijo que te sabe amar.
Deja que cante a pasadas grandezas
de héroes, y santos y conquistadores,
hombres que hicieron heroicas proezas,
hombres que vencieron a emperadores.
En descubrir tierras fueron primeros.
Por ti conquistaron mundos enteros,
mundos en cuales no se pone el Sol.
Para honrar a España muchos murieron,
pero con su muerte la engrandecieron.
Así es el hombre, el hombre español».⁹⁹*

No sembla possible, però és lletra de Moyà. Són els anys de la guerra. L'evolució posterior de l'autor desmentirà, lletra per lletra, aquest sonet, vergonyant pròleg a la seva poesia civil. Entre l'agost de 1961 i el febrer de 1962 Llorenç Moyà escriví, en decasíl·labs rimats o blancs, metre que havia conreat, cada vegada amb més bons resultats, des de la gènesi del seu primer llibre, els onze poemes que componen *Hispània Citerior*. El recull no veié la llum fins passats vint anys, el 1981, a causa de la feroç denúncia del règim franquista que encobria, a penes dissimulada amb la referència a un passat històric. És clar que la censura sabé llegir entre línies el veritable sentit dels poemes d'*Hispània Citerior*, però no ho és tant que aquests poemes poguessin despertar en els lectors un sentiment de revolta idèntic al que, almenys en teoria, havia mogut l'autor a escriure'ls. Parlo, naturalment, d'un lector mitjà, amb una competència mitjana. La detecció d'aquesta

particularitat (l'atac, per part de la censura, d'un llibre altament subversiu que, paradoxalment, *no subvertia ningú*) em sembla un bon punt de partida per iniciar la lectura del llibre. Perquè alguns crítics -és el cas de Josep M. Llompart-¹⁰⁰ han cregut veure en *Hispania Citerior* el començament del discurs realista de Moyà o, si es vol, la «tercera manera» de l'estil del nostre autor (les altres dues serien la que impregna els poemes de *La bona terra* i la barroca).

No veig clara -ja ho he insinuat en un apartat anterior- aquesta divisió trimembre del corpus poètic de Moyà. El nivell literari d'*Hispania Citerior*, recull que es lliga, per intenció, amb les obres del teatre de la llibertat i, per estructuració interna, amb els llibres que hem considerat com a exponents del corrent classicista (*La posada de la núvia*, *Panegírics blancs* i *Palinur*), és indubtablement alt. Tanmateix, la seva altura no ve de la denúncia, sinó de l'elegància del decasíl·lab, de la sobrietat del ritme i de l'atemporal serenitat amb què són expressades fins i tot les crítiques més dures i concretes. Dit en unes altres paraules: *Hispania Citerior* no havia de ser -i goso dir que no havia estat concebut amb tal fi- un llibre popular. Aquesta afirmació pot semblar massa tendenciosa. Encetar una reflexió sobre la «popularitat» de la poesia social ens portaria molt enfora, sobretot tenint en compte que, en general, un poema no pot ser referencial al cent per cent perquè no el distingiríem del discurs conversacional o d'un informe tècnic. Acostem-nos al text.

L'obra s'enceta amb dos lemes. El primer és una dedicatòria: «Als qui, des que l'home és, han lluitat per la llibertat». És a dir, a la minoria dels resistents. El segon és una cita de Pere el Cerimoniós -«E veurets

que sots los pus francs pobles del món»- que, ultra corroborar el gust de Moyà pel català medieval, suposa una afirmació nacional més o menys explícita. Al pròleg, Llompart ha advertit que *Hispania Citerior* «és un llibre gairebé críptic» i «ple d'al·lusions, de circumloquis i d'ambigüitats per a la interpretació de les quals és imprescindible posseir-ne el secret».101 El mateix títol de l'obra és una elegant perfrasi que requereix la complicitat del lector. L'accés al llibre és, per a qui s'hi acosti sense prevencions, força difícil.

Si, després d'aquests preliminars no gaire senzills, ens endinsam en els poemes, necessitarem, també, crosses per llegir-los fluïdament. El primer, «Les fites», marca, com indica el títol, les coordenades que regiran el llibre: primerament, fent servir les lluites entre Roma i Cartago com a correlat (l'equació es resol canviant *Roma* per *règim de Franco* i *Cartago* per *Catalunya*), el poeta denuncia l'actual estat de submissió de la seva pàtria, dominada per un *gall d'alta cresta*:

«I arriben l'or i la plata, fets un gaudi
per al gall d'alta cresta i esperó,
arborat al bell centre de la terra
que apar la pell d'un brau, i és de cabró
en passar-li pel morre o per les banyes,
o pel lloc que no és gaire diguedor...»

(«Les fites», vv. 15-20)

No seria estrany, vista l'embranchida que Moyà porta en aquests versos, que l'al·lusió a la pell de brau fos un homenatge a Espriu, que un any abans havia publicat el recull de poemes que havia de fer-lo més famós. Si Moyà tria el títol *Hispania Citerior*, Espriu es decanta pel nom que els jueus expulsats pels Reis Catòlics donaren a la Península: Sepharad. En tots dos casos, el símbol cívic és evident. El poema de

Moyà, tanmateix, va més enllà de l'àmbit peninsular i estableix un segon paral·lelisme: vora el díptic Roma / Estat de Franco situarà, en la segona part, el binomi francesos / britans (pobles celtas que, provinents de la Gàl·lia, envaïren la Gran Bretanya en la segona meitat del segle VI a. de C.): es tracta d'una al·lusió a la cessió a França, en virtut del Tractat dels Pirineus, dels comtats catalans. Cal recordar amb fluïdesa aquestes dades per entendre l'abast de la peça.

El poema següent, «El poble» mostra encara més clarament que la d'*Hispania Citerior* no és una poesia pensada per a multituds: el poble hi és blasmat per la seva covardia i per la manca de dignitat. I en una llengua rude, sense el vellutament i les bones maneres a què Moyà ens tenia acostumats:

«Poble meu, voldria
que t'escopís tota la fel al front
i te'l nafràs, que l'amargant brutícia
t'invadís a glopades per la boca,
perquè, si fos possible, l'intim fàstic
et remogués el ventre i l'espina».

(«El poble», vv. 33-38)

L'ideal de Moyà és un poble «mascle», que no mudi de llengua, valent i amb dignitat. Atribucions que recorden, de bell nou, les que Espriu demanava per a la gent de la seva terra en el seu famós «Assaig de càntic...». Els mercaders que obren botiga «a l'altre cap de món» són igualment blasmat en una paràbola de les injustícies que comportà la conquesta d'Amèrica. En «Els conquistadors» el poeta continua el desenvolupament d'aquest motiu imaginant l'arrogància dels imperialistes que creuen que «pequen els pobles / que volen fer-se escàpols, que rebutgen / la pietat punyent del nostre acer / amador

d'una llengua, d'una idea, / d'un capritx». Contra l'opressió, la mentida i la corrupció, els cronistes (llegiu: historiadors, periodistes...) no fan res, perquè la veritat és «exclusiva dels electes»,

«A posta amb llepolia mengen, beuen
i llurs ventres, rodons de farts, paeixen
la Veritat divina.
Llavores, amb llurs suc més digestius
i asseguts a cadires majestàtiques,
la defequen damunt papers volàtils».

(«Els cronistes», vv. 25-30)

El poble atacat al segon poema és novament atacat a «El circ», poema de títol prou explícit pel que té de suggeridor del *panem et circenses*, antiga fórmula màgica per entretenir la plebs. La inhibició, però, no emmudeix el governador o *Legatus augusti*, que parla a un poble dòcil i avesat a portar el jou. La caracterització d'aquest poble, passiu, submís i dòcil fins a l'autodestrucció, s'adiu amb la proverbial -i un punt tòpica- calma mallorquina: en «El Cèsar» el gran dictador esmicola «violes de blat d'Índia madur» i les llença a «la fam sagrada dels ànecs subjugats». Després d'aquesta crua crítica a una societat dominada per un poder forà, Moyà presenta, en el penúltim poema, l'heroi. I el presenta en forma d'estàtua que es vivifica pel sofriment del seu poble: una visió redemptorista.

Un llibre d'intenció reivindicativa i de denúncia..., i, malgrat tot, una denúncia feta en veu baixa, gairebé sense gosar alçar la veu. La veritat és que tanta ràbia sobtada fa que ens preguntem si no assistim a un nou exercici retòric -barroc- amb el tema de l'opressió com a pretext. D'aquí ve la pregunta que em formulava al començament: un llibre així,

es pot qualificar de *poesia social* o *realista*? Em sembla encertada l'apreciació de J. Vidal quan afirma:

«Si entenem per poesia realista la que s'expressa amb paraules planeres, quotidianes, allunyada de recursos metafòrics i metonímics, aquest recull de Llorenç Moyà no hi encaixa, ja que presenta el món hispànic de fa prop de trenta anys a través de la transposició a una Roma de l'Imperi, augústea i un bon tros dictatorial, conqueridora i ordenancista [...]. L'expressió poètica és l'habitual: uns mots solemnes, d'alt coturn...». 102

Així doncs, crec que a *Hispania Citerior*, més que una aproximació a la poesia realista, Moyà reprèn el tema que tantes vegades ha tractat al seu teatre de la llibertat: el de la tirania i l'opressió. La situació real de l'Estat espanyol, però, més que la medul·la dels poemes, és el seu pretext, perquè el discurs defuig l'excessiva concreció i sempre s'expressa en termes molt generals. Per posar un exemple: la intenció reivindicativa del teatre de la llibertat és clara, però les obres que l'integren no són qualificades de realistes; hom diu, a tot estirar, que «atemporalitzen» els vells i eterns problemes de l'home en societat. «El poble pot emocionar-me, però no arriba a interessar-me», diu Moyà.¹⁰³ Molt probablement la lectura realista que hom va fer d'*Hispania Citerior* venia del Colofó de l'obra, en què l'autor, sotmetent-se als imperatius del moment -recordem la data de gènesi del llibre- adopta un registre immediat i gairebé periodístic. Però cal no oblidar que aquest colofó -l'estructura del qual repetirà, amb pocs canvis, al de *Polifem*- és un cas aïllat dins l'obra. I que no l'escriu des del carrer sinó des del seu palau d'estiu:

«Estiuejant al meu palau, imatge
de Robines, després d'unes mesades

fecundes, vaig sentir de nou la saba
a la ment i, estrenyent les meves ungles,
vaig començar a vessar totes les velles
preocupacions. I ho vaig escriure
a Robines primer, a Ciutat llavores,
en els mesos d'agost i de setembre
de mil nou-cents seixanta-un, anyada
en què en vaig fer quaranta-cinc».

(«Colofó», vv. 1-11)

6.2. *Oracions per necessari*

Si en *Hispania Citerior* la textura de la veu lírica s'enfosquia per esdevenir brusca, sense defugir l'exabrupte ni el mot-tabú, les *Oracions per necessari* constitueixen un altre canvi important: suposen la irrupció del discurs irònic en el sistema poètic de Moyà. Abans he apuntat que Moyà és, essencialment, un poeta *d'encàrrec* (i he puntualitzat, també, que aquest adjectiu no té connotacions negatives), més apte per al període curt que no pas per a la vertebració de conjunts poètics molt extensos. *Oracions per necessari* confirma aquesta tendència: és un conjunt de desset dècimes, ocasionals i lleugeres, que el poeta repartia als seus amics o recitava en els cercles literaris.¹⁰⁴ *Oracions* perquè, llevat de la primera, dedicada al poble fidel, van adreçades a sants; *per necessari* perquè l'escrit és un «lletovari / redactat per necessari / com les herbes i la mel».

Tanmateix aquests sants i les seves oracions són abillats amb ornaments molt particulars. L'«Oració a Santa Magdalena» és «per empeguntar-se de pomada», la de Santa Bàrbara «per cercar caragols», la de Sant Jordi «per caçar rates», la de Sant Cristòfor «per demanar-li

coses grosses»... L'humorisme se situa, moltes vegades, en l'esfera del més entenedor realisme grotesc:

«És just que vulguin el cel
les ànimes cristianes
però també tenen ganes,
quan han arribat als vint,
de fer sonar molt sovint
un bon parell d'avellanes».

(«Quatre mots al poble fidel», vv. 5-10)

En la mateixa línia, l'oració a Sant Llätzer és «perquè ens ressusciti l'aucell» i, en la dècima a Sant Antoni de Pàdua, «per aconseguir marit» -Moyà retreu al sant, com de passada, que és un «Doctor de Nova Planta»-, una fadrina de quaranta anys es plany:

«I és molt trist dormir amb fredor
quan ja has complit els quaranta.
Sant Antoni, ¿qui és que aguanta
tants d'anys seguits de picor?»

A Santa Rita, advocada d'impossibles, el poeta demana, també, un favor de la carn:

«Gloriosa clavellina,
jo tenc un botó morat
que vol quedar embotonat
cada volta que s'empina».

(«Oració a Santa Rita», vv. 1-4)

No cal dir que l'arquitectura del llibre és similar a la de *Flos Sanctorum*. Tampoc no cal apuntar, perquè és obvi, que els dos reculls són substancialment diferents. Però allò que demostra la traça del poeta és que fonamenta aquesta diferència en un tret que en amdós reculls és el mateix: els elements que, en la devoció popular, configuren la personalitat de cada sant: la protecció de les tempestes, la mort de l'animal malèfic, el retrobament dels béns o de les gràcies perdudes, etc.

Partint d'aquests elements populars, la manipulació és exercida en dos sentits: un és el que converteix el popular, per essencialització, en pura estètica; l'altre s'hi recrea i li afegeix carnalitat i divertiment. Aquesta és la veritable cara popular de Moyà.

Moyà publicà les seves *Oracions per necessari* en una col·lecció d'escassa difusió. Feia alguns anys, però, que publicava gloses satíriques al diari *Última Hora* amb el pseudònim d'*Un xafarder*. En la seva obra, la sàtira i l'escarn funcionen molt millor quan són revestides de to popular que no pas quan s'embolcallen en un to solemne, com en el cas d'*Hispania Citerior*.

7. L'INTIMISME

7.1. *Polifem*

Datat l'abril de 1981, quasi vint anys més tard que la resta de composicions del llibre, el sonet que obre *Polifem* és dedicat a la memòria de la mare del poeta; forma part, per tant, del mateix impuls líric que donà origen a *Alexis, basileu*, conjunt de sonets recollit a *Presidi major*. Efectivament, si en el primer sonet d'*Alexis, basileu* Moyà parlava dels ulls de la seva mare («pupilles blaves, sòlid arrambatge»), també la dedicatòria de *Polifem* esmenta la *dona gentil* d'ulls color de cel. En el primer cas, l'evocació és part d'un recordatori d'amor filial; en el segon els ulls adquireixen més fonda transcendència, perquè supleixen la ceguesa fatal de Polifem.

La confluència de *Polifem* amb llibres posteriors -*Presidi major i I, tanmateix, pallasso*- enceta un nou caire del temperament poètic de Moyà: potser el més allunyat del poema d'encàrrec i del virtuosisme formal i el més pròxim al *jo* del poeta. Em refereixo, evidentment, a la intimitat com a motiu poètic i no a l'expressió més o menys fidel d'un sentir real (que, ben segur, existeix, però que no és rellevant per a aquesta anàlisi). El cert és que, fins a l'aparició de *Polifem* no havíem trobat en Llorenç Moyà cap recull unitari des del punt de vista tematlògic. *La bona terra* era una miscel·lània sargida amb gruixats fils de sutura; *Debades t'obren solcs...* i *Flos Sanctorum* cobrien, amb l'hegemonia mètrica, una manca d'unitat d'intenció expressiva... A *Polifem* trobam, per primer cop, un desig d'unitat.

L'èmfasi que el sonet inicial posa en els ulls -per alabar-los en la mare i per negar-los en Polifem- no té un valor merament físic. Els ulls no són, aquí, simples receptors de la realitat sensible, sinó vehicles de captació del coneixement. Aquesta és una associació freqüent en la poesia simbolista, als codis de la qual Moyà retorna repetidament en el seu cicle intimista. Per això el poeta afirma que «els esguards de la vida em miren sulls». Qui buidà l'ull de Polifem fou l'Astut, conegut epítet d'Ulisses:

«Els alvèols buidats a cops d'estaca
per l'Astut que, creient rentar una taca,
l'açà amb perfídia, oblidant el rem
enyoradís que a Ítaca el portava».

Aquest esment pot servir per avaluar el sentit que dóna Moyà al mite d'Ulisses, d'aparició periòdica a la seva obra: a les tankes de *Debades t'obren solcs...*, a les peces teatrals *Ulisses* i *El retorn*

d'Ulisses i en diverses referències esparses del seu corpus poètic. El poeta, i en aquest sonet queda ben clar, no s'identifica amb Ulisses sinó amb Polifem. Ulisses és, com dirà al poema II, l'amenaça:

«L'amor és posar fites
a la corrent, i a tu ja et fita Ulisses
amb l'estaca roent»

Moyà es posa, doncs, del costat de l'antiheroi. Confirma, així, la reinterpretació del significat clàssic dels mites que ja havia insinuat a *El retorn d'Ulisses*. En tornar a Ítaca, Ulisses fa malbé la seva pàtria amb el pes malaltís dels seus records, que converteixen el somni del retorn en tirania. Polifem pateix una altra mena d'enyor, el de les coses visibles, però la seva nostàlgia no cristal·litzarà en odi sinó en cant.

Polifem s'estructura en vuit cants, numerats en romans, de noranta-cinc versos el més llarg i de quaranta-dos els més breus, separats per un «Intermedi» i coronats per un breu colofó. Encapçalen el llibre dues cites de significació oposada: la primera és de l'*Idil·li* sisè de Teòcrit i presenta un Polifem que vol conservar la vista a pesar de les profecies de Tèlemos, l'endeví de la dissort. La segona és del cant IX de l'*Odissea* i narra justament el moment en què Ulisses i els seus companys enfonsen l'afilada estaca en l'únic ull del cíclop.

Un home es mira a la mar. És Polifem, que contempla la seva imatge reflectida en les aigües. És el començament del primer cant.¹⁰⁵ L'escena ha estat moltes vegades repetida -el mirall en la literatura- amb intencions similars: investigació del la pròpia identitat, interrogació sobre el jo.¹⁰⁶ L'emmirallament del protagonista evoca la contemplació de Narcís: el descobriment d'una segona naturalesa s'acompanya amb la inquietud provocada pel reflex, el desconegut.

*«En lui-même, le reflet est un thème équivoque: le reflet est un double, c'est-à-dire à la fois un autre et un même. Cette ambivalence joue dans la pensée baroque comme un inverseur de significations qui rend l'identité fantastique (Je est un autre) et l'alterité rassurante (il y a un autre monde, mais il est semblable à celui-ci). La reconnaissance devient ici motif d'égarement...».*¹⁰⁷

Són paraules de Gérard Genette entorn del complex de Narcís. L'ull de Polifem s'admira ell mateix, però no s'enamora del seu reflex, ans descobreix la seva naturalesa monstruosa: la identitat fantàstica esdevé identitat real. La reacció és immediata: el cíclop demana a Júpiter per què no l'ha fet com els altres i, alhora, s'estranya del seu propi sentiment de dolor: la monstruositat, «¿per què no és bella?, / si també l'ha parida la Natura...». Aquest pensament de Polifem informa de la profunditat del discurs poètic de Moyà, que tolera diverses lectures (no, però, lectures dissociades, sinó interpretacions que es deriven unes de les altres, que s'engendren des del centre d'un estadi i, en espiral, tendeixen cap al centre d'un altre). En efecte, en el plany del cíclop podem trobar, d'una banda, la queixa del monstre que es lamenta de la seva lletgesa, plany que probablement té un cert caràcter autobiogràfic: Moyà patia un defecte ocular que li desviava la mirada; en aquest sentit, Polifem ve a ser la seva hiperbolització. En segon lloc hi ha la reflexió artística: si la bellesa (i, per tant, l'art) és filla de la Natura, tots els fills de la Natura haurien de ser bells i, doncs, no hauria d'existir el monstruós. En tercer lloc existeix la possibilitat de llegir el text en clau homosexual, prenent la monstruositat de Polifem no com a lletgesa sinó com a *diferència*. Un cop acabada la seva lamentació, Polifem explica la seva història: creixé vora Tèlemos, l'endeví del país dels Cíclops, el

qual li féu la fatal profecia: Galatea mai no serà seva i Ulisses el cegarà. Amb la barreja d'aquestes dues calamitats Moyà unifica les dues tradicions de la llegenda de Polifem: la de l'*Odissea*, que destaca el seu enfrontament amb Ulisses i els seus companys i la del Polifem enamorat. Les dues tradicions són representades en la literatura greco-llatina, començant per l'*Eneida*. Dámaso Alonso escriu que «no tenemos en Virgilio un Polifemo enamorado, pero del canto del gigante hay huellas en el cántico apasionado de Coridón: el elogio de su riqueza en ganados; el haberse mirado en el mar en calma y no haberse encontrado feo...».108

La reacció de Polifem en ser-li desvetllat el seu destí és de gran interès: primerament recorda Vulcà, un altre «esguerrat insigne», amb qui, a partir d'ara, podrà equiparar-se; després imagina que el contemplen des de les graderies d'un teatre una sèrie de personatges mitològics: Egist, Creont, Fàlaris, Clitemnestra...

«La graderia bull. La Magna Grècia
 en pes s'hi aboca i els insignes guaiten:
 Egist, tothora enllepolit del tàlem
 que no li correspon, Creont i Fàlaris,
 encara tot donant llurs ordres últimes
 al bronze dels botxins. Fins Clitemnestra⁹⁶
 i les Danaïdes, tot mirant la daga
 amb què han d'occir els esposos, s'esgarrifen
 i amb llur posat més noble al món declaren:
 -"Vet aquí quan s'encarna la impudícia!"...»

(I, vv. 76-85)

El fet de recórrer a personatges de la tradició mitològica, d'irrompre en els seus dominis trencant totes les barreres temporals i d'utilitzar-los com a punt de referència per a un debat moral és una actitud plenament barroca. Perquè, si analitzam la categoria ètica dels

personatges seleccionats, veurem que tots tenen en comú la traïció: els regnats de Creont i Fàlaris esdevingueren tiranies i comportaren la mort de molts súbdits; els amors d'Egíst i Clitemnestra a Micenes foren il·lícits; les Danaïdes assassinaren els seus esposos la mateixa nit de les noces... I, tanmateix, són tots aquests noms, els acusadors de Polifem. La farsa que representen justifica la seva situació en un teatre. I aquesta sobreposició d'escenaris és, també, molt barroca, perquè a través del joc de miralls que representa l'acusació de culpabilitat emesa pels tirans arribam a la deducció de la innocència de Polifem. Ara bé, la intenció de l'autor no és de bastir una construcció conceptualment bigarrada: intenta, per contra, expressar un drama íntim. Per això acaba el seu cant cridant: «No deman caritat sinó justícia!».

En el cant II Polifem s'encara al pensament de la condició finita de l'home, caduca i mutable enfront de la impertorbabilitat del temps. El que acabo de dir no té, en si mateix, cap valor: és un tòpic erosionat fins a l'arrel. Però és justament en aquest context, quan el receptor és més sensible a les coordenades temporals, que el *jo* líric, fins ara immers en un passat atemporal i mitològic, es clava en el present. El recurs -l'ús del mot *bolígraf*, de caracterització temporal clara- no pot ser més simple:

«El meu bolígraf
ha començat a vessunyar el seu greuge
i alenava qualcú que, a l'hora d'ara,
ja és cadàver i jeu, i altres el ploren».

(II, vv. 18-21)

La tesi del poema és clara: l'home només pot vèncer el temps -o, més ben dit, fer-se insensible al seu atac- quan s'aturi la «vermella corrent» de la sang: és a dir, amb la mort. Pensar la mort com a astúcia per evitar el futur, tanmateix, serà una gràcia negada a Polifem: perquè a

la part final del poema apareixerà Tèlemos per recordar-li el seu destí. És curiosa la funció de Tèlemos en els poemes de *Polifem*: entre els dos personatges no hi ha diàleg, però les constants aparicions de l'endeví per encarar Polifem amb la realitat el converteixen en una mena d'*alter ego* o consciència fatalista. Polifem es presenta, així, com un idealista progressivament acostat a la realitat.

En el tercer cant, abandonat l'estèril intent d'aturar el temps, Polifem assumeix el dolor. I ho diu fent servir un sistema metafòric que recorda el cant XXXI d'Ausiàs March. Moyà escriu:

«Els claus no tenen
prou caires, ni el martell un cop de força
escaient, ni la creu fortor de braços
per a retenir el goig».

(III. vv. 2-5)

I March:

«Si algú pogués, de fortuna, tener
ab un fort clau sa roda quan és sus,
fóra-li bo anar amunt e jus
soferint mals per trobar tal mester,
mas los metalls no han tanta vigor
que tan gran pes ab llur força retinguen
ne ginys no fan que d'alt en baix no vinguen
los qui seuran en la falsa honor».

Amb una certa ingenuïtat, Polifem acusa els homes de «superficials» en jutjar-lo diferent i reivindica el seu «motiu interior». Hi ha un esforç evident per aconseguir la identitat amb els altres que sembla molt una altra disculpa de l'homosexualitat:

«Tinc un motiu interior. Si el vèieu
tots comprendríeu que és igual al vostre,
que em palpita a l'esquerre amb un perfecte
moviment, que sovint se m'encabrita

i que, per a bastir-me una existència
plàcida i còmoda, voldria treure-me'l
amb l'arrel i llançar-lo, ja fet menja
per als cans del carrer...»

(III, vv. 15-22)

Novament reapareix Tèlemos per dir-li que no és hora de retrets i que li toca patir.

El cant IV pot ser considerat una variació del tema de *l'ubi sunt*. Sols el tangible viu i alena, per a Polifem. Aquesta observació, indicadora de la ceguesa ja irreversible del protagonista, indica no tan sols la substitució d'un domini sensorial per un altre, sinó també el dolor per les coses perdudes: que no són sinó béns morals. La pèrdua de visió es confirma, així, com a pèrdua metafísica, i Polifem adopta una actitud melangiosa gens distant de l'elegia amorosa. Perquè aquests béns perduts són les vetles «de foc intern», els «besos furtius» donats «mirant a banda i banda, sols per por de la por». La silueta de l'amor prohibit s'acosta, de bell nou, amb feridora nitidesa. En aquesta ocasió, la veu implacable de Tèlemos recomana a Polifem que no es refugii en el present.

En el poema que fa d'intermedi Polifem assumeix, finalment, el seu destí. Parla per primera vegada de la mort, la Malcarada Omnipotent o la Vella Trescamons i, també per primera vegada, el *jo* de l'autor i el *jo* del personatge s'identifiquen. Les pedres del camí reciten el nom de Llorenç Moyà de la Bombarda i Gilabert de la Portella. I Llorenç Moyà reflexiona sobre la sort que els seus versos tendran després de la seva mort. En aquesta ocasió ningú -ni tan sols l'omniscient Tèlemos, que, significativament, no apareix en aquest poema- li pot respondre. Aquest «Intermedi» és una peça central en l'obra poètica de Moyà i fa possible

la desinhibició que caracteritza els reculls posteriors, *I, tanmateix, pallaso* i *Presidi major*. La reflexió sobre la pròpia obra -i, per tant, sobre la pròpia transcendència- justifica, en part, els seus plantejaments anteriors: el gust pel poema ocasional, per la bellesa per la bellesa, pels poemes esplèndids i efímers com les roses, les seves flors preferides, aboquen a un únic punt de sortida. Un *carpe diem* que porta a fer florir el mot en el temps i que fa del poeta un ésser humil, perquè sap que la seva obra potser no el sobreviurà:

«Els que vindran després de tu, si pensen
-pensar vol dir patir-, et faran perenne,
et faran immortal i fins nosaltres. Si no et recorden,
si sols pensen en ells, és que la vida
no et volia immortal».

(«Intermedi», vv. 38-42)

No se'ns hauria d'escapar, amb tot, la contradicció que existeix entre aquesta humilitat i el gust per l'autonominació que expressa Llorenç Moyà en molts dels seus poemes del cicle intimista (i en molts altres d'encàrrec que he recollit a l'apèndix). És lícit, doncs, que, per un moment, el lector es preguntï: realment, ha abandonat Moyà la seva actitud retòrica? O està fent un nou joc? Però els reculls posteriors confirmen a bastament la sinceritat poètica de l'autor.

En la cinquena «faula» Polifem sospira per l'amor de Galatea. L'amor, en ell, és una espera eterna i no realitzada. Tèlemos, el vident, li recorda que Galatea l'espera, però que la trobarà «al bell darrera d'un cantó qualsevol» somrient-li esdentegada «voraç i oberta com un forn de calç». La coneguda identificació entre l'amor i la mort.

Els tres darrers poemes del llibre són tres aproximacions a la mort. En el cant VI Polifem es recrea en la imaginació de la seva mort, de la

tomba que l'acollirà, i en l'oblit dels homes (falsament commosos per un «dolor oficial»), en el seu cadàver devorat pels cucs. Tèlemos, encara més macabre, li diu que no s'acabarà aquí la seva destrucció: que quan els cucs li hagin menjat la carn i resti reduït a pura ossada esdevindrà pols... És un procés idèntic al que descriu el famós sonet de Góngora:

*«Goza cuello, cabello, labio y frente,
antes que lo que fue en tu edad dorada
oro, lilio, clavel, cristal luciente,
no solo en plata o viola truncada
se vuelva, más tu y ello juntamente
en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada».*

En el cant VII el cíclop es demana d'on li ve la feredat. Desitja i reivindica el repòs d'on flueixen els pensaments i el debat interior. No desitja el mal ni tan sols a Ulisses, que tant l'ha ferit. Tèlemos li recorda que no trobarà el repòs anhelat sense passar per la mort. Finalment, en el cant VIII el cíclop imagina la seva trobada amb Déu, l'altre interlocutor. El primer és Tèlemos (que, evidentment, tampoc no apareix en aquest poema). El poeta, enfrontat al judici final, emprèn ara un discurs religiós. Molt més profund i matisat, evidentment, que el dels seus llibres religiosos per excel·lència.

Fins aquí la glossa del poema. D'aquesta glossa es desprèn la proximitat de *Polifem* amb la *Fábula de Polifemo y Galatea* de Góngora. Al començament del *Polifemo* el cíclop és un monstre feroç, però a mesura que l'obra es descabdella apareix el que Dámaso defineix com «una veta de dulce ternura en aquella alma monstruosa». ¹⁰⁹ Moyà s'instal·la, des del començament, en aquest «tendre filó» i ofereix tan sols el turment psicològic del personatge. Allò que aprèn de l'obra de Góngora és la síntesi de contraris, el xoc entre bondat i lletjor.

Aquesta síntesi, que tant agrada als homes del barroc, és, segons D. Alonso, de procedència grecolatina:

*«La antigüedad grecolatina, al crear este carácter complejo, este monstruo, físico y moral, traspasado de ternura, hizo una invención genial; una de esas invenciones que tienen consecuencias definitivas en la evolución del arte literario. Góngora, aquí, como todos los demás, es una de esas consecuencias».*¹¹⁰

Però la dualitat del tema de Polifem («lo lóbrego, lo monstruoso, lo de mal augurio, lo áspero, lo jayanesco») oposat a la dolçor de Galatea¹¹¹ esdevé, en Moyà, contraposició interior, que es dona en un únic personatge. Així, l'evolució de la buidor preciosista de la primitiva etapa barroca del nostre poeta es resol, ara, en la més convincent introspecció. El barroc ja no és objectiu, sinó instrument. I la limitació que Dàmaso atribueix a la poesia de Góngora («su arte [...] mueve al hombre en cuanto ser de reacciones sensoriales, pero no en cuanto capaz de emociones morales»)¹¹² desapareix definitivament.

7.2. Presidi major

Sota el títol de *Presidi major* (1977) s'agrupen tres sèries de sonets -*Illa*, *Alexis*, *basileu* i *Presidi major*- que, encara que no absolutament homogènies, tenen en comú la vinculació a un motiu, l'amorós, fonamental en la darrera etapa de la poesia de Moyà.

El títol que encapçala la quarantena de sonets d'*Illa* fa previsible un retorn a les velles obsessions del paisatge i la història familiar. Tanmateix, el versicle de l'*Èxode* que limita el pròleg parla d'una terra

bona i espaiosa que regalima llet i mel: és a dir, utòpica. O inexistent. I el tríptic inicial insisteix repetidament en la caducitat dels béns de la terra i en el triomf indeturable de la mort. Aquest triomf té la força d'una làpida sepulcral sobre l'«altiva sort» i sobre les «passades grandeses i la glòria». I, sobretot, aconsegueix d'enterrar per sempre un mite -el de Robines i la Malmaison- que Llorenç Moyà mai no havia aconseguit de perfilar amb prou solidesa. L'experiment que Llorenç Villalonga havia portat a terme, amb bons resultats, en el seu corpus novel·lístic, es revelava inoperant per les vies de la poesia. *La posada de la núvia* havia estat, al capdavant, una temptativa aïllada. La *maisó* definitiva no era el palau familiar dels Gilabert sinó una altra de molt més macabra:

«Sé quina és la maisó definitiva
 que ara i sempre m'espera a qualsevol
 cantó que giri, faci fosca o sol.
 Ja la sent, freda i aspra a la geniva:
 terra freda, brutal, sense consol!»

(«La maisó definitiva», vv. 9-14)

Illa intenta restablir el vincle trencat entre home i entorn. Per això, si bé continua utilitzant la vella imatgeria de l'antigor, les ruïnes, la història del seu poble, intenta cercar la identificació de l'exterior amb el *jo* que escriu. Així, podem llegir, adreçats a la pedra que llança la fona, mots com aquests: «Pedra vital, valentament llançada, / a la sang meva semblantment li agrada / fer-se amunt...»; o la següent aposició identificadora: «Marbre crispat: carn meva musteïble». Moyà aconsegueix de crear, d'aquesta manera, dos discursos paral·lels; un avança arran de terra i descriu la història de la seva illa: des de l'època pre-romana («Fona»), passant per la romana («Pollentia») i l'àrab

(«Medina Maiurqa») fins a la conquesta catalana («Les arrels») i la guerra de les Germanies; un altre s'eleva per damunt la contingència històrica i relativitza els grans esdeveniments amb l'amenaça de la mort. «Els avis em donaren llum i, alhora, / aquesta por tel·lúrica», sentència, «i sé que quan traspassi l'ample gual / els trobaré asseguts a l'altra vora».

Aquests dos discursos ocupen els nou primers poemes d'*Illa*. A partir de la secció «Cada dia» el recull es desvia cap a una problemàtica d'inspiració metafísica («L'enigma») que situa la mort en un lloc rellevant («La por») i que s'endinsa en elucubracions que podrien arribar a tenir ressons existencialistes si es despullassin de l'esteticisme que converteix els poemes en estereotips. Vull dir, per exemple, que l'«Autorretrat» que es dibuixa Moyà té més a veure amb el *Retrato* de Machado que no pas amb els autoretrats de Blai Bonet:

«Sóc baix, sense cridar l'atenció,
grisenc, emperò abans mig rossejava,
tinc un piquet d'orgull per l'avior
com una mena secular de bava».

(«Autorretrat», vv. 1-4)

I és que la ironia i l'anècdota oculten, molt sovint, la intenció expressiva de l'autor que intuïm més autèntica. Tanmateix, aquesta intenció malda per obrir-se camí a mesura que avança el llibre, quan el *jo* adquireix un protagonisme més rellevant. Acompanyat, això sí, d'esments d'escriptors com Riba, March, Carner i Roís de Corella. No és únicament el *tempus fugit*, allò que provoca el plany, sinó, sobretot, la incapacitat de conèixer l'amor com un bé realitzat. «Aquesta lluita tan ferotge i mansa» -es queixa el poeta- «jo sols l'he haguda, ai las, de pensament». La seva potència amorosa és «un ble que no encengueren al

seu temps» i que ara es consum en una fuga terrible. Ens ho diu un dels sonets més corprenedors del recull: «el meu desig amb fantasies juga, / però dolor, per a jo no ésser amb tu / només em resta la terrible fuga». Els vint-i-sis sonets d'*Alexis, basileu* canten la memòria de la mare de Moyà, morta el 1974. Peripècia biogràfica i escriptura conflueixen en una escriptura del dolor on la peculiar relació entre mare i fill és mitificada i divinitzada en virtut de l'enyor. L'amor adquireix, per primer cop, fesomia pròpia, i aquesta concreció s'estendrà als vint-i-quatre sonets de *Presidi major* i a *I, tanmateix, pallaso*.

Moyà es val de la seva facilitat versificadora per compondre aquests sonets, en els quals no introdueix gaire agosaraments formals o conceptuals. Són, com els del Jaume Vidal Alcover de *Sonets a Eurídice*, peces correctes, de llenguatge brillant i ben acabat, però no aporten novetats a la història de l'estrofa. En tot cas, la innovació més important és la implicació directa de Moyà en el discurs. El correlat autobiogràfic, que ja s'insinuava en *Polifem*, aquí pren plena força i entra en el domini del *jo* real.¹¹³ És en aquest punt -els sonets dels tres reculls foren composts entre els anys 1973 i 1974-, no abans, que Moyà trenca definitivament amb la poesia de l'Escola Mallorquina.

7.3. *I tanmateix pallaso*

Tal vegada perquè amb la seva poesia decorativista i satírica Llorenç Moyà havia creat una imatge de poeta enginyós i superficial, *I, tanmateix, pallaso* no fou entès com pertocava. Jaume Vidal ho denunciava en la segona edició de l'obra: en la primera, publicada el

1978, els poemes de Moyà semblaven escrits per il·lustrar uns dibuixos de Solé-Jové que representaven pallasos i mims... Un pròleg de Villalonga, que subratllava les relacions entre poetes i pintors i que llençava una diatriba contra els poetes del 27 castellà i contra els escriptors *moderns* en general, contribuïa a accentuar l'equívoc. Per a Villalonga, «la generació del 27 proclamà un dogma absurd: "Poesia, d'ara en davant, ha d'ésser allò que queda després que s'ha eliminat allò que no és poesia"» i «aquells joves, que avui passen i d'un bon tros el mig segle, tant poetes com pintors abstractes, acaben en el no-res». ¹¹⁴Eren les velles reticències, tantes vegades repetides, contra l'art deshumanitzat. Però al costat d'aquestes reticències Villalonga instava el lector a considerar Moyà un clàssic perquè «ja no segueix els nous camins» i perquè treballa acoblat amb el pintor. En prendre cura de l'obra, Jaume Vidal n'eliminà el text de Villalonga, a més d'un colofó i d'un èpilog que considerava circumstancials. Potser aquestes decisions eren discutibles, però no ho era el fet que pretengués revaloritzar un aspecte de Moyà fins aleshores completament eclipsat: l'intimista.

L'escriptura dels poemes en heptasíl·labs era, probablement, una herència del gust per la poesia popular que havia implantat l'Escola Mallorquina. Vidal assegura que l'aprofitament dels recursos populars no afecta només l'aspecte purament mètric, sinó que també impregna el sistema expressiu: en efecte, la poesia popular és molt al·lusiva. Efectivament, poemes com «El sol» converteixen els protagonistes de la relació amorosa en el sol i la lluna (tal com apareixen en moltes cançons tradicionals, en què els dos astres fan parella). D'altres poemes es basen en un joc humorístic, com «Hachís», que compara l'amor amb una droga.

Però aquest humorisme aparent li serveix per expressar el drama de l'amor de l'home vell cap al jove. Perquè *I, tanmateix, pallaso* és una història d'amor tardà i tardorenc. Si a *Illa* el poeta es queixava de no haver arribat a atènyer l'amor, aquí es plany del rebuig. Ens ho diuen els poemes «Rosa oberta» i «Giragonsa», on l'al·lusió a la «llarga cabellera intonsa» ens referma en la convicció que l'amor del poeta és jove i de sexe masculí: en una dona, la cabellera llarga es considera un atribut natural i, per tant, no té sentit anomenar-la «intonsa». En un jove *hippie* i que fuma hatxís, en canvi, la cabellera és un distintiu amb personalitat. Aquest amor prohibit, que ja havíem endevinat a *Presidi major*, torna a manifestar-se a «Les poncelles». Només en algun cas («tu ben armada», «i ella m'ha tancat la porta») l'amor adopta una caracterització femenina, que correspon, però, a un nom utilitzat com a genèric (l'Amor, en femení). I, com en el cas de *Polifem*, un dels seus impediments més penosos és la *diferència* del poeta, que ell converteix en monstruositat a «La lletjor».

El salt de Moyà a la poesia contemporània no es produeix, doncs, ni per l'experimentació mètrica ni per l'agosament conceptual ni per mitjà del realisme, sinó per un canvi de punt de vista que enfoca el *jo* biogràfic en comptes de la realitat exterior. No arriba a tenir els caires reivindicatius de la poesia de Kavafis (que, per cert, li forneix el títol *Alexis, basileu*) però indica la definitiva incorporació de l'autor al seu temps.

NOTES DEL CAPÍTOL V

1. COLOM, Guillem. «Pòrtic». A: MOYÀ, Llorenç. *La bona terra*. Palma: Moll, 1949, p. 14.

2. Poema recollit a GAYÀ, Miquel. «Un epistolari de Llorenç Moyà Gilabert». *Affar* [Palma] (1982), núm. 2, p. 122.

3. DHEY [Llorenç Villalonga]. «Binissalem y sus poetas». *Baleares* (18-1-1950): «*Ciertamente la fortuna es mudable y en ello reside su gracia dramática. Hubo una filoxera. Hubo un antepasado despilfarrador. Hacían falta ambas cosas para salvar, transfigurándolos, pueblo y palacio. ¿Cómo, de otro modo, hubiera sido posible escribir la inspirada "Elegia del vinyet pairal"? Viñedos y almendrales carecen de poesía mientras se poseen materialmente. La auténtica posesión, la sentimental, no existe sino en el recuerdo, cuando ya se ha perdido*». L'article sencer és reproduït a l'apèndix. Crec que aquesta crítica s'ha d'entendre, més que com a expressió d'una sintonia poètica, com a senyal d'una sensibilització similar envers la decadència de la noblesa.

4. *La bona terra* es divideix en set parts: «La bona terra», «Paisatges», «Del cicle litúrgic», «Ombrívols», «L'esguard a lloure», «Almoïna florida» i «Endreces», formades per nou, tretze, vint, tres, onze, cinc i dotze poemes respectivament.

5. Recollit en *Poemas y otros papeles de Miguel Angel Colomar*. Edició de Carlos Meneses. Palma: Ajuntament, 1986, p. 42-43.

6. Recollit a *Poemes de Bartomeu Marroig, Llorenç Moyà i Miquel Gayà* (full de tiratge i difusió restringits editat pels Amics de la Poesia) [Barcelona, 1945], reproduït a l'apèndix.

7. FERRÀ-PONS, Damià. «Conversa amb: Llorenç Moyà». *Lluc* [Palma] (febrer 1973), núm. 623, p. 8.

8. MOYÀ GILABERT, Llorenç. «Memòries literàries. Primera part (1916-1944)». *Lluc* [Palma] (abril 1971), núm. 601, p. 17.

9. En una carta datada a Palma el maig de 1943 (recollida per Miquel Gayà a «Un epistolari de Llorenç Moyà Gilabert», *op. cit.*, p. 117), M^a Antònia Salvà explica a Llorenç Moyà: «Després que l'haguí llegit [un llibre primerenc de Moyà], vaig voler donar-lo a conèixer a l'amic Ferrà, i he tengut el gust d'escoltar d'ell, -tan mal de contentar com és- un favorable judici d'aquesta obra de V. Troba que versifica molt bé, que els seus versos "canten" (sic). Opina, però, que vostè s'ocupa massa de Binissalem en perjudici de l'originalitat, perquè el tema (diu ell) de les ruralies mallorquines ja ha estat agotat en el dia d'avui per altres escriptors».

10. De *La Joglaressa*, obra dedicada a Maria Antònia Salvà, se'n va fer una edició de 100 exemplars numerats. En les «Memòries literàries» (*Lluc* [Palma] (setembre 1971), núm. 606, p. 23) Moyà ens informa que, un cop impresa l'obra, hagué d'esperar el permís de la censura per distribuir-la, permís que, finalment, li fou denegat.

11. Vegeu la introducció al poema *La Joglaressa* a: MOYÀ, Llorenç. *Antologia poètica*. Palma: Moll, 1990, p. 29.

12. Tanmateix, en els poemes inèdits o no recollits en llibre reproduïts a l'apèndix trobaríem més precedents d'aquesta «tirada al barroc». Llegiu, per exemple, els poemes «Llindar florit» o «Cançó de l'endevinalla».

13. Abans havia fet provatures poètiques en castellà, com el recull *Talia* (1941), inèdit. També en castellà és l'aplec *Cancionero de Villarel*, igualment inèdit, que conté una vintena llarga de poemes de metre i factura diversos. No porta data, però la lectura de les composicions i la ideologia que traspuen algunes (especialment un antològic «Soneto a la patria») ens fan suposar que és molt primerenc. El *Cancionero de Villarel* és recollit per Joan Bover i Francesca Gomila en el treball -inèdit- *La poesia inèdita de Llorenç Moyà*. Agraïxo als autors que m'hagin deixat consultar aquest recull, que a partir d'ara citaré amb les sigles RBG (recull Bover - Gomila).

14. No cal repetir les dades biogràfiques de Llorenç Moyà recollides en diversos treballs, d'entre els quals els més importants són: les «Memòries literàries» publicades a la revista *Lluc* entre el gener i el novembre de 1971; la «Conversa» tenguda amb D. Ferrà-Ponç el febrer del 1973, *op. cit.*; la cronologia publicada per A. Nadal en el volum col·lectiu *Escriptors de les Illes Balears* (Palma: Universitat de les Illes Balears - Conselleria d'Educació i Cultura del Govern Balear, 1985), repetida parcialment al pròleg de MOYÀ, Llorenç. *Fàlaris. Orfeu*, 2a ed. (Palma: Moll, 1987), a cura, també, d'A. Nadal.

15. GAYÀ, Miquel. «Un epistolari de Llorenç Moyà Gilabert», *op. cit.*, p. 113.

16. Moyà recull algunes de les seves col·laboracions en publicacions clandestines a la part final de *La bona terra*; n'he pogut localitzar d'altres, disperses, que reproduïxo a l'apèndix.

17. Per a aquest aspecte, em remeto al capítol II, secció 3.1.1. («Els autors mallorquins i els grups del Principat»), especialment al report que en fa Jaume Vidal en el seu dietari.

18. Entre la seva poesia inèdita hi ha algunes dècimes, que devia escriure com a felicitacions de Nadal, adreçades a Bertran i Oriola i a Ramon Aramon, entre d'altres, datades el 1944-45 i el 1945-46. Recollides al RBG.

19. Un exemple clar d'aquest desconeixement és la brevíssima ressenya que li dedica la *Història de la literatura catalana* (Barcelona: Ariel, 1987) al seu volum 10 (p. 371).

20. Vegeu-ne la ressenya al *Diario de Mallorca* (7-6-1953).

21. Publicada dins *Letras, Revista literaria popular* [Madrid] (1-2-1940), núm. 33, p. 3-68. Agraïxo a Júlia Butinyà la localització de l'obra, conservada a la Biblioteca Nacional de Madrid. Pel que fa a *Coralina*, se'n conserva una còpia mecanografiada a la Biblioteca B. March de Palma.

22. Llorenç Moyà dedicà a Riba un poema. «La correntia», publicat a *Papeles de Son Armadans* [Palma - Madrid] (novembre 1961), núm. 68 (d'homenatge a Carles Riba). Reproduït a l'apèndix.

23. Un canvi constatable sempre amb reserves. D'una banda, J. Vidal encapçalava el seu treball «L'acurat preciosisme de Llorenç Moyà i Gilabert» amb aquestes paraules: « [...] tot i que, per l'edat, podia semblar pertanyent a l'última generació dels escriptors d'avantguerra, és, per la seva obra, absolutament adherit a la nostra, a la que es va començar a revelar en la dècada dels cinquantes». En canvi, Blai Bonet, en un inventari d'escriptors mallorquins per a la revista barcelonina *La Jirafa* (no he pogut localitzar l'article; el conec per una crítica de J. Vidal, que, evidentment, no hi estava d'acord). estableix aquests tres grups: 1) escriptors «actius en la temàtica del nostre temps» (Francesc de B. Moll (!), Guillem Sureda, Gafim, Joan Bonet, J. M. Llompert); 2) la Mallorca literària, «esteticista, clàssica, otoñal, de coto privado» (Guillem Colom, Miquel Forteza, Llorenç Moyà, Llorenç Villalonga, Bernat Vidal); 3) els adolescents inquiets i amb ànsies de ser *maleïts* (Jaume Vidal, Miquel Barceló, Llorenç Vidal, Gregori Mir).

24. Vegeu TRIADÚ, Joan. *La poesia catalana de la postguerra*. Barcelona: Edicions 62, 1985, p. 80-82. Vegeu també MANENT, Albert. «Esquema i balanç d'una generació literària: la de 1951», dins *Literatura catalana en debat*. Barcelona: Selecta, 1969, p. 99-117.

25. El RBG transcriu diverses dècimes de felicitació dedicades a Bernat Vidal i Tomàs. És possible que l'erudit que apareix en la narració *Viatge al país de les cantàrides* sigui Bernat Vidal.

26. Per a aquest punt em remeto novament a les obres citades a la nota 14.

27. Antoni Nadal, que tengué accés, ara fa deu anys, a l'arxiu de Llorenç Moyà, ha contribuït amb diversos estudis a l'anàlisi de la seva obra teatral. Les lectures que n'ha fet Jaume Vidal -especialment el pròleg a l'*Antologia* publicada a la Biblioteca Bàsica de Mallorca (1990)- són especialment aclaridores. Carme Bosch s'ha ocupat del

vessant clàssico-teatral de Moyà i sembla que aviat es reuniran les peces del teatre de la llibertat en un volum prologat per la mateixa estudiosa (a la col·lecció «Menjaments» de Palma). El curs 1987-88, dos anys abans de morir, l'escriptor i professor Guillem Cabrer encetà, en un curs de poesia catalana impartit a la Universitat de les Illes Balears, l'estudi de Moyà, que completà l'any següent -aprofitant la seva relació amb la família del poeta- amb la direcció d'un treball de camp destinat a ordenar els materials dispersos del seu arxiu. La iniciativa, però, no ha tingut continuïtat.

28. A. Perelló insinua la influència del Cela de *la familia de Pascual Duarte* en alguns passatges de «La lletgesa de l'àngel», «L'àvia» i «El gendre». PERELLÓ, Aina. «La prosa narrativa de Llorenç Moyà». A: MOYÀ, Llorenç. *Viatge al país de les cantàrides*. Palma: Edicions Documenta Balear. 1992, p. 24-25.

29. Citades a MOYÀ, Llorenç. «Memòries literàries». *Lluc* [Palma] (gener de 1971), núm. 586. En una entrevista amb J. Vidal publicada al *Diario de Mallorca* (27-4-1967), Moyà afirma que les va destruir.

30. LUDO DE PASAMANO [Llorenç Moyà]. *Coralina. Novela de la época romana*, p. 3 del text mecanografiat.

31. *Ibid.*, p. 264 i 266.

32. LUDITO DE PASAMANO [Llorenç Moyà]. *la tribu de la encina.*, p. 3.

33. *Ibid.*, p. 4.

34. *Ibid.*, p. 26.

35. Per a aquest cicle, vegeu BOSCH, M^a del Carme. «Llorenç Moyà i el seu "Teatre de la llibertat"». *Affar* [Palma] (1982), núm. 2, p. 69-86. GIBERT, M. M. «Sobre el "Teatre de la llibertat" de Llorenç Moyà». *Serra d'Or* [Barcelona] (gener 1992), núm. 385, p. 64-65. Pel que fa a l'obra dramàtica de Moyà en relació amb la producció teatral del moment, em remeto al capítol III, apartat 1.1.

36. En l'entrevista amb J. Vidal citada a la nota 29 Moyà nega explícitament la influència de l'*Antígona* d'Espriu.

37. Consigno, encara que la dada és anecdòtica, que Moyà havia traduït almenys un poema de Corneille, «Estances a la marquesa» (publicat a *Santanyí* el 28-3-1951). En la mateixa revista publicà -(27-9-1958)- una traducció del poema «Senyor, ja és temps. L'estiu va ser magnífic» de Rilke, potser feta a partir del francès o del castellà, i una altra de Joachim du Bellay, «Hereux qui, comme Ulysse...» (12-9-1959). Totes tres versions són reproduïdes a l'apèndix.

38. BARTHES, Roland. *Sur Racine*. París: Seuil, 1963.

39. NADAL, Antoni. «Pròleg». A: MOYÀ, Llorenç. *Fàlaris. Orfeu*, 2a ed., op. cit, p. 11.

40. En un manuscrit conservat al Fons Guillem Colom de la Biblioteca March de Palma (caixa 23.2), Moyà defineix el centre del seu mite, Robines: «Robines. Antic poblat que segons la història (oh [sic] pseudo-història?) fundaren els "rubinites" i els "nessites", dos pobles itàlics. Jaume II de Mallorca vora Robines fundà la vila de Binissalem i amb el temps aquesta va absorbir [sic] aquell, desaparaguent el seu nom. Sembla que obrint síquies per plantar vinyes trobaren àmfores romanes en el terme de Binissalem i sembla també que resten relíquies de "calzadas" romanes. Una d'elles, que va de Binissalem a Alaró, passant pel "Coll d'En Simonet", avui un vertader torrent intransitable, es diu el "Camí dels Reis". Vora ella rajava un dia la font de "Ca Na Marca", l'única que conec a Binissalem, però avui degut a les mines i al seu propi escàs caudal resta eixuta i només raja, com un aubelló més, un any plover».

41. Vegeu, per exemple, l'opuscle en castellà *Binisalem* (Palma: Imp. Mossèn Alcover, 1958: «Panorama Balear», 69), que reproduïx fotografies dels salons «estil imperi» de Can Gilabert.

42. VIDAL ALCOVER, Jaume. «La poesia a Mallorca del 1930 a 1960». *Randa* [Barcelona] (1982), núm. 13, p. 31-33.

43. HATZFELD, Helmut. *Estudios sobre el barroco*. Madrid: Gredos, 1964.

44. Sembla que el títol inicial del recull era *L'alba inquieta* (VIDAL ALCOVER, Jaume. «L'acurat preciosisme de Llorenç Moyà Gilabert». *Diario de Mallorca* (25-2-1971)).

45. Vegeu capítol II, apartat 3.4.3. («La Font de les Tortugues»).

46. Com la que fa Paul Diel en *El simbolismo en la Mitología griega*. Barcelona: Labor, 1976.

47. MOYÀ, Llorenç. *El retorn d'Ulisses*, obra inèdita. El text complet d'aquesta tragèdia és reproduït a l'apèndix.

48. *Ibid.*

49. KOBAYASHY, Kozue. «La tanka catalana i la tanka japonesa». *Revista de Catalunya* [Barcelona] (juny 1989), núm. 31, p. 101-113.

50. COCA, Jordi. «Introducció a Matsuo Basho», versió abreujada del pròleg de *Versions de Matsuo Basho* (Barcelona: Empúries, 1992), publicada a *Serra d'Or* [Barcelona] (abril 1992), núm. 388, p. 71-73.

51. Per a la tanka i la seva adopció al català he consultat, a més dels articles citats en les notes anteriors, el següents treballs: ALEGRET, Joan. «Consideracions sobre l'adaptació catalana feta per Carles Riba del tanka japonès». *Revista de Catalunya* [Barcelona] (febrer 1991),

núm. 49, p. 147-150. ALEGRET, Joan. «Lectura personal dels tanka de Màrius Torres», article mecanografiat. PONS, Arnau. «La rosa en el jardí dels homes», treball inèdit sobre les tankes de Rosa Leveroni escrit el 1991.

52. ALEGRET, Joan. «Consideracions sobre l'adaptació...», *op. cit.*. Posa els exemples dels versos, comptats per Riba com a tetrasíl·labs, «l'aèria flama» i «pàtria de tanta», i de l'hexasíl·lab «les línies són diverses».

53. Jaume Vidal Alcover no va publicar el seu llibre de sonets a Eurídice fins al 1967, però em consta, després d'haver vist la seva poesia inèdita, que va començar a escriure amb aquesta i d'altres fórmules mètriques prefixades molt abans.

54. GENETTE, Gérard. «L'univers réversible», dins *Figures I*. París: Éditions du Seuil, 1966, p. 9.

55. FERRÀ-PONÇ, Damià. «Conversa amb Llorenç Moyà», *op. cit.*, p. 8.

56. Per exemple: DOLÇ, Miquel. «Lorenzo Moyà, ayer y hoy». *Destino* [Barcelona] (17-4-1958), VIDAL ALCOVER, Jaume. «La generació de l'antologia de Sanchis Guarner». *Diario de Mallorca* (5-2-1971). LLOMPART, Josep M. *La literatura moderna a les Balears*. Palma: Moll, 1964, p. 191.

57. VIDAL ALCOVER, Jaume. «Llorenç Moyà en la seva poesia». A: MOYÀ, Llorenç. *Antologia poètica*, p. 8.

58. VIDAL ALCOVER, Jaume. Presentació d'*Ocells i peixos*, a: MOYÀ, Llorenç. *Antologia poètica*, *op. cit.*, p. 54.

59. GAYÀ, Miquel. «Un epistolari de Llorenç Moyà Gilabert», *op. cit.*, p. 123-124.

60. MOYÀ, Llorenç. «Memòries literàries. Segona part (1944-1956)». *Lluc* [Palma] (setembre 1971), núm. 606, p. 23.

61. En trobarem alguns exemples en l'obra d'Alberti («Cuatro arcángeles bajaban», de *Cal y canto*) i, sobretot, en la de Lorca. Al poema «Arbolé, arbolé» del *Romancero gitano*, Lorca escriu: «Pasaron cuatro jinetes / sobre jacas andaluzas[...] Pasaron tres torerillos / delgaditos de cintura»; i, en cantar la «Muerte de Antoñito el Camborio»: «Pero eran cuatro puñales / y tuvo que sucumbir» [...] «Tres golpes de sangre tuvo / y se murió de perfil»; a «Camino» (de *Poema del cante jondo*) escriu: «Con siete ayes clavados, ¿dónde irán / los cien jinetes andaluces / del naranjal?»; a «Oda al Santísimo Sacramento del altar» trobam una altra quantificació hiperbòlica: «Quinientos serafines de resplandor y tinta / en la cúpula neutra gustaban su racimo».

62. Constava de seixanta poemes. Dels vuit que no foren publicats, set són dècimes senzilles i el vuitè és un conjunt de cinc dècimes titulat «Somni de Fra Juníper»: dotze dècimes, en total, Sis dels poemes són recollits al RBG. Els reproduïxo a l'apèndix.

63. CROISSET, Jean. *Año cristiano ó ejercicios devotos para todos los días del año*. Traducció de José Francisco de Isla. Barcelona: Librería Religiosa, 1882.

64. VIDAL ALCOVER, Jaume. Presentació de *Flos Sanctorum*, a: MOYÀ, Llorenç. *Antologia poètica*, p. 68-69.

65. ANCESCHI, Luciano. *La idea del Barroco*. Trad. de Rosalía Torrent. Madrid: Tecnos, 1991, p. 23.

66. *Ibid*, p. 112.

67. *Ibid*.

68. ALONSO, Dámaso. *Poesia española*. Madrid: Gredos, 1970, p. 348.

69. AGUIAR e SILVA, Vítor Manuel de. *Teoria de la literatura*. Madrid: Gredos, 1979, p. 285.

70. *Ibid*.

71. Calendari editat per l'Obra Cultural Balear el 1982. Conté dotze poemes de *Flos Sanctorum*, un per cada mes de l'any.

72. VIDAL ALCOVER, Jaume. Presentació de *Via Crucis*, a: MOYÀ, Llorenç. *Antologia poètica, op. cit.*, p. 91.

73. En aquesta ocasió Moyà fa servir la forma mallorquina «nuví». En canvi utilitza la forma continental en *La posada de la Núvia*.

74. LLOMPART, Josep M. «Pròleg». A: MOYÀ, Llorenç. *Via Crucis*. Manacor - Palma, Ganimedes, 1961, p. 7.

75. Dec la còpia del manuscrit, inèdit, de *Panegírics blancs* a Antoni Nadal. L'obra és reproduïda a l'apèndix.

76. MOYÀ, Llorenç. *Panegírics blancs*, s.p.

77. VIDAL ALCOVER, Jaume. *Els intocables*. Barcelona: Laia, 1987, p. 219.

78. Una d'aquestes cartes, datada a Palma el 9-12-1968, comença amb l'encapçalament «N'amic sènyer». Una altra, adreçada a Jacme Vidal Alcover i datada a Palma el 21-11-1968, fa: «N'Amic Sènyer: Doncs ara ojats-me, o pus ben dit, llegets-me». I en una felicitació per l'obtenció d'un premi llegim: «N'Amic Sènyer: les mies orelles han copsat e los meus ulls han llambregat, que vós, n'amic, heu embarriolat lo premi de rondalles "Víctor Català"» (20-12-1968)...

79. El manuscrit d'aquest panegíric porta tres notes al marge que expliquen el contingut d'alguns passatges: «la pàtria absent», «com era la pàtria» i «la nostra veritat».

80. CROISSET, Jean. *Año cristiano ó ejercicios devotos para todos los días del año*, op. cit., p. 571-574.

81. «Malmaison» era el nom que el poeta donava al seu casal familiar.

82. MOYÀ, Llorenç. Introducció a *La posada de la núvia*. Palma: Ajuntament, 1956, p. 9-10.

83. *Ibid.*

84. HAUSER, Arnold. *Historia social de la literatura y del arte*, vol. 2. Barcelona: Labor, 1992, p. 91-92.

85. ANCESCHI, Luciano. *La idea del Barroco*, p. 167.

86. L'afició li devia venir de Bernat Vidal i Tomàs, tan enamorat de la sonoritat del mot *tumbaga* (nom que reben els aliatges d'or i coure i de coure i zinc, i també els anells fets amb aquests aliatges) que arribà a utilitzar-lo vuit vegades en un poema de deu versos: «El viatger», reproduït a l'apartat 2.4. del capítol IV. Curiosament el díptic de Santa Praxedis de *Flos Sanctorum* es tanca amb uns versos similars als de Vidal i Tomàs: «vull portar als fills dels dofins / una tumbaga de Roma».

87. Publicat, amb un poema de Josep M. Llompart i un altre de J. Vidal, a la col·lecció *La Font de les Tortugues*.

88. VIDAL ALCOVER, Jaume. Presentació de *La posada de la núvia*, a: MOYÀ, Llorenç. *Antologia poètica*, p. 80.

89. *Ibid.*

90. *Palinur*, poema inèdit. Datat a Binissalem el 1960. Dec la fotocòpia de l'exemplar mecanografiat a Antoni Nadal. El text complet és reproduït a l'apèndix.

91. Moyà acompanya aquests versos amb la traducció de Miquel Dolç: «Ai, massa t'has fiat de la pau del cel i de l'ona, / Palinur: jauras nu damunt una ignota ribera». La cita llatina del text de Moyà divergeix lleugerament de la publicada en l'edició de la Fundació Bernat Metge: escriu «coelo» en comptes de «caelo», situa una coma després d'aquesta paraula i escriu «arena» en comptes d'«harena».

92. VIRGILI. *Eneida*. Text revisat i traducció catalana de Miquel Dolç, vol. II. Barcelona: Fundació Bernat Metge, 1975, p. 110-112.

93. Sembla que l'obra circulà en còpies il·lustrades per Pere Martínez Pavía, però la seva distribució fou pràcticament nul·la.

94. MARCHESE, Angelo; FORRADELLAS, Joaquín. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel, 1991, p. 113.

95. DOLÇ, Miquel. «Pròleg». A: P. VIRGILI MARÓ, *Bucòliques*. Barcelona: Fundació Bernat Metge, 1956., p. 78-79.

96. VIRGILI. *Bucòliques*, p. 182.

97. DOLÇ, Miquel. Notícia preliminar a la *Bucòlica* VI. A: VIRGILI. *Bucòliques*, p. 177.

98. El cicle de teatre clàssic es tanca amb l'obra *Anteu*, inèdita. Em consta la seva existència perquè l'autor i diverses fonts la citen repetides vegades, però no he pogut localitzar-la.

99. MOYÀ, Llorenç. «Soneto a la patria» del *Cancionero de Villarel*, inèdit, sense data. Recollit al RBG.

100. LLOMPART, Josep M. *La literatura moderna a les Balears*, p. 192.

101. LLOMPART, Josep M. «Pròleg». A: MOYÀ, Llorenç. *Hispania Citerior*. Palma: Moll, 1981, p. 12.

102. VIDAL ALCOVER, Jaume. Presentació d'*Hispania Citerior*, a: MOYÀ, Llorenç. *Antologia poètica*, p. 117-118.

103. En l'entrevista amb J. Vidal publicada al *Diario de Mallorca* el 27-4-1967.

104. Part del recull va restar inèdit. El RBG recull una «Notícia preliminar» a les dècimes, escrita pel mateix Moyà, no publicada a l'edició del 1983, a més de desset dècimes. Reprodueixo a l'apèndix aquest pròleg i els desset poemes afegits.

105. Jaume Vidal Alcover interpreta que el poema «parteix de just després que Ulisses ha clavat una estaca al sol ull de Polifem». En realitat, només tenim constància de la ceguesa de Polifem a partir del cant IV.

106. El motiu de Polifem mirant-se al mar, el trobam en Teòcrit, Virgili, Ovidi i Góngora.

107. GENETTE, Gérard. «Complex de Narcisse», dins *Figures*, I. Paris: Éditions du Seuil, 1966, p. 21.

108. ALONSO, Dámaso. *Góngora y el Polifemo*, 2 vol. Madrid: Gredos, 1961. Vol. 1 («Estudio preliminar y Antología gongorina»), p. 176.

109. ALONSO, Dámaso. *Góngora y el Polifemo*, vol. 1, p. 197.

110. *Ibid.*, p. 199.

111. *Ibid.*, p. 214.

112. *Ibid.*, p. 256.

113. De *Presidi major*, s'ha trobat un sonet inèdit que probablement fou eliminat -és la hipòtesi del RBG, que el recull- a causa del seu caràcter marcadament sexual. El reprodueixo a l'apèndix.

114. VILLALONGA, Llorenç. Pròleg a: MOYÀ, Llorenç. *I, tanmateix, pallaso*, 1a ed. Palma: Llibres Cavall Verd, 1978, p. 8-9.

VI

JAUME VIDAL ALCOVER

I. ITINERARI BIOBIBLIOGRÀFIC

«Frueix la llum que t'entra pels ulls, tan agraïda,
i t'encén les carreres de la sang, al·lot d'or,
tu que lences, igual que si fos un tresor
exclusiu i total, la teva part de vida!»

Aquestes paraules, principi d'un dels seus *Sonets alexandrins*, foren, potser, una de les màximes vitals i estètiques que amb més fidelitat seguí Jaume Vidal. Tanmateix, el revers del *carpe diem* no fou, en el seu cas, una inhibició del real, sinó, al contrari, la incisió profunda -i, sovint, tempestuosa- en l'*ara*. Jaume Vidal Alcover va néixer a Manacor -«la capital de la pagesia més pagesa de Mallorca», com ell la definia- el 29 de maig de 1923. Va passar la infantesa i l'adolescència entre aquest poble,¹ Palma -s'hi va traslladar als deu anys per fer el batxillerat- i el Mal Pas, al Port d'Alcúdia, on, acabats de complir els tretze anys, va comprendre que l'estiu de 1936 no seria com cap altre. La imminència de la guerra obligà la família a abandonar la casa d'estiu, el Salern de les seves ficcions novel·lesques, i a tornar a Manacor. Uns dies després, hi arribava Arconovaldo Bonaccorsi, el temible *conde* Rossi, la crueltat i el pintoresquisme del qual el feren protagonista de molts relats sobre la guerra: Blai Bonet l'utilitzà com a fixador cronològic en un passatge de la seva novel·la *El mar* i el mateix Jaume Vidal s'hi referí en alguns dels seus escrits d'evocació i recreació dels anys del conflicte. «La

gent indignada de tot aquell desbarat cruel que va esser la guerra civil espanyola recordarà la fantasmada de l'aventurer feixista, i potser serà just simbolitzar en la seva estampa grotesca el desgavell i l'estupidesa del moment, perquè també els vençuts tenen dret als seus fantasmes i a compondre, com els vencedors fan amb els seus, algunes pàgines de la Història», escriví, temps després, a «El conde Rossi o la guerra civil a Mallorca».2

La tardor del 1942 començà a escriure, en castellà, els primers poemes. Aviat escriuria també en la seva llengua. El primer poema en català és un sonet en heptasil·labs, no recollit en llibre:3

«Horabaixa de l'estiu:
el sol cau dins les muntanyes,
l'oratge vincla les canyes,
els aucells van al seu niu;

llueix un estel, captiu
entre núvols com aranyes,
i el cel, ple de llums estranyes,
no sé si plora o si riu.

Brilla la mar, bronzejada
per la llum del sol ponent;
ha amainat de tot el vent

i l'aigua, transfigurada,
dorm i espera, enamorada,
el retorn del sol ixent».

En aquells moments el seu bagatge era integrat per «Costa i Alcover, potser alguna cosa [...] dels poetes posteriors, Mn. Riber, Maria Antònia Salvà-. els poetes castellans dels llibres de lectures escolars - alguna "Oriental" de Zorrilla, entre "fábula" i poema patriòtic- i l'abonós Rubén Darío».4

La primera joventut de Jaume Vidal habita les sales -semi-clandestines, endomassades, confortables- de la vida cultural en una ciutat petita. El seu amic Martí Mayol -que, després d'unes temptatives poètiques d'adolescència, s'havia decantat cap al teatre, sense arribar, tanmateix, a superar els esquemes del *teatro regional*-⁵ el porta a les vetllades dels germans Massot, on, el 1945 i el 1946, Vidal llegeix alguns dels seus primers poemes.⁶ Hi coneix els poetes rancis i n'hi troba algun de més jove, com Miquel Dolç.⁷ Com a resultat d'aquestes primeres lectures, Francesc de B. Moll li demana un llibre de versos per publicar-lo a la col·lecció «Les Illes d'Or», però el projecte no arriba a realitzar-se. El volum es titula *El ball del pensament* i recull poemes escrits des del 1942 fins al 1948 (segons el manuscrit del llibre) o fins al 1950 (segons l'autor). Més endavant parlaré d'aquesta etapa prehistòrica. Paral·lelament, Vidal havia publicat alguns poemes en castellà al setmanari de Manacor.⁸ Tot plegat, mostres d'un estil «dominat per lectures escolars dels autors del "Siglo de Oro", de fabulistes i romàntics castellans, per l'admiració del gran nicaragüenc Rubén Darío» i pel gust dels autors mallorquins (Costa i Llobera, Joan Alcover, Marian Aguiló, Tomàs Aguiló, Pere d'Alcàntara Penya, Miquel dels Sants Oliver, Pere Orlandis...)⁹ El mateix autor ha reconegut que aquells versos grenyals eren ben fidels a l'estètica de les lectures esmentades, iniciades, en bona part, en els seus anys d'estudiant de llengua i literatura franceses, al batxillerat (hi havia tengut de professors, entre d'altres, P. Bonet de los Herreros i Josep Font i Trias, antic condeixeble, aquest darrer, de Bartomeu Rosselló-Pòrcel...): l'oferta (o la recomanació) de publicació - l'escàndol de la lectura de *L'hora verda* a casa de Guillem Colom no es

produiria fins sis o set anys més endavant- no era, doncs, gens estranya. Però Moll, per distracció o per lucidesa, «va tenir el bon gust de perdre'l [El ball del pensament] i de no trobar-lo» fins que Vidal li portà el seu segon recull, *L'hora verda*, que sortí a la llum mig any després d'enllestir «davant les lluminoses aigües del Port de Pollença». ¹⁰

Abans de l'aparició de *L'hora verda*, i paral·lelament al seu contacte tangencial amb els cercles literaris insulars, Vidal havia passat alguns hiverns a Madrid, on es traslladà el curs 1941-42 per començar la carrera de Dret. En aquella ciutat es relacionà, cap a finals de la dècada dels quaranta, amb un grup de joves de la Congregació Mariana, que tenien un local al carrer de Zorrilla i hi organitzaven una mena de tertúlies que havien batejat amb el nom de «Mañanitas del rey David». ¹¹ Pels mateixos anys, si fa no fa, que les reunions dels lluïsos de Madrid, al carrer de Savellà de Palma, el P. Batllori fundava l'Acadèmia d'Història de Mallorca, secció de la mateixa Congregació Mariana, on els noms de Poe i Rosselló-Pòrcel començaren a fer-se familiars als nous escriptors. ¹² Una tercera ciutat, Barcelona, on el jove poeta es traslladà el 1943 per continuar els estudis -viu a casa d'un oncle agnòstic i bibliòfil que l'aficionà a les llibreries de vell- ¹³ li va permetre a llegir els autors i les obres que es derivaven del mestratge de Riba, divulgats i comentats en el grup d'Estudi: Rimbaud, Rilke, Valéry i molts altres. ¹⁴ Alguns d'aquests autors xocaven frontalment amb la formació modernista de Jaume Vidal. Segons ell, a Estudi, «un ritme segur, uns versos massa ben escandits, eren bandejats irremissiblement», i s'entenia: els poetes simbolistes i postsimbolistes francesos (especialment Rimbaud i Laforgue) propugnaven la substitució del ritme *imposat i artificial de*

l'estrofa pel ritme *natural* de la intuïció o del pensament, canvi que es concretà, en moltes ocasions, en l'ús del vers lliure i en el trencament de la rigidesa mètrica. El mestratge de Riba, en tot cas, era, en els ambients culturals del Principat, majoritàriament acceptat, encara que Jaume Vidal s'agradava de definir-lo gairebé com una tirania, dient que «si els versos de Carles Riba grinyolaven i si la seva prosa era més abstrusa que la de Gracián, havies d'aprendre a fer versos grinyoladissos i d'escriure conceptualment». ¹⁵ Sempre li va costar d'entendre Riba: al poema «En la mort de Carles Riba» dels *Sonets alexandrins* reconeixia: «Quina tristor saünya / tot el meu esperit, tan allunyat del teu»; i, més de quaranta anys després de les tertúlies d'Estudi, encara declarava, parlant amb Enric Moreu-Rey, que Riba «era un poeta mediocre», que «no tenia facilitat de ploma» i que «les *Estances...* no les aguanto». ¹⁶ No sempre havia estat tan radical: el 1955 donava a Riba la benvinguda a Mallorca des de la seva secció *La ciudad viva* ¹⁷ i a finals dels cinquanta declarava la seva admiració pel poeta català després de visitar-lo a casa seva. ¹⁸

Però Jaume Vidal havia trobat en Barcelona molt més que uns nous models literaris. La seva arribada a la capital del Principat tengué tota la força de l'alliberament d'un món que l'oprimia:

«Jo vaig venir a Barcelona perquè trobava que era la meva sortida cap a la llibertat, sempre ho he dit. Mallorca és un país insuportable.[...] Es produeix una endogàmia pròpia i una endogàmia illenca. Ets parent de moltíssima gent i ets gairebé parent amb els amics de tota la vida de la família. T'hi sents vigilat per cent mil ulls. És un país molt immoral, on es respecten absolutament les petites normes com a tot país immoral. Hi pesa una enorme normativa de comportament social». ¹⁹

A finals dels anys quaranta Jaume Vidal ja havia iniciat un ritme de lectures que donà forma a molts dels seus motius i passions literaris. Havia llegit, a més de la corrua inevitable dels autors mallorquins, dels clàssics castellans i de Rubén Darío, els poetes francesos, des de Maria de França fins als parnassians, passant per C. d'Orleans, F. Villon.... D'entre els primers, François Villon el devia atreure per l'alternança indissociable, en la seva vida i en la seva obra, de l'academicisme i el vitalisme: els debats villonians entre el cos i l'ànima no eren sinó un reflex de la seva vida de clergue bandoler, lladre i delinqüent, ben avesat a dones i tavernes, expulsat de París, a mitjan segle XV, a canvi de la commutació de la pena de mort. Verlaine l'interessà, sobretot, després d'haver llegit Rubén, cosa no gens sorprenent si tenim en compte que Simbolisme i Parnassianisme són els dos grans abeuradors del Modernisme hispànic. Seria excessiu, sens dubte, pretendre que fou també a través de Rubén Darío que Vidal conegué l'obra de Bécquer, aleshores prou divulgada arreu de les terres catalanes, però potser no ho seria tant imaginar que el seu gust pels temes clàssics és una herència indirecta, assimilada per via rubeniana, dels parnassians, de Leconte de Lisle, dels seus *Poèmes antiques*, per exemple: en tot cas, és clar que l'evocació dels mites grecs, tan cara als parnassians, no procedia, en el cas de Vidal, d'una formació al seminari -que sí havia tengut Blai Bonet- ni de la tradició de l'Escola (que, del món clàssic, prenia el seny i la mesura, però en rebutjava sense vacil·lacions el paganisme). Així i tot, el pes dels simbolistes en la seva obra fou, sens dubte, més decisiu que no pas el dels rígids i marmoris parnassians: rera la glossa d'Stravinsky que evidència *Le sacre du printemps*, conjunt poètic publicat el 1978 a la

col·lecció «Pantaleu» però escrit el 1951, hi ha una subtil reverència a la màxima de Verlaine, *De la musique avant toute chose!*²⁰ I, sobretot, un gust per la frontera borrosa, per l'intangibile becquerià, per l'anhel poètic. Ho diu, dubtant, com pertoca, a la primera de les *Tres suites de luxe* (1979): «A mi m'agrada... Veus? / Això, que allarg el braç, i tant l'allargui, / mai no arrib a tocar-ho. (Tu m'entens?) / I encara no ho sé cert». Baudelaire li fou revelat per un company de residència. I els seus estudis d'alemany el feren llegir Goethe i l'*Am die Freude* de Schiller, d'on tragué el títol del seu primer llibre publicat, *L'hora verda*.

Un altre nucli d'interès foren els poetes francesos del segle XVI: un conjunt d'autors que compartí, a més de la commoció que devia suposar la transició de l'Antic al Nou Règim, tendències com el renaixement (amb la seva tornada estètica i filosòfica a l'antiguitat), el classicisme (com a doctrina identificadora d'art i «impressió de realitat») i el manierisme (propugnador d'un art intel·lectual, d'èlit, distanciador i, alhora, subjectiu). Entre aquests poetes, els lionesos (Scève -autor de les «estrofes diamantines» de *Délie*, recull petrarquista i hermètic que li ha fet merèixer el títol de «Mallarmé del segle XVI»-, Louise Labé -prosista i poetessa, ardent escriptora de l'amor) creen una escola a part: viuen en una ciutat cosmopolita i industrial i reben, a través del comerç, la influència dels humanistes italians. En la novel·la *Sophie o els mals de la discreció* (1971) Vidal ret homenatge a aquesta escola (el capítol segon de l'obra es titula precisament «L'escola lionesa») i utilitza els sonets amorosos de Louise Labé com a contrapunt o *cor tràgic* de la trama.²¹ D'altra banda, hi ha el grup de la Pléyade, que té com a cap de constel·lació Ronsard, escriptor i reescriptor pertinaç dels seus sonets,

disciplinat en música i en ritme. Els poetes de la Pléyade introdueixen el Renaixement en la literatura francesa i hereten dels florentins la teoria neoplatònica de la creació poètica, segons la qual el principi de l'art, de l'entusiasme creador, és Eros.²² Vidal Alcover recull el llegat d'aquests autors, sobretot, en els seus *Sonets a Eurídice*, un «llibre de passió amorosa», com ell mateix el defineix, receptor de l'entusiasme abrandat de la més sofisticada lírica francesa. La connexió entre poesia i música establerta pels francesos del XVI -tornam a les fonts de *Le sacre du printemps*- i la seva interpretació del món clàssic són, probablement, dos trets essencials per explicar la recuperació d'aquests autors per un poeta del XX. D'altra banda, l'admiració pel classicisme francès pot tenir relació amb el mestratge de Llorenç Villalonga, que admirava els clàssics francesos per sobre dels antics.

Les estades a Madrid foren la font d'un altre bloc de lectures. El curs 1949-50, al col·legi major de Santa Maria, Vidal es familiaritza amb la literatura «de circulació prohibida a l'Espanya franquista: els poetes del 27, les novel·les dels existencialistes francesos, els poemes dels grans autors sudamericans Neruda i Vallejo».²³ Entre els seus papers d'aquell temps, Vidal té còpies de poemes dels autors del 27... El pes de la generació del 27 i de l'existencialisme francès en els poetes catalans de postguerra ha estat prou comentat, però l'al·lusió als poetes hispanoamericans obre una nova porta; perquè, al marge de les tendències existencialistes i compromeses que es desenvolupen a Amèrica en els anys quaranta, Neruda i Vallejo són hereus de l'avantguarda: el creacionisme de Huidobro, l'ultraisme importat per Borges el 1921 -un any després de la seva cala a Mallorca- i el

surrealisme deixaren una empremta fonda en les seves obres. Neruda publica el 1933 i 1935 les dues parts de *Residencia en la tierra*, el llibre on l'influx surrealista és més intens. *Trilce*, de Vallejo, publicat el 1922, abans del trasllat de l'autor a París, i reeditat a Espanya el 1930 amb un pròleg de José Bergamín, altera seriosament la sintaxi i posa en entredit els referents del llenguatge poètic.²⁴ No sembla necessari que Vidal el tengués en compte a l'hora de compondre *L'hora verda*, però alguns dels seus poemes de l'inici de la dècada dels cinquanta -penso, especialment, en «Cafè d'Eixampla», datat el gener de 1953 a Barcelona i recollit al volum *Terra negra*, emanen del discurs de l'avantguarda:

«Aquesta confiança
de marbre tèrbol i mirada eixuta,
quan l'aigua té un vòmit
de carbònic dispers i aire en pecat,
quina espessíssima...!»

(«Cafè d'Eixampla», vv. 1-5)

L'aparició de *L'hora verda*, el 1952, anà voltada d'un cert enrenou. Guillem Colom, recordant la lectura del llibre a casa seva, es fa ressò de l'escàndol que suposà per als poetes madurs i qualifica els versos de verds i grenyals, tot i que hi troba un punt de dolor que els dignifica:²⁵ en unes altres paraules, intenta salvar-ne la inevitable herència tradicional autòctona. Miquel Gayà escriu que l'aparició de *L'hora verda*, juntament amb la d'*Entre el coral i l'espiga* i la de *Del foc i la cendra*, a més de consumir la ruptura pública amb l'Escola Mallorquina, té com a conseqüència un replantejament de les col·leccions de l'editorial Moll: amb tanta innovació estilística hi havia perill que els subscriptors de gusts més clàssics se n'esborrassin...²⁶ El mateix Vidal ha relatat, amb mal dissimulada satisfacció, les incidències

de la lectura del seu primer recull a Can Colom,²⁷ incidències que sembla que arribaren a extrems virulents.²⁸ Fenòmens com la recepció de *L'hora verda* abonen l'existència de l'inevitable conflicte generacional entre els autors de l'Escola Mallorquina i els poetes dels anys cinquanta, i, potser per això, han estat magnificats. El cert és que Vidal també tengué defensors, i no només entre els escriptors de la seva edat: Francesc de Borja Moll aprofità el polèmic títol per explicar, a les planes de la *Miscel·lània Raixa*, la terminació en *-a* (i no en *-e*) de la forma femenina de l'adjectiu *verd*; però abans d'entrar en matèria se sentí obligat -actitud ben simptomàtica de l'actualitat del tema- a dedicar unes ratlles a qüestions que no tenien res a veure amb la morfologia:

«No fa gaire s'ha publicat el llibre *L'hora verda*, de poemes d'En Jaume Vidal Alcover. Sembla que persones literàriament timorates s'han alarmat davant el títol del llibret, considerant-lo un crit estrident de modernitat i de superrealisme. Una hora no pot ser verda -diuen-; el temps no té color. Però jo els faria observar que és ben viva l'expressió *hores negres* per a indicar les hores de tribulació o de tristesa. ¿Per què no han d'esser verdes les hores de la joventut i de l'esperança? Per altra banda, és molt antiga la il·lació poètica entre els colors i els éssers abstractes. Carduzzi, fa més de vuitanta anys, ja ens parlava del *divino silenzio verde* de la planura. Dos mil·lenis enrera, el bon Ovidi ja parlava de l'edat verda (*viridi tendebat ab nevo*). I fins i tot la mateixa expressió *hora verda* no ha estat inventada per En Vidal Alcover ni per cap altre poeta actual; es troba ja usada per Schiller:

*die frische Pflanze
die die grüne Stude streut;*

i d'aquests versos schillerians reconeix públicament En Vidal haver pres el títol del seu llibre».²⁹

Tanmateix, el 1951, abans que sortís a la llum *L'hora verda*, Jaume Vidal havia enllestit un altre recull de poemes, *El dolor de cada dia*, que els crítics consideraren de signe diferent i complementari del primer. No arribaria a publicar-se fins el 1957 per problemes amb la censura, que denegà en dues ocasions el permís d'edició. L'emperò fou l'elegia a Salvatore Giuliano, que elsensors estimaren «no acceptable»³⁰ perquè era el cant a un bandoler i que Vidal publicà el 1952, en castellà, a la revista *La Isla de los Ratones* de Santander.³¹ Finalment, *El dolor de cada dia*, ampliada la seva versió inicial amb alguns poemes, aparegué en una edició pagada per l'autor, desafortunada en difusió, crítiques i ressò popular, tot i que els seus defensors provaren de presentar-la, anys després de la seva publicació, com un precedent de la poesia social. Els condicionaments aliens a l'obra dificultarien, una vegada més en la història literària de la postguerra, el seguiment coherent de la trajectòria d'un autor.

També patiren irregularitats (censura, impossibilitat de representació) algunes obres del primer cicle teatral de l'autor, que s'estén des dels anys quaranta fins a mitjans dels seixanta -quan es trasllada a Barcelona. Resulta difícil fer un inventari fiable d'aquestes obres, perquè moltes han restat inèdites.³² És possible que, com en el cas de la poesia, hi hagués hagut algun intent d'escriure teatre en castellà.³³ Sigui com sigui, s'hi pot establir una etapa d'acostament al teatre regional -l'única manera d'arribar als escenaris- en obres com *Els indiferents*, *El solitari*, *Teatro regional* i *El retorn del fill pròdig* o *Es dos germans*.³⁴ A aquests títols caldria afegir, ja fora de l'intent d'aproximació al teatre regional però dins la mateixa etapa

inicial, *Els whiskys del sub-secretari* (no representada ni editada),³⁵ *El miracle de Fàtima* (redactada a mitjans dels anys cinquanta i representada el 1974, inèdita) i *Striptease per a un titella* (monòleg redactat, també, els anys cinquanta, no representat, inèdit). Aquest primer bloc d'obres teatrals és delimitat per les coordenades espàcio-temporals de Mallorca i l'etapa prèvia al trasllat de la residència a Barcelona. Vidal patí les dues limitacions d'aquestes coordenades: l'*espai*, perquè, en un panorama teatral dominat per les companyies de teatre regional, estrenar obres fora d'aquella estètica i pretendre que tenguessin un cert ressò era impensable (els membres d'Artis li demanaren obres -com també en demanaren a Llorenç Villalonga- però l'entesa no va quallar i les col·laboracions ofertes foren rebutjades);³⁶ el *temps*, perquè la censura era, encara, ferrenya, especialment amb un gènere, el dramàtic, que creava entre el públic vincles que el feien sentir-se *comunitat*.

En aquesta primera etapa de producció la narrativa és el gènere menys conegut de Jaume Vidal Alcover, encara que no el menys conreat. Deixant de banda els textos primerencs i les narracions disperses en publicacions d'àmbit restringit, inèdites (l'autor s'ha referit, per exemple, a *L'amor primer i les primeres pluges*, una *nouvelle* sobre el primer amor escrita el 1945), o publicades tardanament (*L'equip assassinat* és del 1948, però no es publica fins al 1989), dos textos li obren les portes del gènere: el primer és el recull *Mirall de la veu i el crit*, integrat per nou relats, precedits per un text de presentació titulat «La veu» i tancats per l'epíleg «El crit»; el segon és *Esa carne mortal*, novel·la escrita inicialment en català i traduïda al castellà per poder

concurrir al premi Ciutat de Palma de Novel·la, guardó que obté, enmig d'una certa polèmica a causa de l'exclusió de la llengua catalana de les bases del premi, el 1956; anys després justificarà el canvi idiomàtic establint un paral·lelisme entre la seva actitud i l'oscil·lació de gèneres practicada per R. Graves: «Robert Graves, el poeta anglès que d'un parell d'anys ençà viu a Mallorca, diu que fa novel·les per poder escriure poesies. ¿Serà, així, molt indigne que jo escrigui en castellà, de tant en tant, per poder escriure en català més planerament?»³⁷ El material d'*Esa carne mortal* serà aprofitat, de bell nou en català, en les novel·les *Tertúlia a Ciutat* (apareguda el 1976 i datada el 1948) i *La vida fàcil* (apareguda el 1987 amb dates de febrer de 1944 - estiu de 1955). No torna a publicar cap obra narrativa fins al 1969, en què apareix a la Biblioteca Selecta *Les quatre llunes*, conjunt de relats que l'any anterior ha guanyat el premi Víctor Català. Aquest buit no significa, com ha remarcat P. Rosselló, ni «una possible fluctuació en aquesta època del nostre autor entre el català i el castellà» ni un abandó de la narrativa, sinó, de bell nou, una conseqüència «de la migrada i enrarida situació dels anys 50 i 60».³⁸ A aquestes observacions cal afegir, d'una banda, que alguns dels relats recollits en volum havien estat publicats en revistes o bé difosos en lectures i tertúlies: ja el relat «El sonet d'Arvers» -de *Mirall de la veu i el crit*- fou llegit per l'autor a la Secció Literària Joan Alcover del *Círculo Mallorquín* el 18 de novembre de 1953, després d'una lectura poètica en què participaren Llompart, Moyà i el mateix Vidal;³⁹ «Mort a Salern», inclòs a *Les quatre llunes*, havia estat publicat una dotzena d'anys abans, el 1957, a la revista *Quart Creixent*;⁴⁰ «La cova dels Sants», del mateix recull, havia estat

publicat el 1957 o 1958 a la col·lecció «Els autors de l'Ocell de Paper».⁴¹ D'altra banda, els relats breus no són una alternativa a les novel·les sinó, moltes vegades, el seu bessó o la seva compressió: entre l'un i l'altre gènere hi ha múltiples coincidències d'ambientació (Salern, imatge mítica del Mal Pas -que recorda molt, potser per la combinació consonàntica final, un altre indret mític, el Bearn de Villalonga) i, en més d'una ocasió, els personatges són els mateixos: a «El Sonet d'Arvers», per exemple, apareix dona Teresa Delshorts, personatge habitual de les reunions de *Tertúlia a Ciutat* i *La vida fàcil*.

La semblança entre Salern i Bearn, en tant que recerca d'un espai moral que serveixi de refugi a una vella ossada de valors en decadència, no és gens estranya. Jaume Vidal invoca en repetides ocasions el mestratge de Villalonga: en els seus diaris personals, en la dedicatòria d'*Esa carne mortal*, adreçada a Dhey, en la versió castellana de *Mort de dama* (*Muerte de una dama*.) publicada a *Papeles de Son Armadans*,⁴² etc. Però no són les coincidències puntuals, allò que acostia els dos escriptors, sinó la voluntat de mitificació de la realitat. Així es configura el cicle d'«Els anys i els dies»: després de *Tertúlia a Ciutat* i de *La vida fàcil* s'editen *Els intocables* (el 1987) i *Els Sants Innocents* (publicada el 1989 i datada a Palma la tardor de 1964); *Els darrers dies*, cloenda del conjunt, és inèdita.

Si entre el segon i el tercer llibre en prosa hi ha una distància de tretze anys, entre *El dolor de cada dia* i *Dos viatges per mar* -tercer recull de poemes publicat per Jaume Vidal- hi ha un salt de vuit anys. *Dos viatges per mar* guanyà el premi de poesia Joan Alcover (un dels Ciutat de Palma convocats per l'Ajuntament) el 1961, però no fou

publicat fins quatre anys més tard, el 1965. El pròleg que l'encapçala representa, sorprenentment, el tractat de pau amb l'Escola Mallorquina: una reconciliació que, real o fictícia, deixa l'autor amb l'enteniment lliure per promoure noves batalles: a partir d'ara l'enemic seran els crítics barcelonins. També hi ha un parèntesi important entre la gènesi i la publicació dels *Sonets a Eurídice*, començats abans del 1955 i no publicats fins al 1967, després d'haver estat presentats, sense èxit, al premi Ausiàs March de Gandia 1959 (que guanya Pere Quart amb *Vacances pagades*) i al Joan Alcover de 1960 (que s'enduu Baltasar Coll) i d'haver estat guardonat, finalment, amb el premi «Mossèn Alcover», convocat per les Joventuts Musicals de Manacor. El pas dels poemes en versos lliures a la sobreestructuració d'un llibre barrocc fou, és cert, un viratge brusc, però el silenci amb què fou rebut *El dolor de cada dia*, un recull que pretenia ser planer i que, segons l'autor, participava de l'esperit de l'art social (més endavant matisaré aquest judici), justificava plenament el canvi envers una poesia més obscura. El gir seria continuat als *Sonets alexandrins*. Més distesa en la rima, però igualment constreta pel decasíl·lab, la suite *El fill pròdig* és un conjunt de maduresa, escrit en l'«estat que va determinar la meua partida de Mallorca»⁴⁴ i publicat, també, amb un retard considerable: escrit abans del 1963, no aconseguí veure la llum, en edició d'autor, fins al 1968.

L'establiment de l'autor a Barcelona va tenir resultats immediats pel que fa a algunes parcel·les de la seva creació, especialment el teatre: *Manicomi d'estiu o la felicitat de comprar i vendre*, representada a la Cova del Drac el 1968, dóna títol a la segona part de la novel·la *Els intocables* i fou la primera obra d'un cicle de cabaret que escriví amb la

seva companyia M^a Aurèlia Capmany: un cicle que abastaria *Varietats I* (reelaboració escurçada de la peça *Dones, flors i pitança*), estrenada el 1969, *Varietats II o La cultura de la coca cola*, estrenada el 1969, *Public relations (Varietats 3)*, representada el 1970 i *Varietats IV o cadascú el que és seu i robar el que es pugui*, estrenada el 1971. Aquestes obres, representades a *La Cova del Drac* per la companyia *Ca barret!*, dirigida per Josep Anton Codina, foren recollides al volum *Ca barret!*⁴⁵ Anys després vengué el muntatge *Verge, però no del tot*, escrita amb M^a Aurèlia Capmany i les col·laboracions amb el grup *La Trinca: Mort de gana show* (representat el 1973) i *Trincàmeron* (representat el 1977).

És cert que, com han assenyalat alguns crítics,⁴⁶ aquest cicle de teatre s'enllaçava amb els *Desbarats* de Villalonga, però, alhora, com a *realització*, és un producte típicament barceloní, que hauria estat impensable de representar als escenaris insulars. Des de l'inici de la seva trajectòria dramàtica, Jaume Vidal Alcover s'inscriu en el conjunt dels autors que, a Mallorca, fan un teatre d'ambició culta, amb dificultats per ser representat i amb poca difusió dins el seu àmbit. Les seves idees sobre teatre, un gènere que ell considera un dels capítols més tristes d'aquesta petita història de la nostra cultura literària, són expressades en diferents moments de la seva faceta de crític; els articles que s'ocupen del tema ens deixen entreveure una concepció particular del treball dramàtic: quan Vidal afirma que «els autors que varen escriure teatre a Mallorca al marge dels èxits de la companyia *Artis* feien un teatre nou, respecte dels sainets vuitcentistes, de les comèdies de saló de Gabriel Cortès [...] o dels drames històrics o poemàtics de don Guillem

Colom»,⁴⁷ no es limita a establir, com han fet molts crítics posteriorment, les diferències entre *teatre culte* i *teatre regional*; per a Vidal, els drames de Colom són -amb la salvetat de la qualitat literària- tan pretèrits com els sainets. Quina és l'alternativa que proposa? Algunes expressions seves ens orienten en la resposta:

«*La validez de un "desbarat" de Llorenç Villalonga [...] tal vez señale una buena vía del teatro mallorquín. (Mallorca es el país de las "décimas debaratades": podría ser el del teatro del absurdo: pero de un absurdo sensato, es decir, útil humanamente)*».⁴⁸

«Hi ha molta més densitat d'intencions, de sàtira, de denúncia, molta més càrrega intel·lectual i, fins i tot, dramàtica en un "Desbarat" de Llorenç Villalonga que -per no citar noms- en qualsevol de les moralitzacions que estrenaven darrerament amb la companyia [Artis]. I quan aquest teatre - que hauríem pogut anomenar "off" o "underground"- ha estat representat, els seus valors s'han fet evidents».⁴⁹

L'opció per la farsa, pel que podríem anomenar *teatre còmic no alienant* és, doncs, ben clara: amb la particularitat que l'autor es basa, per fonamentar aquesta opció, en unes tendències naturals de la tradició de què procedeix -el país de les dècimes desbaratades, com ell l'anomena- que, si les condicions externes (companyies, espais escènics, política cultural) haguessin estat favorables, haurien pogut suposar un veritable impuls renovador del teatre insular. Igualment d'avantguarda, els camins triats per Blai Bonet o Baltasar Porcel (de la revolta existencialista al drama absurd, d'un absurd, però, intel·lectualitzat, sense lligams amb la tradició natural) havien de restar, per força, molt més circumscrits a un públic especialitzat. Com també hi havia de restar el teatre de tema clàssic de Llorenç Moyà, teatre que Jaume Vidal

intentà, almenys, en dues obres, *Una Roma per Cèsar* (representada el 1969 en el cicle de Teatre Llatí de Barcelona i publicada el 1975) i *Èdip* (escrita el 1977, representada el mateix any a Ciutadella i al Teatre Grec, reposada el 1983 i publicada el 1989).⁵⁰ L'obra dramàtica es completa amb algunes peces que no he sabut datar, com *Déu i nosaltres* i *Plany de Ramon*.⁵¹

La marginalitat en què ha restat immers aquest corpus dramàtic no hauria de ser obstacle perquè se'n faci una valoració de conjunt. El teatre de Vidal és estretament lligat amb altres parts de la seva obra creativa; ja hem esmentat la doble utilització del títol *Manicomi d'estiu*; d'altra banda, entre els poemes de *Terra negra* n'hi ha un que es titula «Cabaret amb fons de suïcida»; encara, el poema llarg *El fill pròdig* és parcialment aprofitat a *Varietats I...* L'edició i l'estudi de la part inèdita d'aquest volum dramàtic són, ara per ara, empreses urgents.

Contràriament al que s'esdevé amb el teatre, a Barcelona la trajectòria poètica de Jaume Vidal minva en extensió. El 1970 publica *Terra negra*, que el 1967 ha guanyat el premi Carles Riba; el 1978, als Quaderns Foc Nou de Tarragona, la sèrie de tercets encadenats *Home*; el 1979, en edició restringida de dos-cents exemplars, *Igor Stravinsky. Le sacre du printemps*, i, a Manacor, *Tres suites de luxe*. I el 1981, també a Manacor, *Sonets alexandrins*. Tanmateix, molts d'aquests llibres contenien obra produïda en la dècada dels cinquanta: els dotze darrers poemes de *Terra negra* pertanyen al recull inèdit *Residència d'estudiants*, escrit a Madrid devers el curs 1951-52 (o entre 1950 i 1955, com diu la nota que clou *Terra negra*), que aplega obra diversa dels seus anys inicials; del mateix recull inèdit procedeixen els vint-i-

quatre poemes de la darrera de les tres *suites* i el grup d'*Igor Stravinsky*... Pel que fa a *Home*, és datat a Binissalem el 1954. Els *Sonets alexandrins* foren composts, majoritàriament, entre el 1959 i el 1962, tot i que l'autor no els donà per acabats fins el 1980; els «sonets deuterocanònics» recollits com a apartat dels *Sonets alexandrins* ja estaven enllestits, almenys en primera versió, el 1963.

L'activitat narrativa de Jaume Vidal es completa amb *Sophie o els mals de la indiscreció* (1971), *Visca la revolució* (1974), *Dido i Eneas* (1976) i *Dues rondalles farcides i altres narracions* (1980). Ja hem donat notícia d'una *nouvelle*, *La gàbia dels mil-i-un aucells*, inèdita, escrita «a estones perdudes», sobre els records de la infantesa. Cap d'aquestes obres no ha tengut una difusió important i, a causa de les condicions irregulars de la seva publicació, els estudis posteriors sobre narrativa catalana de postguerra no li han dedicat gaire atenció. G.-J. Graells qualifica l'obra narrativa de Vidal d'«incisiva, cosmopolita, elegant, allunyada d'experimentacions i fidel a la tradició narrativa realista» i apunta que «només en part (del que podem conèixer) pot ser adjectivada de "mallorquina" pels temes i fins i tot per la llengua literària, ben allunyada de pintoresquismes o excessos dialectals». ⁵² Deixant de banda la dubtosa identificació de l'adjectiu «mallorquí» amb «pintoresc» o «dialectal», cal dir, contra el que opina el crític citat, que Vidal manifesta, en aquestes obres, una alta consciència de la llengua literària i dels seus registres (en el cicle d'«Els anys i els dies» molts dels seus personatges fan servir l'article salat en els diàlegs) i que la seva adscripció a la tradició realista s'ha d'entendre com a seguiment del model fornit per Villalonga; cal tenir en compte, també,

que tant en la seva construcció d'un món novel·lesc com en l'obra dramàtica, l'àmbit popular té, sempre, un pes decisiu: pensem, sinó, en narracions com «Madò Lluenta», de *Les quatre llunes*, en el títol *Dues rondalles farcides...*, en la seva *Antologia de contes, rondalles, llegendes, exemples i facècies* (1981) i en les seves adaptacions teatrals de rondalles populars catalanes («N'Espardenyeta» -1969-, «L'amor de les tres taronges» -1970-, etc.); finalment, pel que fa a la insularitat temàtica, el nucli d'*Els anys i els dies* és, segurament, el retrat literari més lúcid de la Mallorca de postguerra.

No parlaré del vessant crític i erudit de Jaume Vidal.⁵³ L'afegitó no aportaria res d'essencial a la història d'una obra constant, coherent i amb una espessa xarxa de connexions interiors. Una història que és, també, la d'una recepció desafortunada. L'aparença de dispersió de l'obra creativa de Vidal -especialment de l'obra poètica, en què em centraré- ha estat un fàcil parany per al desconcert dels crítics. Una possible clau de lectura consisteix a prendre el poema -no el llibre- com a unitat per a la construcció de la frase del sentit: un mateix llibre pot contenir missatges contradictoris, però la superposició d'aquests missatges en crea, en un sentit vertical, d'altres que es reafirmen de manera que l'estructura final no presenta paradoxes ni anacoluts. Així provaré d'acostar-m'hi.

2. ABANS DE L'HORA VERDA

Abans de publicar *L'hora verda*, Jaume Vidal havia treballat en diversos reculls que, per diferents circumstàncies, varen restar inèdits.

En línies generals, aquests llibres delaten o bé una escriptura prou mimètica, molt atenta als gustos i a les lectures d'aquell temps (la dècada dels quaranta), o bé el conreu ocasional, gairebé d'encàrrec, de la poesia. Però al costat de les inseguretats, aquest voluminós corpus prefigura amb exactitud alguns trets de l'obra poètica posterior. De fet, si alguns dels poemes inicials s'haguessin publicat en el moment en què foren escrits, és ben probable que haguessin causat un enrenou similar al que originà *L'hora verda*. És per això que convé fer-ne aquí un breu esment i una succinta descripció.

El ball del pensament és una mena de gran antologia. La seva versió més sintètica recull al voltant d'una seixantena de poemes escrits des del 1942 fins al 1948:⁵⁴ és a dir -si recordam l'any que l'autor dóna com a data de gènesi del seu primer poema- des del començament absolut de la seva trajectòria literària. Ja hem dit que, per mitjà dels impulsors de les tertúlies literàries del moment, F. de B. Moll s'havia interessat pel llibre amb la intenció de publicar-lo a la col·lecció «Les Illes d'Or». No va arribar a decidir-se, probablement perquè considerà que els poemes encara havien de madurar. L'autor li ho agrai sempre.

El ball del pensament s'obre amb una sonora invocació a la poesia en forma de poema en prosa. Aquest exordi parla de la «inaccessible madona», de la «inefable llavor de vaga, incerta germinació», de la «princesa dolça i llunyedana...». Els qualificatius donen prou informació sobre un dels corrents que ben aviat trobarem al llibre: la fascinació pel que podem anomenar simbolisme tardà. Un altre corrent, el de la tradició autòctona, és donat des del poema-pròleg del llibre, una tanka titulada «Ofrena» i dedicada a Joan Alcover. Cal tenir

en compte, d'altra banda, que els poemes d'*El ball del pensament* eren els que l'autor havia llegit tantes vegades a les tertúlies barcelonines (Estudi) i a les ciutadanes sales dels germans Massot. Per mitjà de l'observació atenta de l'efecte que produïen els seus poemes, l'autor sabia bé on hi havia la frontera que separava la permissivitat de la censura.

He parlat del llibre com a *síntesi*. De fet, en *El ball del pensament* ja s'ha operat una selecció de materials anteriors, com veurem tot seguit. I sembla que aquest procés de selecció encara havia de continuar: en un dels seus quaderns de notes l'autor declara que, d'*El ball...*, va extreure'n quaranta-nou sonets i va estar a punt de publicar-los sota el títol *Dels set i set o sonets d'en temps primer*, l'any 1954.

Descomptant l'exordi, l'«Ofrena» a Alcover i l'endreuça a Joan Barat, el recull és dividit en vuit seccions: *Primers assaigs* (tres poemes), *El vari sentiment* (desset poemes), *La lluna* (quatre poemes), *Mallorca meva* (dos poemes), *Els sonets* (vint-i-set poemes, alguns subagrupats en tríptics), *Consolació del captiu* (un poema), *Per dins el temps* (tres poemes) i *Dubte i esperança final* (que conté un poema titulat precisament «El ball del pensament», dividit en cinc parts).

D'aquestes vuit seccions, n'hi ha cinc de construïdes sobre conjunts més extensos. Així, he trobat una versió d'*El vari sentiment*, independent i prou extensa (té trenta-un poemes, catorze més dels que formen la secció inclosa al llibre). La secció *Els sonets* és la síntesi de dos reculls anteriors: *Els sonets* (vint-i-quatre poemes) i *Els tríptics* (vint-i-un poemes). La secció *Per dins el temps* prové d'un recull titulat

Introducció al record, de tres poemes. Finalment, la secció *Dubte i esperança final* també es correspon amb un recull independent, per bé que amb una composició idèntica a la que inclou el llibre.⁵⁵

Com ja he insinuat, el recull aplega tres vessants: l'herència de la tradició autòctona, visible sobretot en els motius; l'afecció pels usos expressius d'un simbolisme que, per la seva decadència, recorda més Verlaine que Rimbaud; el gust pel ritme marcat i ampul·lós, manllevat al Modernisme i, més específicament, a Rubén Darío. El primer vessant és ben visible en poemes com «Cançó trista», on no falta el blanc ametller i on mètrica i imatges són emparades per l'ombra protectora del Joan Alcover de «La relíquia»:

«Ametllers que es perden entre les llunyanes
fosques del barranc...
Mira que és de bella la branca florida
de l'ametller blanc...
Mes, ai trista vida!
que totes les coses tenen llur ferida
i la flor més blanca té gotes de sang».

...
«La rosa vermella ja s'és esfullada
i l'ànima mia ja no està aromada
de sa dolça olor.
Tu l'has mustiada
a la venturosa rosa de l'amor.
Ja no hi ha dolçor
dins l'ànima mia; tu la m'has robada,
oh, vent de tardor!»

El «Sonet de la dona loca» sembla bastit sobre el motiu de Na Ruixa-Mantells de Costa i Llobera; «Consolació del captiu» recorda l'«Enyorança del captiu» del mateix Costa... En trobaríem molts més exemples. En canvi, el poema «Plenitud de l'espai», escrit en

alexandrins, recorda, pel ritme contundent i regular, les estrofes de Rubén:

«M'he amarat de sol i mar; m'he amarat de saladina
i he viscut, els ulls en creu, amb el vol de la gavina.
Somniosa està la nit, perla i flor, com la petxina
argentada que s'adorm ran d'un munt d'arena fina».

Però allò més interessant és l'anticipació del sistema poètic de *L'hora verda*. Alguns poemes d'*El ball del pensament* seran inclosos en aquest llibre: una de les «Dues cançons llunàtiques» de *L'hora verda* pertany a *El ball...*; també ho és el llarg poema «Revetlla». I, al marge d'aquestes coincidències precises, s'insinuen uns interessos molt determinats: l'aprofitament del món popular (en el poema «Corregudes èbries») i una sèrie de motius com l'alegria (en *El ball...* hi ha un poema titulat «Alegria»; en *L'hora verda* en trobarem cinc més) o la fixació en el present (en el poema «Instant») mostren que entre els dos llibres no hi ha ruptura sinó perfeccionament. Reprodueixo sencer «Instant» perquè els seus versos exemplifiquen una actitud poètica i vital que es mantindrà al llarg dels anys:

«És precís que sigueu tan ràpids, dies?
No us podeu aturar? Mirau com plora
en el moment feliç la rosa oberta:
ella sap que passau, inexorables,
en silenci furtant-li sa bellesa.
Aturau-vos avui que tot s'exalta
de joia al meu entorn! Per què la vida
si en el futur tota ella s'ha de fondre?
Aturau-vos avui que vins i flautes
celebren el moment de ma naixença.
Aturau-vos avui que la rialla
ha pres en els meus llavis, aturau-vos...
No volgueu que pels caires d'una angoixa
que no gos dir es desagni ma alegria.
Jo vull guardar-te, instant sense parella,

en la caixeta de les coses íntimes...
I mai, mai t'obriré! I així ma vida
serà uns vint-i-tres anys eterns i joves
fets pedra en el moment del meu somriure!»

Les dues darreres parts del recull són, potser, les més ben aconseguïdes. Contenen càntics que pretenen ser d'alta volada, preferentment en alexandrins, i la influència rimbaudiana ja es deixa entreveure en peces com «Joia plena»:

«Oh, escuma marinera constel·lada d'aromes!
Sobre el teu llom el pàl·lid vaixell sense timó
volà, atret per la flaire de les madures pomes,
vers les costes on neix l'arbre consolador!»

En la darrera part, constituïda per un únic poema, el més interessant és la divisió «musical» de les cinc parts: la fragmentació del discurs poètic en moviments («Introducció», «Adaggio», «Scherzo», «Andante», «Largo») fa preveure els poemes musicals de *L' hora verda* i constitueix un substrat aclaridor per a la interpretació de *suites* com *Igor Stravinsky. Le sacre du printemps*.

Rest de murta, escrit entre el 1949 i el 1954, és un conjunt d'homenatges integrat per vuit poemes: «Oda a la "Capella Clàssica"» (1949), «Oda a Salern» (1949), «Oda al meu cosí Josep Alcover, arquitecte, a Itàlia» (1950), «Elegia d'or a Joan Alcover» (1951), «Oda frustrada a Francesc Navarro» (1951), «Elegia a Miquel Villalonga» (1952), «Oda, per poc una ègloga, en honor de Blai Bonet» (1952) i «Mediterrània, homenatge a Costa i Llobera» (1954).⁵⁶ D'entre aquests poemes, l'«Elegia d'or a Joan Alcover» fou convertida aviat en una simple «Elegia a Joan Alcover» que anys després constituïria la segona part del recull *Terra negra* (1970) i que també fou recollida en la

compilació *Obra poètica* (1984). Sobre la filiació d'aquests versos, Vidal escrivia:

«Pesava damunt jo, pens, la influència, encara, de Rubén Darío, de Rimbaud, dels Pares de l'Església (m'agradaven les exclamacions "Oh!", com a Sant Joan Crisòstom) i m'enlluernava una mica la sensualitat paisatgística a la manera de Blai Bonet». ⁵⁷

Però al costat de la pomposa mètrica rubeniana hi havia, en el poema «Mediterrània...», un intent, cantellut i grinyoladís, d'homenatge al Costa de les *Horacianes*. No és escoltat quan demana:

«Nítid, endreça'm, clara gramàtica,
l'alè difícil de cada síl·laba,
perquè cant una mar i cant un home
nostres de segles i molt més, de sempre».

Un tercer recull és *Santoral mediterrani*, escrit entorn dels anys 1948 i 1949, que conté cinc composicions: «La son de Sant Francesc» (poema inclòs per Sanchis Guarner en *Els poetes insulars de postguerra*), «La rondalla de Santa Bàrbara», «En la definició dogmàtica de l'Assumpció», «L'amor de Sant Felip Neri» i «Prefaci de la missa de Santa Teresa». ⁵⁸ Per intenció -encara que formalment no hi té res a veure- el llibre es pot equiparar al *Flos Sanctorum* de Moyà.

Finalment, cal esmentar un recull de tankes dedicades a personatges històrics, sense datar però adscrites, probablement, a l'època d'*El ball del pensament*. ⁵⁹ Vidal se suma, amb aquest recull, a la moda iniciada per Riba, que també va seduir, en un moment o altre de les seves trajectòries, Marià Villangómez i Llorenç Moyà.

3. VITALISME I PERCEPCIÓ DEL PRESENT

2.1. *L'hora verda*

«*En mí, el sentimiento carece al principio de un objeto concreto y claro; éste se forma más tarde. Se da previamente una especie de disposición musical del ánimo, y sólo después surge en mí la idea poética*», escriu Schiller, el 1796, en una carta a Goethe.⁶⁰ Aquest predomini del sentiment, del principi subjectiu com a regidor de l'estructura poètica, és, sens dubte, una de les claus interpretatives bàsiques de *L'hora verda* (1952), llibre encapçalat per una frase de l'*Am die Freude* del mateix Schiller.⁶¹ Alhora, aquest *pur sentiment* que no disposa d'objecte suposa un retorn al romanticisme, a l'esfera de l'íntim i a la idea de poesia com a expressió de la unitat. Quan es parla de la ruptura que suposà *L'hora verda*, doncs, em sembla que caldria enfocar la *diferència* del llibre respecte a la tradició anterior en aquest sentit: com a reivindicació de la individualitat enfront d'una estètica per a la qual la contenció del sentiment i la forma entesa com a aspecte *previ* (no *posterior*) al muntatge poètic havien esdevingut principis inamovibles. De les dificultats de Vidal per cenyir-se a la rigidesa d'aquests principis neixen, ben segur, les seves reserves respecte a la poesia que propugnaven alguns grups de la primera postguerra: ja hem parlat de les reticències envers la figura de Riba, que era un dels referents intocables del barceloní grup d'Estudi. En la mateixa línia, el predomini de la metàfora observable en aquest primer recull de versos, les referències a la dansa i a la música, impliquen un

rebuig de la reflexió i, per tant, en paraules de J. Arnaldo, una *abolició del coneixement descriptiu de la bellesa*.⁶² L'atenció a la poesia castellana del 27, que confirmen moltes de les cites del llibre, és, potser, més que una pura imitació, un vehicle per a aquesta *antidescripció* que s'erigeix en element nuclear de *L'hora verda*.

Al poema-pròleg de *L'hora verda* (escrit en decasíl·labs i més discursiu que els de la resta del volum, és a dir, amb una certa intenció programàtica; aquesta intenció és emfasitzada a la segona edició de l'obra, en què aquesta composició és separada de la primera part) Vidal manifesta, ja, aquesta consciència de singularitat. Una consciència que el separa de la resta dels homes i origina la mitificació -també romàntica- del poeta com a gran solitari. Hi oposa el seu «vers alegre» (v. 7) al «duríssim / acer de les fàbriques en sèrie» (vv. 9-10) i s'autodefineix (v. 21) com una «llavor prolífica», alhora que adverteix (vv. 21-24) dels perills de la poesia estèril:

«Despullau-vos de corones
de llauna, i el llautó si riu, que temi
el verdet que s'acosta i el rovell
que a poc a poc esmicola el ferro estèril».

L'oposició entre el *verdet* i l'*hora verda*, contraris malgrat la sintonia cromàtica, és el primer símptoma d'una poesia vitalista i d'un to que s'avé perfectament amb una *opera prima*. Però no és únicament l'entusiasme de la joventut, el que dicta aquesta pauta; perquè la invocació del temps en què el verdet, el rovell i l'oci a l'ànima «ja no seran possibles» aboca, independentment de l'edat de l'home, a l'alegria (vv. 56-57), que esdevindrà un dels eixos del recull, i, sobretot, (v. 65) a «la vida que vessa l' hora verda». Tal com l'entenc, l' hora verda és la

figuració d'un fluir continu més que no pas -com han aventurat alguns lectors- un estat d'esperança o de joventut: en definitiva, la lliçó del poeta en aquest proemi té molt a veure amb l'exaltació de tot el que sigui moviment, canvi, transformació («començau sempre, començau a viure, / a caminar, a llegir, a créixer, a córrer, / a morir, començau, començau sempre», vv. 39-41). En aquest aspecte, Vidal fa plenament seva la consciència de present immediat, la fascinació per la simultaneïtat que Hauser defineix⁶³ com a tret emblemàtic de l'home modern. Així, l'estat definit com a hora verda, que no és sinó la representació d'un *tempo* interior, s'alimenta de l'energia que extreu de la seva pròpia regeneració (vg. vv. 60-63), cosa que implica la negació de qualsevol transcendència: M. A. Riera nota que, al llibre, «no hi glateix cap tipus de preocupació religiosa» i fins i tot apunta que aquesta pogué ser una de les causes del rebuig que provocà en alguns sectors.⁶⁴

La primera de les «alegries» -al llibre hi ha cinc poemes titulats «Alegria»-, una composició antinostàlgica i antimelangiosa, insisteix en aquest caràcter autoregenerador del temps que es crea ell mateix:

«el temps, feliç d'ell sol, pur, pura anècdota,
i en ell creixent, regant-se a si mateix» (vv. 2-3),

la qual cosa ens fa pensar en una exaltació del present. Ja havíem vist que aquest tret s'insinuava en la poesia de Cèlia Viñas (és, en canvi, contrari a l'atemporalitat de Villangómez), però en Jaume Vidal el *presentisme* arriba fins a les darreres conseqüències, especialment en poemes com la cinquena «Alegria» o bé en el titulat «Ara». La sensació és explotada al màxim per obtenir una poesia densa de sentiment i exultant de vida. En trobam molts exemples:

«A trenc de vida.
Avui!
Avui de tota la vida».

(«Alegria», vv. 7-9)

«Perquè som bell avui sobre totes les coses,
perquè som bell avui, perquè som més que bell,
perquè componc un gerro de flors i em despenchina
l'oratge i a la mar hi ha dues veles...»

(«Tornes», vv. 1-4)

L'actitud del poeta, antirretòrica, s'aboca -i aquí rau, justament, la retòrica, tènue però vigorosa, del llibre- a convertir la fragilitat, la immediatesa i la caducitat d'aquest present en eterna:

«Avui no, perquè avui llenegadís
no ho comporta la teva eternitat,
el sempre que has d'esser».

(«Futur perfecte», vv. 6-8)

«Fora-temps, fulles intactes,
pures introduccions,
sempre al començ de les coses,
del vent, l'arrel, el dissabte...»

(«Amor», vv. 10-13)

una contradicció plenament literària (fixar l'inaprehensible, posar barreres al que fuig) que no es pot imputar, de cap manera, a una errada en el sistema conceptual de l'autor. Robar al temps els seus atributs, a través del cant de l'*ara*, del to exclamatiu, de les comparacions constants amb la música -un altre art absolutament encadenat al temps-, de la lleugeresa, és una manera de definir l'art poètica: contra un model líric que es posa a favor del temps, que l'obeeix, que plora nostàlgicament la seva fuga

-«s'han acabat els paisatges
per on omplíem els paners d'absències,
s'han acabat les tardes i els migdies
on érem papallones disseccades»

(«Plenavida», vv. 12-15)-

Vidal anuncia la lluita contra el temps, la incisió vertical en comptes del lliscar paral·lel. En definitiva, una lluita contra la natura del més pur estil romàntic. En la seva *Defence of Poetry* (1821) Shelley havia postulat la participació del poeta, per a qui no existeix temps, espai ni mesura, en l'etern. A la vegada, aquesta creació d'una superestructura que allunyava el poema de la realitat era una via escapista. El crític francès Jean Paulhan establí (*Les fleurs de Tarbes*, 1941) una tipologia dels escriptors segons la seva relació amb el llenguatge: enfront dels retòrics, que creuen en la tradició del llenguatge i els seus llocs comuns com a codi idoni d'expressió, hi ha els terroristes, que, sota l'influx de Bergson, de l'intuïcionisme i de la teoria de l'*élan vital*, intenten preservar la puresa expressiva del llenguatge. L'aplicació d'aquesta tipologia, utilitzada posteriorment pel crític Joaquim Molas per batejar un dels seus articles més coneguts sobre la poètica de postguerra, a la primera obra publicada per Jaume Vidal l'adscriu, sense reserves, al «terrorisme» més militant. D'una manera més rudimentària, parlant de *L'hora verda*, Blai Bonet establí la distinció entre «*poesía brotante*» i «*poesía troquelada*»:

«Los poemas de "L'Hora Verda" no son troquelados sino simplemente brotados, que es siempre lo más completo, incluso intelectualmente, aunque parezca mentira. La Poesía brotante, en trance de chorro, es siempre la más trascendental, total y profunda, porque con ella expresamos, a un tiempo, y completa y simplemente, nuestra física y nuestra metafísica, el cuerpo y el alma, lo fable y lo inefable, la erótica y la metaerótica. Y esta poesía produce una inquietud, una seguridad vital: anhelo, luego existo». ⁶⁵

Però l'aventura és arriscada i, segons el mateix Paulhan, porta al silenci, s'exhaureix aviat. Potser per això l'assaig de *L'hora verda* no serà continuat en els llibres posteriors, a excepció del conjunt *Igor Stravinski. Le sacre du printemps*, en què el correlat musical abona, si cal amb més força, la tesi de *L'hora verda* i d'alguns poemes esparsos de reculls posteriors («Richard Strauss», «Vals», «Chopin, preludi 24», tots tres de les *Tres suites de luxe*). De fet, i aquest és, probablement, el punt on trontolla el llibre, *L'hora verda* no reïx a fer el pas del present a l'etern, i té, al costat d'encerts feliços, poemes que aviat seran víctimes de la despreocupada immediatesa que propugnen: la pagaran a l'alt preu de la caducitat. Aquesta impressió devia moure J. M. Llompart a parlar de la poesia de *L'hora verda* com d'un joc «divertidíssim i arriscat -adés banal, adés d'una profunditat insospitada»⁶⁶ i a considerar la facilitat creadora «el principal perill de la seva poesia», que «justifica els retrets de banalitat que se li feren».⁶⁷

Malgrat el canvi de direcció -l'absència de bellesa descriptiva, la verticalitat, el rebuig del to discursiu-, el sistema expressiu de *L'hora verda* segueix, en molts aspectes, els esquemes tradicionals. Al poema «L'illa», que l'autor dedica al seu pare, la caracterització de l'illa, que rep atributs de dues menes ben diferents (presència o absència de ponts, niar de colomes o de miloques) representa, en realitat, dues maneres de entendre el món, la del pare i la del fill: dos mons interiors que acaben fonent-se quan (vv. 21-24) «a bots, a passes verdes, / llunyans, viurem, de sobte / plegats, a l'illa, amb l'illa / eterns, de vida en vida!». (Observem, de passada, que aquesta conjunció final representa, probablement, el primer precedent del motiu del fill pròdig, que retrobarem -esdevingut

central- en d'altres conjunts de poemes de Vidal i que constitueix, segons E. Bou,⁶⁸ la clau simbòlica de la seva obra poètica). Dit en unes altres paraules: Vidal hi utilitza el tan conegut procediment de la simbolització, i ho fa, a més, a partir d'un binomi (vida interior / paisatge) de què ja s'havien valgut molts dels poetes de la seva tradició pròxima. Recordem, tan sols, el significat del sentiment de paisatge en Costa i Llobera. O comparem el poema citat amb qualsevol de les «illes» que configuren l'extensa geografia de Marià Villangómez.

També deu ser herència de la tradició el classicisme subtil, mediterrani, encara que purament esteticista (desproveït, per tant, de lliçó moral) que apunta en poemes com «Enyorament» o «Tornes», que conté (v. 8) una al·lusió a Circe, qualificada de «bona dona» (desmitificada i humanitzada: desproveïda, doncs, dels seus poders màgics); un altre rastre del passat és l'ús de les cançons populars en poemes com «La margalida», «Les cançons del vi» o «Revetla»; en aquest cas, però, Vidal no es limita a una concepció de la literatura popular històrico-romàntica, sinó que hi incorpora un sentit que confessa après de Rabelais: el grotesc, el *non-sense*. En general, la literatura popular mallorquina influí d'una manera força important tots els poetes dels cinquanta: ara bé, si Josep M. Llompart -i, abans, com hem vist, Cèlia Viñas- en prengueren la musicalitat i la cadència repetitiva (i només en algun cas espars el to «desbaratat»), Jaume Vidal Alcover i el Blai Bonet posterior a *L'Evangelí segons un de tants* es decantaren pel cantó dionisíac o irracional. Aquest absurd rabelaisià, el trobam en peces com «El lloretó» (vv. 9-12):⁶⁹

«Bec becoi sense cançó,

i el ficus de la donarda,
del lloretí lloretó,
se m'empalmera la tarda».

L'autor té bona cura de reservar-se la procedència culta, rabelaisiana, d'aquest recurs, i d'afirmar que a Mallorca arrelà en bona part a través de les faules d'Iriarte.⁷⁰

Però, sobretot, *L'hora verda* es caracteritza per la incorporació d'un sistema de recursos expressius basat en trops que, com la metàfora, la sinestèsia, la personificació i l'anomenat aprosdòqueton, impliquen barreja de dominis sensorials. Ja en el poema pròleg trobam expressions com «plourà, potser, mon vers alegre», «som jo el pol·len» i «obriu-vos d'ànima!». El llibre continua amb un riu *que desvarieja*, un arc de Sant Martí *jove*, una «mort en punt», una cintura enamorada, uns ditets de la primavera, un «cenyiu-me el temps!», una palmera de nafres... La vinculació d'aquest seguit de recursos amb la generació del 27 ha estat àmpliament comentada per Joan Mas en un conegut article sobre les fonts dels poetes mallorquins dels anys cinquanta.⁷¹ J. Mas esmenta una sèrie de coincidències que revelen la proximitat de *L'hora verda* amb el primer Lorca i, menys, amb Salinas, Alberti i Gerardo Diego. Ara bé: establerts i detectats aquests vincles -tasca ja acomplida amb prou detall per Joan Mas-, crec necessària una cala més profunda: sabem que els poetes del 27 exerciren un pes sobre el Vidal de *L'hora verda* (en els reculls posteriors les influències són, si no absolutament inexistents, sí més difuminades i anecdòtiques). En quin punt s'estableix la sintonia? On coincideix el temperament poètic de Jaume Vidal amb el dels castellans del 27? La resposta, em sembla, ve donada en els trets de caracterització generacional apuntats per Vicente Gaos en la seva

clàssica *Antología del grupo poético de 1927*: afany d'originalitat que suposa innovacions de llenguatge, mètrica i temes; tractament dels «grans temes poètics» despulat de retòrica; intranscendència; aspiració a l'autosuficiència de l'art; antirromanticisme... Però sobretot m'interessa destacar un tret que, com veurem més endavant, serà bàsic a l'hora de definir el món poètic de Vidal: l'ocultació del *jo* real rera els poemes. Gaos escriu:

*«Entre las referencias a lo humano contenidas en cualquier poesía lírica, especialmente si era romántica, la primera era la referència al propio autor. Lo que decía el poeta solía decirlo referido a sí mismo. El poeta vanguardista combate el subjetivismo romántico, elude la confesión personal, desaparece tras el poema. que es lo que de veras importa».*⁷²

La personalització d'elements inanimats és, en *L'hora verda*, tan freqüent com la «cosificació» de l'home, o, més ben dit, del poeta (he dit que el «jo» líric de *L'hora verda* no es correspon amb el jo biogràfic de l'autor, sinó amb un jo purament literari): és a dir, el moviment de traspàs sensorial no és unidireccional. *L'hora verda* és, així, també l'hora vegetal: l'estat de fusió del poeta amb la naturalesa. Una fusió que, tanmateix, no és equiparable a la desintegració del *jo* en el món modern iniciada pels surrealistes, sinó, que ben al contrari, representa l'exaltació d'aquest mateix *jo* -agegantada en la natura- a través de la incorporació de la natura al *jo*. *L'hora verda* és un recull on la primera persona -poètica, repetim-ho- s'exalta ella mateixa i on la natura, tot i la barreja que el poeta en fa amb el seu propi cos, existeix en funció de l'ésser humà que escriu el poema i de la seva capacitat de sentir. Com en aquests versos:

«Estic tot ple de valls: cintura, espatlles,
aixelles, ple de valls i en elles tu».

(«Recers», vv. 1-2)

3.2. Igor Stravinsky. *Le sacre du printemps*

El 1979 la col·lecció de poesia «Pantaleu» tragué a la llum *Igor Stravinsky. Le sacre du printemps*, conjunt que, més que recull o addició de poemes, ha de ser considerat -i així ho fa el mateix autor en la nota que clou el quadern- un únic poema, dividit en dues parts formades, respectivament, per vuit i sis fragments. L'edició tengué un tiratge de dos-cents exemplars, signats per l'autor i numerats, circumstància que explica, com en molts altres sectors de l'obra literària de Jaume Vidal, la poca difusió de l'obra i la manca, fins una època molt recent, de lectures que la integrin en la globalitat de la trajectòria poètica de l'autor.

La primera consideració que ha d'acompanyar aquesta integració és la cronologia de gènesi de l'obra, revelada per l'autor en la nota final:

«Aquest poema fa part d'un recull de molt diversa temàtica -impressions de lectures recents o de relectures, de pel·lícules, quadros, escultures, ciutats i paisatges rurals, d'audicions musicals, poemes d'amistat i de convivència- que anava fent cap als anys 51 i 52, a Madrid, sota el títol general de *Residència d'estudiants*. Alguns poemes d'aquest recull han estat publicats (els dotze de la darrera part de *Terra negra*) o lliurats perquè es publicassin en una altra ordenada distribució (els vint-i-quatre de la darrera *suite* de les *Tres suites de luxe*); però el recull sencer, no sé encara si el puc donar per complet i acabat o si continuarà indefinidament com a calaix de sastre obert a tota aquesta diversíssima manifestació de la mútua escomesa entre el poeta i la vida cultural del seu entorn, expressada, això sí, amb una certa coherència estètica, lligada amb la que va guiar l'ambladura de *L'hora verda*, el meu primer recull publicat». ⁷³

El llibre *Residència d'estudiants* no va ser publicat mai com a tal.⁷⁴ Amb tot, aquests mots justifiquen plenament que *Igor Stravinsky. Le sacre du printemps* sigui llegit a continuació de *L'hora verda*. Amb tot, no és sols la coincidència cronològica (ambdós reculls, de factura més o menys simultània, fan part de l'etapa de joventut de Vidal), sinó també un cúmul d'afinitats estètiques, allò que permet entendre els dos reculls com a part d'una única alenada poètica.

El discurs musical s'imposa com a premissa evident, indefugible, per afrontar la lectura d'aquests poemes. Vidal en deixa clara constància:

«No cal dir que amb aquesta glossa a *la consagració de la primavera* no he pretès traduir amb paraules la música de Stravinsky: potser sí, he intentat copsar-ne el ritme trencat i palpitant. Però de les intencions del músic al meu poema, hi ha, supòs, trenques ferm: tantes, probablement, com de les del ritual que el va inspirar a ell a la música que en va treure».⁷⁵

L'intent de fer un exercici culte -l'art sobre l'art en una construcció interdisciplinària- és, doncs, evident, i es lliga amb aquella eliminació de la confessió personal que Gaos apuntava com a identificadora dels poemes del 27 i que aplicàvem també a *L'hora verda*. I el primer pòsit de què hem de partir és la composició musical de Stravinsky. Però, rera aquesta font tan explícita, possiblement n'hi ha d'altres de més amagades: experiments similars fets en l'àmbit de la poesia. En parlaré més endavant.

Un coneixement profund de l'obra i de la significació de Stravinsky arrodoniria, sens dubte, la lectura d'aquest conjunt poètic. No posseesc la formació musical necessària per comparar internament els dos discursos. Tot i això, m'arriscaria a parlar, molt en general, de la

destrucció de la tonalitat i de la melodia en la música moderna, destrucció que pot ser equiparada a la destrucció de la concepció lineal del discurs poètic. D'altra banda, Stravinsky, exemple d'artista atent a disciplines distintes -però *afins*- a la seva (dansa, poesia), ha estat comparat amb Picasso pel procediment d'utilitzar fonts tradicionals amb el fi d'arribar a un art modern (Bach, Pergolesi i Txaikovsky serien alguns d'aquests rerefons), procediment que, pel fet mateix de basar la seva obra poètica en l'estructura d'una obra musical, pot ser atribuït, també, a Vidal: així, el joc no es limita a un calc -o a una glossa- epidèrmic, sinó que entra en l'esfera conceptual per establir un diàleg amb d'altres discursos d'artifici (el de l'Stravinsky que compon amb la intel·ligència, no amb les emocions). En un article de la sèrie *La ciudad viva* l'autor deixa constància de la seva admiració per aquest músic:

«*Stravinsky o el triunfo de la inteligencia. Stravinsky, en la música, como en la poesía Mallarmé, como Picasso en la pintura, como en la novela Gide, como en el cine Charlot o René Clair, representa el advenimiento de la inteligencia. Un nuevo modo de vivir o, cuando menos, de obra*».76

Un altre tret biogràfic del músic devia resultar especialment atractiu al nostre autor: en traslladar-se a París, just abans de la primera guerra mundial, Stravinsky havia tastat l'amargor de la incomprensió: la primavera de 1913, en l'estrena de *La consagració de la primavera*, s'hagué d'enfrontar a un públic que no acceptava ni la música ni la coreografia de l'obra.⁷⁷

Igor Stravinsky. Le sacre du printemps calca, doncs, l'estructura de *la consagració de la primavera*. La primera part del

poema, *L'adoration de la terre* s'obre amb una *Introduction* que incita el lector a l'adoració de la terra fecunda:

«Això, tan estirat, de fruits,
això que, en fruits i a cops de fruit, s'allarga en molles
sucoses, i aquest suc que madura l'espiga
i enravena les flors, aquesta viva
aparició de les entranyes,
això és la terra. ¡Revinglem-nos i adorem-la!»

A partir d'aquí, l'home és empès -*Les augures printanières*- a fondre's amb la terra i a participar de les seves convulsions -«Desclou-te tu també, també despulla't, / també esclata, vibra també, enterra't, brulla.», vv.4-5- en un impuls plenament dionisiac: i, consegüentment, a *Danses des adolescents* l'ànima és presentada com una obscura repressora de la carn i de la seva alegria (vv. 2-9):

«I no podem fer res, més que aixecar-nos
en carn i sang, i, alçats, tensos, erectes,
fer esclatar els nervis i vessar, que ens vessi
la carn magnífica, quan l'ànima
-pàl·lida esdentegada, que tremola
de fred, sense recers, sense racons tan sols, sense
entreforcs,
certa del seu fracàs, l'ànima obscura-
la vol, fosca, ofegar».

El poeta com a cos, com a impuls sense raó, com a carn en el present. Aquest vitalisme, tanmateix, és essencialment fràgil. Els crits d'alarma es desvetllen al *Cortège du sage* -«alerta, alerta a caure, / perquè si travelassis, ¿qui sap?, si travelassis...», vv. 6-7- com a primer símptoma de la recerca de transcendència o de l'assumpció que l'esperit del present és en crisi. Tanta alegria, tanta vitalitat, tanta exaltació, tant sentiment de velocitat, on condueixen? La segona part, *Le sacrifice*, insinua les respostes a aquestes preguntes tot conformant-se com un

afany de fer transcendents la dansa, l'alegria i el vitalisme (un afany, podem veure, similar al que demostrava -però no assolía- *L'hora verda*). Així, el sentit de la dansa dionisiaca, ballada per l'home conscient (poeta) de la seva participació en el misteri de la naturalesa, és la purificació: purificació de la nosa de la cultura, del mot que esdevé paret opaca entre l'home i la realitat. Significativament, la *Introduction* a aquesta segona part se centra, gairebé exclusivament, en el desprestigi de la paraula:

«Portaré en holocaust el gest i la paraula».

[...]

«Portaré l'avorrida parla, i que crepiti,
que cruixi i, si encara verda, a la pira es revingli».

[...]

«Perquè no hi ha paraula, no hi pot haver paraula,
no hi ha hagut mai paraula i ens han enganat sempre.
Cremarem la paraula, cremarem la màgia de la paraula,
cremarem la diminuta alegria de la paraula,
el joc de la paraula.

Perquè amb una paraula sense sexe

es pot tancar la flor del sexe;

perquè entre la paraula "jaç" i la paraula "amor"

sempre es basteix un pont d'horribles esperances».

(vv. 1, 3-4 i 6-14)

La ineficàcia dels mots per copsar la realitat (una altra paradoxa de l'escriptura) justifica la prioritització d'altres elements (el ritme i l'exclamació, bàsicament) i el recurs a la música. Un cop sacrificada la «paraula mústega» l'home és lliure (*Cercles mystérieux des adolescents*, v.1) de «la nosa declinada del pensament sonor». D'aquesta manera el poeta es veu qualificat per «redeclinar» la llengua i dotar-la de nous significats, com al tercer vers de *Glorification de l'élue*: «ivida, oh primavera, vida primera i vera!». Aquest recurs de

descomposició serà també molt utilitzat per Blai Bonet, no només en la seva poesia, sinó també en el seu corpus novel·lístic i autobiogràfic.

El conjunt es clou amb una *Evocation des ancêtres* que és, en realitat, un atac a la tradició: no calen tambors ni escarafalls retòrics per embolcallar la bellesa: «¿ho veis, ho veis com no, com no cal mai, / no cal, no, tanta espera, quan ja torreja la bellesa?».

Al marge de la concreció -volguda i explícita- del correlat musical de Stravinsky, *Igor Stravinsky. Le sacre du printemps* s'inscriu en una poètica de la dansa i la música que ben bé podríem considerar hereva del simbolisme. El do sagrat de la paraula, el ritme diví, la simbolització com a recerca de la capacitat suggestiva del mot són alguns trets bàsics dels francesos de les darreries del XIX, que Jaume Vidal tenia entre les seves lectures favorites. Alhora, el llibre s'abriga amb un embolcall estilístic germà del de *L'hora verda*, on també trobam moltes referències musicals: títols com «El flautista», poema dedicat a Odón Alonso que l'autor considera frontera entre els seus poemes més grenyals i els de la nova etapa,⁷⁸ el tríptic «Tres passos de ballet» (compost per «El Ballarí», «Pas de quatre» i «Finale»), una referència a Grieg (en l'encapçalament del primer poema dels titulats «Alegria»), etc.⁷⁹ En resum, l'univers a què remet el llibre és el del que Villalonga anomena art deshumanitzat o abstracte. És una obra escrita en els cinquanta, però se situa en l'atmosfera del primer terç del segle, i la poesia hi sorgeix no de la bellesa o de la veritat, sinó de la *gràcia*. Ens ho diu en un article sobre el *Concierto de Aranjuez* de Rodrigo farcit de comparacions entre pintura, música i poesia:

*«Con Rodrigo y Alberti pasa lo mismo. Tienen, es verdad, distinto temario y distinta ideología y Rodrigo nunca cayó en el pecado de la propaganda política a través del arte. Pero el fenómeno es el mismo. Lo popular de tal modo depurado, estilizado, que hasta se renuncia a su mismo temario, quedándose sólo con su aire. Esencialmente, gracia, más que genio, gracia, ala, luz de alba. No en vano Alberti en Tirteo -poesía arrepentida, de "retorno"- invoca la Gracia y no la Belleza o la Verdad o el Genio».*⁸⁰

Al marge de les fonts musicals del poema, havíem parlat d'altres referents estrictament literaris. Em referesc, especialment, a la sèrie «Salvación de la primavera», de Jorge Guillén, publicada a la tercera part de la primera secció de *Cántico*, titulada *Al aire de tu vuelo*.⁸¹ Es tracta d'una *suite* de nou poemes, numerats en romans i composts en quartets, amb els quals el quadern de Jaume Vidal presenta coincidències sorprenents.⁸² Al poema VII d'aquesta sèrie (vv. 1-4) Guillén escriu:

*«Nadie sueña y la estancia
No resurge habitual.
¡Cuidado! Todavía
Sigue aquí la verdad».*

Aquests versos recorden els crits d'alerta de Jaume Vidal quan expressa la seva «por de caure» o de perdre l'«estat de gràcia» que provoca el poema. Una intromissió de la consciència en un discurs aferrat a la irracionalitat que significa, novament, la intuïció de la crisi. La idea que s'obre pas, en aquestes pors del poeta, és el temor de la bellesa, una bellesa dolorosa i mala de suportar, engegadora, de tall netament rilkeà. «Tot àngel és terrible», proclama la primera elegia de Duino. Aquests altres versos de Guillén (poema IX, vv. 17-20):

«¡Tú, más aún: tú como

*Tú, sin palabras toda
Singular, desnudez
Única, tú, tú sola!»*

recorden -no només pel refús de la paraula, sinó també per la rendició del poeta a la natura (concretada, en el seu caire més exultant i fèrtil, en la primavera)- el final d'Igor Stravinsky. *Le sacre du printemps*:

«Perquè davallis tu, ¡tu, tu!, perquè t'endinsis,
i te m'endinsis, entregant-te'm, càustica,
al trenc, al tremolor d'una esperança,
de l'esperança meva, de les fèrvides,
indeclinables esperances meves,
al vent batut, retut de tota realitat,
per exhaurir-me, fus, desanimar-me. ¡Tu!»

És similar o molt pròxima, també, la identificació amorosa que ambdós autors estableixen entre el poeta i la primavera, tractada en segona persona, feminitzada i gairebé divinitzada. Especialment en el cas de Jaume Vidal, això ens obliga a preguntar-nos per la coherència de l'estructura semàntica del poema: si no és la dona qui es metamorfoseja en primavera sinó la primavera que es torna humana i femenina, la veu del «jo» líric no pot correspondre a un ésser rasament humà, correspondència que originaria una desproporció; el dansaire commòs que apareix en els versos deu ser, al seu torn, imatge o terme figurat d'una altra realitat. I aquesta realitat no pot ser sinó la del poeta. És el poeta qui s'expressa adreçant-se, especialment en la primera part, a un «vosaltres», qui incita -en el seu paper de mitjancer- els homes a l'adoració i qui -en la segona part- parla personalment amb la primavera. En la consagració de la primavera com a força salvadora el poeta és, doncs, l'oficiant, la qual cosa col·loca un filtre entre l'escriptor i la seva obra: Vidal no s'hi aboca directament, sinó que cerca el joc de

reflexos que refracti la seva intenció en el poema. Si en aquest conjunt de versos aquest recurs és, encara, poc perceptible, a mesura que avanci la seva trajectòria aquesta «consciència d'escriptor» s'anirà accentuant. Caldrà, aleshores, assumir plenament l'artificiositat gairebé rebuscada que Vidal planteja a partir del seu primer llibre. Aquesta consciència d'escriptura crearà, especialment en l'obra narrativa, un estil irònic i distanciat que esdevindrà un dels trets més personals de l'autor. En poesia, assuaujat el deshumanitzat vitalisme inicial,⁸³ l'artifici serà canalitzat unes vegades a través del classicisme, d'altres a través de l'homenatge a la tradició i d'altres a través de la farsa.

4. LA TRANSICIÓ: *EL DOLOR DE CADA DIA*

El gruix d'*El dolor de cada dia* fou escrit entre el 1949 i el 1951, any en què Jaume Vidal el donà per acabat i el seu amic Joan Pons i Martorell li'n demanà l'original per publicar-lo a la col·lecció «L'Estel Filant». Els problemes amb la censura, tanmateix, en retardaren l'edició (empresa duita a terme, finalment, pel mateix autor) fins al 1957. La poca difusió del llibre féu que no tengués la rebuda que es mereixia i, llevat d'excepcions com l'espai que Josep M. Llompart li dedicà al seu assaig *La literatura moderna a les Balears*, la crítica se'n féu poc ressò. Només la seva reedició, molt tardana (primer a l'*Obra poètica* publicada el 1984 a Manacor i després, un any abans de la mort de Vidal, al núm. 29 de la «Biblioteca Bàsica de Mallorca») n'ha permès un cert coneixement per part del públic. Les circumstàncies externes a l'obra literària poden condicionar-ne la valoració de l'originalitat, i aquest fou

un dels arguments que el mateix autor esgrimí per defensar aquest llibre, que considerava un precedent del realisme social. La interpretació que J.M. Llompart féu de la significació d'*El dolor de cada dia* abonava aquell argument:

«Anterior a *Comèdia*, a *El cop a la terra* i a *Hispania Citerior* el llibre de Vidal Alcover obre a la nostra poesia les portes del realisme. Aquest fet és importantíssim. Tot i reconeixent la transcendència alliberadora dels nous aires introduïts per *Entre el coral i l'espiga* de Blai Bonet, *Ocells i peixos* de Llorenç Moyà, o *L'hora verda* del mateix Jaume Vidal, cal observar que el capgirament que aquests llibres plantejaven només afectava el robatge extern de la poesia, la forma de comunicar un contingut poètic, però no l'essència d'aquest contingut; més encara, la decisió moral que el poeta pren davant la realitat històrica i social que constitueix la seva circumstància».⁸⁴

Més recentment, d'altres crítics han corroborat aquesta idea. En un article publicat poc després de la mort de Jaume Vidal Alcover, Guillem Frontera deia que «[Vidal] navegava -sempre en el seu cuirassat-contracorrent, i quan la poesia mallorquina era poblada d'Aines Cohen, ell escrivia la seva *Elegia a Salvatore Giuliano*».⁸⁵ El mateix Vidal ha donat una sèrie de fonts -els autors existencialistes i els sudamericans- que insinuaven la filiació realista dels poemes, i fins i tot ha apuntat⁸⁶ que la consideració de Jordi Sarsanedas, arran de la publicació de *La Rambla de les Flors*, com a primer autor realista (consideració que, tanmateix, els estudiosos del realisme històric qüestionen)⁸⁷ li pertoca, en realitat, a ell.

Aquests condicionaments han marcat les dues pautes de lectura del llibre: d'una banda, la seva qualitat de precedent de la poesia realista i, de l'altra, el contrast que *El dolor de cada dia* representa respecte a la

lleugera espontaneïtat de *L'hora verda*. Totes dues premisses em semblen, si no absolutament rebutjables, sí, almenys, molt matisables. Pel que fa a la primera, és evident que molts elements del llibre -entre ells la «quotidianitat» del complement nominal que corona el títol- aboquen a un acostament a la realitat que xoca frontalment amb la torre d'ivori dels reculls inicials: al poema-pròleg (un dels que l'autor qualifica de «realistes»), que, com en el cas de *L'hora verda*, mesura la temperatura del llibre, llegim (vv. 92-93):

«Canta, viu, el dolor de cada dia,
aquest dolor que és teu, però de tots, i has de fer teu».

Les referències geogràfiques concretes, el recurs a l'autonominació (als poemes «Elegia de mi mateix» i «Elegia d'una al·lota enamorada»), el pretext casolà de composicions com l'«Elegia a la mà esquerra», que fa pensar en les *Odas elementales* de Neruda, la recurrència a les dades biogràfiques en poemes com «Aniversari» («Demà faré vint-i-set anys. / Vint-i-set anys que dic i dic paraules i sent i sent paraules / vint-i-set anys que bec -o que vull beure- ginebra o ron», vv. 9-11) o la utilització sistemàtica del vers lliure amb combinacions més desiguals que les dels llibres anteriors fan pensar, certament, en un acostament a la realitat (encara que no em sé estar de dir, en aquest punt, que l'autonominació -recurs molt utilitzat, també, per Blai Bonet- és una figura molt antiga: no l'inventa -ni de molt!- Blas de Otero, sinó que ja es troba en la poesia medieval catalana; o, sense recular tant, en els poetes de la generació del 27). Ara bé, aquesta aproximació a la realitat em sembla més aviat circumstancial i subordinada a l'intent, per part del poeta, de trobar una sortida al camí barrat dels primers llibres; les

reticències envers el realisme -o envers la seva versió catalana- són ben evidents al sonet «A la tomba de Marx» dels *Sonets alexandrins*. Potser la clau de la lectura d'*El dolor de cada dia* rau en la comprensió del seu caràcter d'obra de transició. En els dos llibres anteriors Vidal no havia fet servir cap referència concreta al seu entorn, sinó que s'havia centrat en el jo. *El dolor de cada dia* incorpora, és cert, *els altres* al discurs poètic, però ho fa per obtenir una imatge més contrastada del jo:

«A la Ciutat on vius, ensofronyats,
viuen, també, els enganys, els desenganys, les penes,
enfitats llogaters dels entresols humits,
on tenen de visita homes distints
de tu i del teu virolament selecte,
gent que la primavera no distreu,
gent no temptada pels colors encesos,
espies lents de turmentades vigilàncies».

([Poema-pròleg], vv. 29-33)

És ben clar que en l'al·lusió als «entresols humits» no s'amaga cap actitud reivindicativa o de protesta davant les condicions de vida dels sectors desfavorits de la població urbana, sinó un atac a la manca d'imaginació i de sensibilitat estètica. També em sembla evident que l'esment de la primavera i del virolament selecte (*selecte!*) del poeta obre una comparació amb l'obra anterior, o simultània, si atenem les dates de gènesi, del poeta (*La consagració de la primavera, L'hora verda*, virolada). Fins i tot són susceptibles d'una lectura *no social* els fragments que en aparença més acusen aquest tret:

«No saps si [la gent] plora llegint una ègloga de Virgili
o rosegant un tros de pa; no saps com canta,
no saps si canta una alegria clara
o si tèrbolament, malalta d'agres,

inconfessables malalties».

([Poema-pròleg], vv. 45-49)

Les diferències socials no són qüestionades en absolut: el poeta es posa de part d'aquells que ploren llegint èglogues, d'una minoria selecta de la qual ell, supervivent d'un món senyorial de diferències estrictament codificades, forma part. Quotidianitat, doncs, com a fórmula de contrast que fa oportuna la comparació del poeta amb els altres humans. Però no és lícit que la voluntat de desbancar un tòpic serveixi per erigir-ne un altre d'igualment injust. Convé precisar, per això, que aquesta minoria en què es contempla el poeta està desproveïda de l'aristocratism de les classes privilegiades: és una minoria literària, la dels que entenen la poesia com a experiència vital i no resclosida, dinàmica i no somorta, activa i no immòbil, feliç i no turmentada:

«I aquesta gent, poeta, ballarí
feliç de les paraules, et vigila,
vol invadir els teus rims, escapollar
les puntes dels teus dits acabades en vers,
t'aguaita l'alegria
arreu pels carrers tots, racons, cruïlles
de la ciutat on vius».

([Poema-pròleg], vv. 66-70)

Aquests esments em semblen suficients per proposar una lectura *en clau literària* d'*El dolor de cada dia*. Una lectura que no exclou, evidentment, el reconeixement d'una sèrie de trets realistes (o, potser, de l'abandó progressiu de la metàfora) i que confirma de bell nou la consciència d'escriptura, el vel interposat entre el *jo* i el poema, que s'havia desplegat en els primers llibres. De la mateixa manera que en Vallejo, una de les fonts reconegudes d'aquest poemari, «el dolor es fa metafísic per simple insuportabilitat, per excés quantitatiu»,⁸⁸ l'odissea

quotidiana de l'autor d'*El dolor de cada dia* transcendeix l'escenari casolà per esdevenir símbol de la incomprensió literària de què és objecte.

Aquesta consciència d'escriptura ens permet entrar en el debat del segon punt que he pres en consideració: és, *El dolor de cada dia*, l'altra cara de la moneda de *L'hora verda*? Es pot parlar, comparant les dues obres, d'optimisme juvenil contra angoixa de maduresa? Només fins a un cert punt. En primer lloc, la suposada alegria de *L'hora verda* és un símptoma d'excés de vida que comporta l'exaltació del present més que no pas d'un veritable estat de joia. Ho va notar Blai Bonet a la primera lectura del llibre:

*«De estos tres ingredientes, creo que está compuesta la poesía de Jaime Vidal: "colorins", aire triste de juglar o Arlequín y música. Eso del aire triste de Arlequín tal vez no le guste a Jaime Vidal. Pero es muy significativo que muchos poemas que tienen un trasfondo de pena llevan precisamente el título de "Alegría". [...] Efectivamente, cuando he cerrado "L'Hora Verda", me he quedado con esta sensación: un aire melancólico, denso, movido...».*⁸⁹

La naturalesa dual de l'arlequí és, també, tema de la «Invitació al circ» dels *Sonets alexandrins*. L'obra poètica de Jaume Vidal és extraordinàriament coherent, però -si és lícita l'aparent paradoxa terminològica- d'una coherència desordenada. Així com el corpus narratiu avança d'una manera progressiva i fàcilment codificable (l'exemple més clar n'és la construcció d'un cicle novel·lístic en què cada peça és, sense perdre la independència, continuació de l'altra), les seves obres poètiques fan més difícil el seguiment d'una única línia. Tanmateix, aquestes obres no s'encasten en el tot per juxtaposició sinó

en una mena de construcció hipotàctica que obliga el crític a confrontar el text amb els que el precedeixen i amb els que el segueixen, a obrir parèntesis i subordinacions. La gran frase poètica de la seva lírica, amb tot, fa sentit. Així, *El dolor de cada dia* obre un diàleg amb *L'hora verda* i amb *Igor Stravinsky*... Els versos que enceten el llibre («Ara cal que t'aturis, tu, poeta, / que declines la vida...») s'han de posar en relació amb «la nosa declinada del pensament sonor» de què ens donava notícia *Igor Stravinsky. Le sacre du printemps*: l'angoixa que provoca la incapacitat de dotar les paraules d'un poder absolut fa que el poeta cerqui nous camins expressius més explícits. D'aquí ve el rebuig de la metàfora, de la imatge plaent, expressat en la primera part del poema «Tres fonts inicials» (encapçalat per una cita de Joan Barat, amb qui havia coincidit a les tertúlies d'*Estudi*):

«No rosa, lliri, flor. No candela que crema,
blat que madura, primavera breu.

No escuma.

Perquè tot això fuig i la fuga s'apaga».

(«Tres fonts inicials, I, vv. 1-4)

La forma de definició negativa -o definició per contrast- del primer vers és molt utilitzada pels poetes de la generació del 27 -«iNo crueles: dichosos!», exclama Vicente Aleixandre al poema «Criaturas en la aurora», de *Sombra del paraíso* (1944)- i pels autors insulars de postguerra: al quart poema dels subtitulats «Amor», de *Terra i somni*, Villangómez escriu: «No pura estàtua, freda / com un marbre quiet»; i, en la mateixa sèrie: «No aquest mot, aquella / expressió ni l'altra / que el seu instant espera»; «No el goig comú; un miracle solitari / i agraït comuniquen», escriu el mateix autor a «El poema» (de *La miranda*, llibre publicat el 1958 però integrat, en bona part, per poemes anteriors

a aquesta data). Més endavant, el mateix recurs serà utilitzat per Llorenç Moyà al colofó del seu *Via Crucis*, «La rosa assumpta»: «No marbre cast, neu tèbia en volutes». I el mateix Vidal el farà servir, obedient al barroquisme, en una elegant paradoxa dels *Sonets a Eurídice* (en el tercer sonet de la segona part: «d'aigua no, mes ja de sol humida»).

No cal allargar el repertori d'exemples per veure que l'estructura d'aquesta construcció es basa en la negació d'una premissa que el poeta considera falsa i en la consegüent afirmació de la que vol presentar com a vàlida (no B: A). Generalment, el terme que hem designat amb la lletra *B* té una vinculació lògica o de proximitat amb la realitat i, en canvi, *A* és dipositari de la imaginació o de l'originalitat poètica. En el poema que ens ocupa, Jaume Vidal no esmenta l'element *A*: es limita a negar. I serà mitjançant l'anàlisi d'aquesta negació, que el lector podrà arribar a inferir *què vol afirmar* el poeta. Aquest procediment es pot relacionar amb el que J. Cohen anomena «principi de negació complementària»,⁹⁰ regla amb què explica la diferència entre la llengua, sistema virtual que només existeix *in absentia*, i la parla, que existeix *in praesentia*: si en el nivell de la llengua els termes oposats s'impliquen (fred-calent), en la parla s'exclouen. D'acord amb la regla formulada per Cohen, dedueixo que la negació d'un element *en la parla* implica l'afirmació del seu contrari. Ara bé: com trobar l'antònim de *rosa*, de *lliri*, d'*escuma*? En la dificultat de trobar aquest contrari rau l'originalitat poètica de Vidal, que esperoneja la complicitat del lector i li demana que recorri al substrat de la pròpia competència per suplir el que el poema calla. Podem llegir, per exemple, que si les roses, els lliris, l'escuma i l'estel

són eliminats del seu món líric, és perquè «tot això fuig», conclusió corroborada pels versos 25-29:

«Perquè és el temps, el temps, genet de les onades.
I no és l'escuma, no, és l'ona que no es mor,
és la mar verda i blava, sempre més, blava i verda,
és la mar sense temps!, és la mar sense vida ni mort,
la inconquerible».

Aquests versos són la clau del diàleg amb els llibres anteriors. S'hi produeix una negació de l'*instantani* que presidia *L'hora verda*: si abans el fluid temporal era detingut pel poeta per esdevenir present, aquí el poeta es plany perquè no pot atènyer l'*etern*, «l'ona que no es mor», «la mar sense temps», «la mar sense vida ni mort», i viu engabiat en el dolor de cada dia. *L'hora verda* havia quedat ancorada en la mateixa capacitat d'eternitat, però el poeta, massa atent a les sensacions productores o canalitzadores de bellesa, no se n'adonava. Ara veu que ha perdut la seva categoria de jove dansaire dionisiac i descobreix una realitat hostil, una *nosa* que li impedeix de gaudir plenament de la vida i de l'art. Aquesta descoberta és fonamental i restarà incorporada definitivament al seu univers poètic. Ni tan sols les immersions esporàdiques i nostàlgiques en el passat (així interpreto els fragments entre parèntesis que formen els versos 19-27 i 47-59 de la segona part de «Tres fonts inicials») poden distreure el jo líric de la seva nova condició. Així es clou el cicle poètic que s'aglutina entorn de la investigació del temps i germina la necessitat de trobar noves formes. Perquè

«Jo no podria mai veure'm -no veure'm-
en el munt de les coses mitjanceres,
aquelles fàcils a l'oblit, difícils
a l'ala fresca i neta de les ànimes».

(«Elegia de mi mateix», vv.9-12)

Per això, la crisi que semblen insinuar «Elegia contradictòria», «Comiat, al bar, de nit» o «Aniversari» es resol, en el darrer d'aquests tres poemes, amb l'afirmació de la vida («jo crid encara: Vida!»), i, en l'«Endreça» que clou el llibre, la promesa de continuació de la poesia indica la definitiva superació del moment de trànsit:

«Això que ve de tu ja torna a tu,
començat, per un retorn d'ales i d'albes,
deixondit en les teves mans, obert en elles,
llibre sense darrera fulla,
fet de punts suspensius que són llavors».

(«Endreça», vv. 27-31)

Aquest canvi coincideix amb una reorientació del discurs crític, que ja no es basa en la poesia de la gràcia sinó en la necessitat de la humanització. El treball «La inminencia en la poesia castellana actual» assenyala nítidament les fases d'aquesta metamorfosi:

*«El hecho es que todo lo que tenía aquella poesía del veintisiete [...] de perdurable o de afán de permanencia [...], lo tiene ésta de la postguerra de contingente y actual. [...] Para justificar este tipo de poesía, que a mí se me ha ocurrido designar con el calificativo de inminente -otros, no sé si de buena fe o irónicamente, han hablado de poesía periodística-, se habla de humanidad y de poesía social. El mayor elogio que se cree hoy día poder hacer a un artista es el de llamarle humano. Aunque el epíteto se aplique, en general, con vistas a lo peor del hombre: a lo doloroso, a lo angustioso, a lo mortal. Algo parecido ocurre con lo que se ha llamado poesía social, [...] un síntoma más de tantos como van señalándose para nuestro tiempo, necesitado de algo más directo que los oros juanramonianos o los intelectuales prismas de Guillén».*⁹¹

5. EL BARROC EN DOS LLIBRES. POEMES ESPARSOS

5.1. *Sonets a Eurídice*

Les múltiples reinterpretacions artístiques del mite d'Orfeu⁹³ no exclouen el caràcter obscur de la seva figura, emfasitzat pels rites de l'orfisme i pel tractament que en fa Ovidi en les seves *Metamorfosis*, en què descriu la conversió d'Orfeu, un cop perduda definitivament Eurídice, a l'amor homosexual. El sentit que les diverses interpretacions atorguen a la prohibició de la mirada, del girar-se cap a Eurídice (o cap a l'infern que ambdós deixen enrera?) és variable: uns hi veuen el càstig de la desobediència; d'altres, la necessària condemna de qui vol fer-se semblant a un déu. En tot cas, la polivalència del mite i la seva sobreutilització en l'art contemporani dificulten la lectura d'aquests *Sonets a Eurídice* perquè els sepulsen sota una capa referencial gruixuda i pesant. Però, alhora, atorguen al crític un punt de partença segur, que després serà confirmat per l'estructura del llibre, les cites que l'acompanyen i la factura particular de cada un dels versos.

En una nota prèvia als sonets, Vidal explica la llegenda de l'amor desventurat d'Orfeu i Eurídice i dóna, a més, algunes de les claus de la lectura: per exemple, quan afirma que «diuen que Orfeu va plànyer Eurídice durant set mesos vora la mar» fa una al·lusió implícita a les set parts -integrades, cada una, per set sonets- en què es divideix el llibre. Aquesta impressió de superestructuració és corroborada pel mateix autor en reeditar l'obra:

«El vaig ordenar en una composició numèrica, com si fos un llibre medieval: distribuït en set parts, constant de set sonets cada una, acabats, successivament amb les paraules amor, vida, amor, alegria, amor, mort, amor. Els vaig compondre, a més -perquè em va esser possible-, com a refent la llegenda d'Eurídice i Orfeu: la iniciació a l'amor, la vivificació per l'amor, la fruïció amorosa fins a la joiosa plenitud exultant i la pèrdua de l'amor, amb la consegüent, inútil, davallada als inferns. Els vaig donar, encara, un abillament molt cultural: cada sonet du, com a lema, un vers aliè, a més dels que encapçalen també cada una de les set parts del recull: un total, doncs, de cinquanta-sis citacions; un número màgic, perquè les dues xifres del cinquanta-sis, sumades, fan onze, que és la unitat repetida, i això és cosa plena d'allò que se'n diu connotacions simbòliques. També a la mica de prosa prologal vaig voler anomenar set vegades Eurídice i set vegades Orfeu».⁹³

La longitud d'aquesta citació ens eximeix d'anar «descobrint» els secrets de la construcció del llibre: si bé la frontera entre intencions reals en el moment de la gènesi i recreació decorativista de l'autor que vol embellir amb la categoria de programàtics trets nascuts de l'atzar és sempre borrosa, aquest pròleg és prou explícit respecte a una sèrie de qüestions objectives. Diguem, només, que la preparació del llibre fou empresa com un treball gairebé d'erudició. Entre els papers de l'autor he vist una bibliografia sobre el motiu d'Orfeu i Eurídice⁹⁴ i fins i tot una traducció de l'ègloga primera de Virgili.⁹⁵ El motiu virgilià devia ser fonamental en la gènesi d'aquests sonets (a la primeria titulats simplement *Eurídice*); en un quadernet de notes de l'autor trobam uns mots breus però molt il·luminadors pel que fa a aquest llibre: «és molt bella sa llegenda d'Orfeu i d'Eurídice d'es final de ses *Geòrgiques*. Tenir-ho en compte per *Eurídice*».

Si ens centram en altres aspectes del llibre (l'evolució del personatge del poeta, la idea d'«unitat repetida» i els autors amb què

acompanya els poemes), sembla evident que Vidal adopta una veu clàssica per obtenir un distanciament: diu, com a pretext, que el llibre és molt elaborat perquè és un llibre de passió amorosa i que «sofrenar les passions» és una bona mesura ètica i estètica. Ara bé, aquest distanciament s'avé amb el que havíem vist en els primers llibres: Vidal no retrata el seu jo biogràfic sinó que adopta un jo poètic, distanciat del propi, i li dóna tanta consistència que adquireix el valor d'un veritable heterònim. El fet d'encapçalar cada poema amb un vers aliè converteix el llibre en una mena de conversa, certament més sorollosa que la mantinguda amb Stravinsky, amb els poetes clàssics catalans, italians i francesos: de la mateixa manera que havia parlat com a poeta vital a *L'hora verda* i com a poeta desconcertat i ple de contradiccions a *El dolor de cada dia*, aquí se'ns presenta com a poeta enamorat: però poeta, en definitiva. Conèixer l'amor enriqueix l'escriptor de poesia i el fa autosuficient per assimilació o integració de l'objecte estimat (com l'Orfeu, que, després de perdre Eurídice, no volgué conèixer l'amor de cap més dona). Aquest és el sentit d'«unitat repetida» que ens comuniquen els darrers versos del primer sonet:

Per què somrius i em voltes la mirada?
A mi em diuen Amor. I a tu? -Amor.

(I, 1, vv. 13-14)

Mirall o eco de la seva pròpia veu, l'objecte en què el poeta diposita la passió és semblant a ell. Rera el narcisisme d'aquesta autoadmiració, hi ha una teoria de l'amor. La idea, anunciada a la introducció, que la concupiscència s'ha de refrenar perquè ofega la raó fa part del discurs agustinià sobre l'amor; Petrarca, un dels autors més citats en el llibre, es tancava en el món clàssic romà per expressar la seva insatisfacció

respecte al món real; avui, els analistes coincideixen en l'opinió que no ha de ser llegit com un poeta únicament amorós; però el poeta d'Arezzo era un gran lector de Sant Agustí, el qual el convenç dels perills de la voluptuositat i li fa entendre que el terreny de l'amor és un bell i dolç parany. March intenta conjugar, esclau de la platònica concepció dual de l'ésser humà, l'amor d'ànima amb el carnal. Vidal -aquesta és la seva aportació al debat- es decanta pel carnal, perquè és a través de la carn que troba l'eternitat. En l'últim sonet de la segona part escriu (vv. 9-14):

«L'ànima em tens mortal, en tal estat
de gràcia, però, encobeïda,
que en tràngol viu, oh amor, d'eternitat.

Un déu m'habita, un déu nou i segur
que em du de cel a cel: un déu o tu,
assegurança de la meua vida».

La divinització de l'estimat/ada -l'objecte amorós dels *Sonets a Eurídice* no és definit sexualment- és, al capdavant, una qüestió retòrica, perquè al sonet que encapçala la part II el poeta es decanta (vv. 9-14) clarament per la vida:

«No sé si de celeste coentor
tractar-te o d'encisada senyorida,
d'estel o núvol, brusca o fogueró.

No sé, a sol alt, si cal ja tanta crida:
potser, ventura enllà, fóra millor
fer el camí purament, llums de la vida».

D'altra banda, la crítica ha assenyalat l'aprofundiment en el propi jo com un dels trets definidors de la poesia de Petrarca: tot i l'astúcia d'esmentar la dona, Eurídice, en el títol, el llibre s'organitza com un llarg monòleg d'Orfeu, i l'«Amor» que respon al darrer vers del primer sonet del llibre no és Eurídice sinó el mateix poeta. Els esments d'altres

autors guarden relació, explícita o tangencial, amb els eixos del llibre: d'entre ells, Poliziano escriví, el 1480, una *Fabula di Orfeo* en què unia la tradició greco-llatina a les noves formes de la lírica italiana; era, a més, un poeta-filòleg i sostenia la teoria de la *vario eruditio*: creia en el dret a la imitació variada de l'art del passat en una refosa que cada poeta havia de convertir en original... L'originalitat de Vidal en els *Sonets a Eurídice* deu ser la revaluació de la carn, nova expressió del *carpe diem* en forma de joia del temps; una joia que se situa en el mateix paradigma que les expressions blaibonetianes «l'odi és l'amor del mal» o, manllevada a Goethe, «els colors són les passions de la llum»:

«Oh cos, glòria viva, viu caliu,
que em tens la carn i l'ànima ablamades,
sola abundor i regal de les anyades,
joia del temps, inexhaurible estiu!»

Els *Sonets a Eurídice* entusiasmaren Espriu. La seva carta és - entre esmolades ironies- un bon resum del llibre i, probablent, una de les poques crítiques positives que va merèixer:

«Estimat amic Vidal,
Com ja li vaig dir l'altre dia, els seus sonets m'han agradat extraordinàriament. Jo no en sabia fer ni un, i vostè n'ha fets quaranta-nou, tots ells ben comptats, polits, sapientíssims. Formen un conjunt d'una construcció perfecta, ordenats en grups de set i distribuïts en set parts, no per caprici, sinó obeint a profundes raons de nombre i norma i a l'encara més profund ritme i a l'íntim moviment de la passió amorosa que a través d'ells i per ells ens és contada. Quan el gust i el bon sentit es tornin a imposar, el seu llibre trobarà en la història de les nostres lletres el molt distingit lloc que li correspon. Entretant, ja dicta la seva segura lliçó de distinció i d'elegància al qui el vulgui de veritat llegir i fa arribar als reacis un fred menyspreu, un irònic desdeny: el de les coses belles per als ulls orbats de la seva visió i per als enteniments

en vacances vitalícies, encara que algun cop [...] estiguin fins i tot pagades».96

5.2. *Sonets alexandrins*

L'experiència dels *Sonets a Eurídice*, confirmadora de la concepció de l'escriptura com a fet de cultura, serà continuada als *Sonets alexandrins* (1980), un llibre d'aplegadissa, com *Terra negra* i *Tres suites de luxe*, desproveït, per tant, de la sobreestructuració que atenalla el llibre anterior. La seva inclusió en el parèntesi dels llibres barrocs no obeeix únicament a la unicitat mètrica -ben explícita en el títol- sinó que respon, sobretot, a la funció metaliterària de l'obra, revelada en constants incursions en l'embolcall del món de les lletres.⁹⁷

El volum recull dos aplecs. Els sonets alexandrins pròpiament dits foren començats el 1959, arribaren a una versió força definitiva cap al 1962 i s'anaren eixamplant més lentament fins al 1980, data en què l'autor donà el conjunt per tancat: el componen set parts de set sonets cada una («Homenatges, 1», «La bona temporada», «Sàtires i elegies», «R.T.», «D'amor i d'enyor», «Volteres de la mort», «Homenatges, 2»), més un sonet solt al començament («La Tomba de Velázquez») i un altre al final («La tomba de Carles Marx»). El segon aplec són els «sonets deuterocanònics», dividits en dues seccions de tretze i nou peces, una primera tria dels quals va ser presentada el 1963 al concurs de Cantonigròs, sense èxit; d'altres són del 1980 i del 1981. Literalment, l'adjectiu que qualifica aquests sonets fa referència als llibres que són en la tradició grega de l'Antic Testament, en la versió dels Setanta i en la

Vulgata, però manquen al cànon jueu: l'autor deu voler referir-se a les diverses versions del text.

La primera sèrie d'homenatges conté referències a personatges, reals o ficticis, que formen part de l'atmosfera en què es mou el poeta: Maria Antònia (la protagonista de *La novel·la de Palmira* de Villalonga), Llorenç Moyà, el pintor Pau Fornès, l'escultor Pere M. Pavía... La segona sèrie conté endreces més formals (a la mort de Carles Riba, a Costa i Alcover, a Rimbaud, a Mallarmé, etc.), amb la possible intenció d'establir una genealogia literària. «La bona temporada» aplega peces de l'època universitària; «Sàtires i elegies» no recull, al meu entendre, dos gèneres poètics, sinó poemes bimembres, que contenen, mesclades, sàtira i elegia, d'entre els quals és especialment eloqüent l'autorretrat líric «Fill il·lustre», datat el 1963:

«No diguessiu que jo fos el poeta líric
que plorà llargament en vers ben escandit
i, cansat d'esperar, sols va atènyer l'oblit
que ara li salva aquest possible panegíric.
Elogiau-me amb seny i mesura, conformes
amb el poema fet a mida de guardó,
ara que, ja ben mort, em lliurau al perdó,
fets a la veritat de meditades normes.
No us fiquen a explorar l'arrel de solitud
que xucla la llecor del poema: amb paraules
que tothom comparteixi, dau-li nom conegut.
La clara perspectiva per bons camins us mena:
no resolgueu l'enigma ferreny de la cadena;
només entreteniu-vos a comptar-li les baules».

Reproduïxo aquest poema perquè estic convençuda que Vidal l'escrigué justament amb la intenció que algú el citàs en contextos com aquest. Però, a banda d'homenatjar la malícia de l'escriptor, crec que el sonet reflecteix perfectament l'aspiració de Vidal a ser reconegut com a

poeta: no demana que li siguin entesos els misteris, sinó que es conforma amb transmetre'n la baula, l'enginy mètric; però a la vegada reconeix l'existència d'una arrel de solitud. Aquesta arrel és confirmada en un altre sonet de la mateixa secció, «tot sol amb les paraules», que recorda, pel títol, un vers famós de Blai Bonet: «tot sol, entotsolat amb el llenguatge...». El llibre, superficial i miscel·lani, no pot ocultar, doncs, un vessant amarg que preocupa Vidal d'ençà de l'inici dels seixanta: el poc reconeixement de la seva obra.

Les parts V i VI reuneixen poemes d'amor, enyor i mort. La secció VII, «Volteres de la mort», té ressons de Rosselló-Pòrcel (en el títol «Mort, juvenesa», que recorda el vers «llum, juvenesa de l'aire» i en l'expressió «sebastià de lliri», que Rosselló utilitza en un seu poema) i anuncia el tema del fill pròdig (en el sonet «Mort, juvenesa»). El sonet que constitueix la part IX, «La tomba de Carles Marx» és una crítica a les falses interpretacions de què ha estat objecte el pensador:

«Ja et pot esser lleugera la verda terra anglesa,
ara que s'afeixuga l'oblit sobre el teu nom,
quan la teva doctrina s'ha repartit tothom
i cadascú l'ha entesa, al seu gust, i malmesa».

Indirectament, aquesta crítica pot ajudar a explicar el distanciament que Vidal sempre mantingué respecte al realisme «ortodox» fins i tot quan, després de la crisi de l'esquerra marxista, la poesia social no era moda i ja formava part del passat. El to d'aquest sonet inaugura una voluntat de denúncia contra els «mals de la societat» reflectida en la darrera part del llibre: al·ludint al viratge ideològic de Xavier Casp, Vidal dedica un poema «al qui va esser»; n'adreça un altre a Joan Miralles queixant-se del desvari de l'acadèmia, etc.

Aquesta descripció, un tant simple, del llibre, m'ha semblat la forma més racional de retratar-lo. En el cas de *Sonets alexandrins*, cercar nuclis de recurrència o sintonies amb discursos anteriors i posteriors és molt difícil pel fragmentarisme de l'obra, reconegut pel mateix autor («el recull és de temàtica diversa i m'ha costat ordenar-lo en els set apartats en què l'he distribuït» [...] «L'única nota comuna és l'ús en totes les composicions de la forma estròfica sonet»).⁹⁸ La «nota epilògal» que separa les dues parts del llibre, tanmateix, és un text de primer ordre -gosaria dir que és tan important com els sonets- per a la definició de l'escriptor autoconscient que hem anat esbossant fins a aquest punt de l'anàlisi. L'autor no s'hi limita a donar la filiació dels poemes ni a explicar les incidències de la seva gènesi: també traça l'arbre genealògic de les fonts del llibre, aquesta vegada, al contrari del que s'esdevenia amb els *Sonets a Eurídice*, implícites.

«Per contrarestar o, almenys, compensar d'alguna manera aquest excés de literatura [dels *Sonets a Eurídice*]-que veig, ara, que és moda molt seguida-, em vaig proposar no adornar amb cap citació literària els *Sonets alexandrins*. Però ¿qui pot fugir de la literatura? Són les nostres lectures, no els nostres escrits, el que ens honora».⁹⁹

Cert. Hom no pot fugir de la literatura, i menys si -encara que no encapçali els versos amb citacions literàries- hom dedica la majoria dels poemes als escriptors. I menys encara si -doble parany- intenta, en cada cas, d'imitar o parafrasejar l'estil de l'autor homenatjat. Els dos sonets dedicats a Llorenç Moyà, per posar només un exemple, s'obren, respectivament, amb estrofes opulentes i fastuoses, talment l'estil barroc del poeta de Binissalem:

«Una enveja del pur diamant, no tallada

a cops, mes enlestida a pauses i al profit
convocada dels aires enllà, quan al convit
de més alt cel acuden d'una rabent volada».

(«En Llorenç Moyà fa els seus versos amb belles paraules», vv. 1-4)

«Gràcies pel recapte, missèr Llorenç Moyà
de la Bombarda i Gilabert de la Portella;
gràcies per aquesta llavor que treu i grella,
com un blat delerós d'arribar d'hora al pa».

(«Missèr Llorenç Moyà ens convida cada any al seu palau imperi de
Robines», vv. 1-4)

«El món indiferent», datat el 1964, és una «paràfrasi de Jaume Pomar»; el pretext: en una terrassa del Passeig Marítim de Palma, Pomar intentava, sense sortir-se'n, escriure un poema sobre *La cantant calba*; Vidal es va fer seus motiu i intent i els convertí en un sonet que es tancava amb una esmolada autocrítica.¹⁰⁰ El «Sonet compartit» dedicat a Costa i Alcover és una juxtaposició de motius d'un i l'altre poeta. Aquest recurs, prova de la versatilitat de l'escriptor, serà explotat, també, a *Dos viatges per mar*. Pel que fa a les fonts, Vidal esmenta Mallarmé, Juan Ramón Jiménez, Pere March, Dante, Quevedo, Rosselló-Pòrcel, Virgili, Rimbaud... Un bon acompanyament. Però el dirigisme de l'autor no s'acaba aquí: la nota epilògica inclou, també, un estudi sobre l'alexandrí i sobre la seva utilització des del segle XII; reconeix que ell l'utilitza per influència dels modernistes castellans, especialment de Rubén Darío i explica que ha intentat «deslliurar-lo de la servitud de la migpartició en dos membres isosil·làbics». No diu, però, que això mateix pretenia Rubén, i que entre els seus assoliments hi hagué la resurrecció del decasíl·lab anapèstic i el provençal i la ruptura de la divisió rígida dels hemistiquis de l'alexandrí per mitjà de l'encavalcament.¹⁰¹ Per si el lector en tenia algun dubte, Vidal

confirma, després d'aquesta disquisició, que «he intentat fer uns poemes, no uns simples exercicis literaris».

5.3. *Poemes*

En aquesta mateixa secció hem de deixar constància de l'existència de la *plquette* titulada *Poemes*, publicada per la menorquina col·lecció «Druïda» el 1984. Consta tan sols de cinc poemes, que il·lustren quatre gravats de Josep Vives Campomar. Les composicions són d'intenció diversa, algunes d'encàrrec, i es poden considerar exercicis o divertiments. La primera és una tanka que pretén fer una sinopsi del *Cementiri marí* de Valéry i és dedicada a una pel·lícula de Joaquim Jordà; cal posar-la en relació amb les tankes del recull inèdit a què abans hem fet referència:

«Oh, temps feliç
parat sobre la terra!
Mes ja reclama
moviments, aquesta ombra
de mort que em força a viure».

La segona és un «metasonet» «per fer de pòrtic a un llibre de sonets muts de Pere Anguera». La tercera és una «Cançó d'amor». La quarta, un «Sonet de tardor» escrit «per encàrrec de Josep Maria Pujol» i la cinquena, una glosa «per una bacant Imperi d'alabastre». Els poemes són datats, respectivament, el 1968, el 1978, el 1979, el 1981 i el 1982.

6. ENRERA

El poeta vitalista i exaltat dels primers anys cinquanta anà llimant, amb l'acció lenta i efectiva del temps, el radicalisme de les seves postures inicials. La metamorfosi no implicà un canvi d'actitud estètica ni l'assuaujament d'un esperit crític amic del debat i la polèmica. Significà, però, la reconciliació amb el propi passat, que, d'enemic amenaçador, es convertí en una tradició inofensiva i entranyable. Així, els epígons de l'Escola Mallorquina que tant havien martiritzat els començos literaris de Jaume Vidal foren perdonats, i l'ombra protectora dels vells mestres, Alcover i Costa, s'agegantà de bell nou. A partir de 1960, Jaume Vidal recuperà i tragué a la llum textos generats, en bona part, a començaments de la dècada anterior: l'«Elegia a Joan Alcover», datada l'abril de 1951,¹⁰² *Dos viatges per mar*, guanyador del Premi Ciutat de Palma 1962 i publicat el 1965 i *Tres suites de luxe*, publicat el 1979, que conté poemes escrits entre 1950 i 1955. No descarto que l'exhumació d'aquests textos sigui una mena de reacció natural d'un personatge que sempre tengué por de veure's immers -i, per tant, desdibuixat- en corrents massa generals: quan l'adscripció a l'Escola Mallorquina era generalitzada, Vidal s'agradava d'escandalitzar els temorencs amb els poemes de *L'hora verda*; un cop la necessitat de superació de l'Escola s'imposà com un fet evident, Vidal retornà, ara respectuós, a la tradició.

Amb tot, atribuir aquest retorn a un caprici de portar la contrària és, potser, massa fàcil. Vidal comença a sentir-se marginat en l'àmbit de la seva cultura: l'opció realista no el convenç; la crítica no es fa ressò de l'aparició dels seus llibres. La tornada a les arrels es revesteix, en aquestes circumstàncies, de la mitologia del retorn del fill pròdig (en

parlaré més detingudament en l'apartat següent): el passat com a reacció i alternativa al present. Tot això, ho veurem, sense abandonar l'astúcia.

6.1. *Elegia a Joan Alcover*

L'«Elegia a Joan Alcover» fou publicada per primer cop entre les dues parts que formen el recull *Terra negra*, aparegut el 1970. Tretze anys després tornà a ser reproduïda com a part independent del volum *Obra poètica*. El lloc preminent que ha ocupat en les edicions del corpus és un indicador de l'èmfasi amb què l'autor remarcava la seva lliçó: Vidal solia dir que, si els poetes de la seva lleva criticaven l'Escola, era perquè la coneixien perfectament, fins a l'extrem de poder-ne citar de memòria versos i versos. Aquesta elegia és un plany per la degradació a què ha estat sotmesa la poesia d'ençà de la mort d'Alcover:

«Sense tu escainà Montission de crits i verbs auxiliars
i els carrerons aquells -carrer del Vent,
carrer de Santa Clara- tenen
la mateixa ombra».

(vv. 10-13)

L'admiració per Joan Alcover és expressada en un article publicat l'any del centenari:

«En los comienzos de mis aventuras intelectuales, el nombre de Juan Alcover me allanaba los caminos; al mismo tiempo que aplastaba un poco, o, por lo menos, regía mi personalidad. [...] La memoria de tío Juan ha sido en mi casa y en toda mi familia cultivada sin interrupción. Recuerdo a mi primo, subido en un taburete, recitando, con una lengua todavía vacilante, las "Notes de Deià". La primera poesía que aprendí de

*memoria fue "La Serra". No existió para mí un descubrimiento de su obra, porque la conocía desde siempre. Pero a cada lectura crecía mi entusiasmo».*¹⁰³

D'alguna manera, la identificació que estableix amb Joan Alcover («sé cert que s'han errat els calendaris, / cent anys massa endavant i avars de temps, / que ens donaren tres anys només, / tres grans d'arena sols d'estar a la mateixa esfera»¹⁰⁴) es basa en un comú esperit carnal:

«Que de carn eres tu!
De carn i els cinc sentits tots clivellats.
Que d'erigides assutzenes!
Que de temps esclatat en tarongers i roses!»

Recordem, ara, el comentari, referit a la poesia d'Alcover, d'unes recatades assistents a les vetllades literàries de la novel·la *Tertúlia a Ciutat*:

«-Era un homo molt humà -diu dona Joana Rossinyol.
-Massa humà -murmura una de les senyores endolades.
-Té expressions... -afig l'altra.
-Ben atrevides -conclou la primera.»¹⁰⁵

No cal reforçar vincles que s'abracen ells sols. En destacar la carnalitat d'Alcover, Jaume Vidal no fa sinó burlar-se de l'asèptic puritanisme dels seus epígons. El retorn a l'Escola no suposa, doncs, cap claudicació.

6.2. *Dos viatges per mar*

«Yo soy aquel que ayer no más decía
el verso azul y la canción profana,
en cuya noche un ruiseñor había
que era alondra de luz por la mañana».

Aquests versos dels *Cantos de vida y esperanza* de Rubén Darío són parafrasejats en el pròleg a *Dos viatges per mar*: «Jo som aquell

que, havent-li demanat una senyora què s'estimaria més, si, forçats a desaparèixer del món tots els fruits de la terra o la lluna del cel, hagués de triar entre l'una i els altres, es va decidir, galant, [...] per la lluna». ¹⁰⁶
«Jo som aquell, també, que, visitant un dia el gran poeta, parlàvem tot el temps de la família i em demanava pels pares, com estaven, pels avis i pels oncles». Aquestes frases, que evoquen, un cop més, l'ambient de *Tertúlia a Ciutat*¹⁰⁷ són l'inici d'una autobiografia literària en què Jaume Vidal confessa els seus inicis i analitza -més com a crític que com a poeta, de la mateixa manera que a l'epíleg dels *Sonets alexandrins*-, la significació de l'Escola Mallorquina. S'excusa d'haver-se'n burlat i defineix el concepte d'una manera força similar a la que havíem vist en Miquel Dolç (vg. capítol IV): com a «vell i ferm esperit» -renovellable, tanmateix- més que no pas com a pura escola literària. I, finalment, ofereix una sèrie de poemes que, segons ens diu, graviten en l'atmosfera de l'Escola.

Dos viatges per mar es migparteix, doncs, en dos reculls: *La volta a l'illa en llaüt* i *Viatge a Eivissa*. El primer s'inscriu en una òrbita semblant a la que inspirà el relat «Els dos llaüts» de *Mirall de la veu i el crit*, i va encapçalat per un vers de l'horaciana «Mediterrània», que Costa escriví a Pollença la primavera de 1905. En aquest primer recull tot és irònicament -i també respectuosament- mallorquí: el paisatge, els topònims, les endreces... Des de la «Partida» de Ses Caletes, invocació al viatge en correctes decasíl·labs, fins al «Retorn» discorren devuit poemes en què el poeta va recalant en ports -geogràfics i poètics- de mida i profunditat molt diverses tot recorrent la costa de l'illa. Sembla que el pretext dels poemes varen ser dos viatges reals:

l'estiu del 1954 féu la seva primera volta a l'illa en llaüt; l'estiu del 1955, la segona.¹⁰⁸ No hi manquen la dedicatòria a Guillem Colom, un homenatge a Cèlia Viñas que recull el motiu mariner de la cala (un dels favorits de la poetessa), la menció d'*Entre el coral i l'espiga* de Blai Bonet, la reescriptura d'un poema de Joan Alcover i la provatura -no gaire reeixida- de l'estrofa sàfica. Significativament, l'«Arribada a Ciutat» és celebrada amb un poema -fet, amb intenció, d'exclamacions juxtaposades- dedicat a Rosselló-Pòrcel, un autor urbà i refinat en la línia que imaginava Miquel Ferrà. El segon recull, *Viatge a Eivissa*, directament relacionat amb alguns poemes de *Terra negra*, ofereix l'altre vessant de la poesia insular: aquell que, amb els models de Villangómez i de Rosselló-Pòrcel, tendeix a una major depuració i que, sense arribar a l'extrem de la poesia pura, s'acosta als corrents del Principat. Els vint-i-tres poemes que s'hi acullen són tenyits d'un intimisme confidencial i distès que el poeta manifesta en rars ocasions.

6.3. *Tres suites de luxe*

Amb una feble estructura de conjunt, *Tres suites de luxe* representa la tercera immersió en el passat. La primera suite (*El convalescent*, deu poemes escrits a Palma entre el 1956 i el 1957), dedicada al company de joventut Martí Mayol, ressuscita un món d'ideals adolescents que impregna, també, les pàgines de la novel·la *La vida fàcil*. La segona (*Negro's bar*, formada per tretze poemes) és dedicada a Guillem d'Efak i prové de l'estada en un món que el poeta sabia que no era el seu ni ho seria mai.¹⁰⁹ La tercera (incompleta) és

una part, formada per vint-i-quatre poemes, del recull *Residència d'estudiants*. Les connexions del conjunt amb el cicle de *L'hora verda* i *Igor Stravinsky...* (en la variació del poema «El flautista» i en molts d'altres que tenen com a rerefons motius musicals) i amb les narracions de *Mirall de la veu i el crit* («Madrigal a la llengua» s'emparenta amb el relat *El filòleg*) són notòries.

Un retorn, com deia abans, no exempt de malícia. Perquè en la nota que clou aquestes *Tres suites* l'autor insisteix en el caràcter elitista, *de luxe*, de la poesia. Tot i que el llibre no fou publicat fins el 1979, la nota porta data de 1973. No feia tant que al Principat s'havia viscut l'auge del corrent realista...

«El caràcter intimista de tots aquests poemes justifica, per ventura, el títol del llibre: la intimitat, després de tot, és un luxe, com ho és el plaer d'assaborir això que en diuen una obra d'art. I és un luxe, justament, perquè no és a l'abast de tothom. No per raons d'exigències per part del món exterior o d'obligacions morals, civils, polítiques o de qualsevol altra espècie de pietat envers el proïsme, sinó per motius i causes de conformació interna, pròpia i, malauradament, intransferible». ¹¹⁰

7. EL FILL PRÒDIG

«La primera vegada que Arthur Rimbaud, fill pròdig per voluntat i per destí, fugí de ca seva tenia tretze anys. Era l'agost de 1870. L'Imperi es tambalejava i l'exèrcit estava en peu de guerra». ¹¹¹ Així presenta Jaume Vidal la traducció del poema «Els estorats» publicada a *Ponent* la primavera de 1957. La paràbola del fill pròdig, narrada a l'evangeli de Sant Lluc (XV, 11-32), va ser convertida en motiu literari per André

Gide en una reflexió titulada *Le retour de l'enfant prodigue* (1909). Vidal coneixia aquesta reflexió i va escriure una obra de teatre sobre el mateix tema.¹¹² Ja hem apuntat la capitalitat del motiu del fill pròdig en l'obra de Vidal Alcover: una capitalitat que va lligada a la mitificació del poeta com a etern adolescent i que, alhora, en despulla la faceta més amagada, la del pur home commòs per afectes i passions. Aquesta faceta, la més oculta en l'obra d'un autor que malda per fer valer el seu artifici com a única perfrasi d'autorretrat, és revelada de manera determinant en tres obres: *Home*, quadern publicat en edició restringida el 1978 però datat el 1954, *El fill pròdig*, escrit entre 1963 i 1966 i publicat el 1968, i un sector del llibre *Terra negra*, publicat el 1970. Els *Sonets alexandrins* i el cicle d'*Els anys i els dies* contenen, també, referències a la figura del pròdig. I, encara, l'epígraf que he titulat «Enrera» simbolitza, en conjunt, un retorn a la terra del pare. Em centraré, però, en les tres obres abans esmentades. Si bé el pròdig només és figura central en la segona d'aquestes obres, totes tres tenen en comú la destrucció del filtre entre poeta i escriptura que havíem definit com una de les constants del to literari de l'autor. Revelen, doncs, una segona opció, poc desenvolupada però present des de l'inici de la seva trajectòria literària, davant el problema de la creació. I potser, en una caracterització d'urgència, són els textos on el poeta es mostra -sense que això afecti la cura formal- més sincer, on la distància entre el jo real i el jo líric s'escurça més. Molt més que a les jovials alegries de *L'hora verda* i a la turbulència depressiva -però, al capdavall, literària- d'*El dolor de cada dia*. En el seu assaig *El espacio autobiográfico* Nora Catelli ressegueix l'evolució de l'autobiografia des de finals del

segle XVIII, quan els germans Schlegel en varen establir una tipologia en la revista *Athenäum*, fins a la crítica contemporània, que hi demostra un especial interès a partir de *le pacte autobiographique* de Philippe Lejeune.¹¹³ En aquest procés, el text goethià *Poesia i veritat* va tenir una especial importància perquè postulava que l'art podia ser una fórmula de confessió. Recordo això per subratllar una evidència: la veritat no tan sols és possible des de l'autobiografia. El que em sembla remarcable és que la figura del fill pròdig no ve suscitada per cap motivació literària ni estrictament biogràfica (encara que deu tenir un paral·lelisme ben fidel amb els fets que obligaren Vidal a marxar de Mallorca), sinó per una dolorosa i persistent consciència d'arrelament / desarrelament.

Rimbaud, fill pròdig per voluntat i per destí, encapçala el quadern *Home* amb un vers que el situa en l'esfera dels il·luminats: «Et j'ai vu quelquefois ce que l'homme a cru voir!». La citació, que pertany a la vuitena estrofa del poema «Le bateau ivre», se superposa als tres llargs monòlegs en tercets encadenats que integren el conjunt, en els quals el poeta ofereix una divisió ternària de l'ésser humà. El primer tercet del conjunt -corresponent al primer monòleg, *El poeta*, que és, potser, la millor expressió dels dubtes de l'autor sobre la literatura- es desclou amb l'aparició de l'àngel que l'alimenta:

«Un àngel nou, la doble vestimenta
abandonada a l'aire freturós,
de la seva nuesa m'alimenta».

L'àngel és presentat nu i fortament erotitzat -«d'un esguard tan sols la pell m'abriva», «poltre tibant», «fatigador del cos», «em balda la saliva», «el crit m'enrampa»- i, al mateix temps, d'una espiritualitat

impecable (és l'ànima, no el cos, que té en zel), que, tanmateix, no pot ser desxifrada per la raó («Aquí et vull veure, aquí et vull veure, senyl!»). Davant aquest àngel, viva representació de l'amor, les paraules del poeta es desfan com per encanteri:

«I les paraules que hem brodat a posta
per a aquesta venguda prodigiosa, què?
¿Un tremolor desfà tanta composta
pulcritud?»

«Aquí el vull veure, aquí, minsa paraula,
vocabulari llest, teixint l'entorn
de tanta veritat i tanta faula!»

Dafnis, el bell pastor sicilià inventor de les bucòliques, correlatiu del discurs interior del poeta, apareix un sol cop en el poema. L'esment no té, al contrari del que s'esdevenia en el cicle dels *Sonets a Eurídice*, intenció d'encastar-se en una tradició poètica erudita, sinó que més aviat vehicula una intenció expressiva de caràcter moral. La mort de Dafnis, en els relats mitològics, és atribuïda al desesper de la ceguera, que porta el jove a llençar-se a un barranc després d'haver passat dies i dies recitant els seus versos pels camps.

«Dic i redic els versos en cadena
i, encadenat, no sé què dic, què mir,
no sé què veig».

És l'àngel, qui, a la fi d'aquesta primera part, el salva llançant-lo a la mort, al descans:

«Un àngel nou, les ales primerenques
i la nuesa resplendent, escorç
de Déu, la joventut em pren a llenques,
em lliura, a esqueixos, a la mar dels morts!»

El segon monòleg, «El pallaso», declara la impossibilitat del retorn a «la presència de l'hora verda», la secreta mina de les rialles i dels plors. Bufó de reis i cavallers, el pallaso no és sinó l'«ardent caricatura» que allunya el seny, però, cansat del seu paper, fatigat del joc, sent que la seva vida es buida quan s'acaba la funció que representa. L'autodefinició final -de factura ausiasmarquiana- el presenta com un ésser de sensacions transparents:

«Jo som aquell que ric entre el miratge
i la realitat. Jo som aquell
que, part damunt la carn i el paisatge,
duc la pena i el goig a flor de pell».

En el tercer monòleg, la veu del rei vehicula en discurs civil i la paraula raonable:

«Mes ara n'hi ha prou amb servir els mons
i retallar, precisa, la paraula
per a fer-la al nivell de les raons».

En ell, neix i s'aclareix l'home civil: un *home nou* amb domini d'ell mateix, lliure i feliç. Aquest projecte de construcció, encara que només esbossat, ens fa pensar en els intents, similars, de Blai Bonet d'arribar a una superació moral de l'espècie humana, motivats, potser, per un cert sentiment d'orfanesa. El final d'aquest tercer monòleg *realitza* el que la cita de Rimbaud presentava com a simple quimera:

«Ara vejau allò que crèieu veure
i proclamau, oberts, com un qui neix
en mig d'un paradís fet al seu lleure:

Rei, l'home, jo, rei sol de mi mateix!»

Les anotacions respecte a *Home* s'han d'aturar forçosament aquí. El text és obscur i no permet saber si amb els tres monòlegs Vidal pretén

fer un retrat dividit en tres parts o bé una caracterització gradual de l'ésser humà (el més primari seria, doncs, el poeta i el més complet el rei). Si, d'una banda, les tres veus donen al poema una textura dramàtica, d'altra banda Vidal tria la forma del tercet encadenat, dotada d'unes marques de contingut més o menys determinades: el tercet ha estat molt utilitzat en la poesia narrativa o meditativa, en els monòlegs filosòfics, en les epístoles, en els capítols (composicions en tercets encadenats de tema ètic o eròtic, desenvolupades amb un tractament meditatiu, molt conreades al Renaixement).¹¹⁴ En *Home* la isotopia de la rima es correspon amb la isotopia semàntica: l'amor «assegut en cap de taula» és un motiu repetit als tres monòlegs potser com a avís que rera el poeta, el pallasso i el rei s'amaga un únic home.

Inicialment, la sèrie *El fill pròdig* constava de set poemes, escrits *d'un seul élan* devers el 1960. El fet que no es publicàs, com estava previst, el 1963 a la col·lecció «Pedra Viva», que va naufragar al primer número, sinó cinc anys després en una altra col·lecció dissenyada pel mateix Vidal permeté d'afegir-hi el poema que corona el recull, «La mort del pare». La *suite* esdevenia, així, un cicle complet organitzat amb la intenció d'actualitzar i rellegir la coneguda paràbola evangèlica, intenció que Vidal emmarca en el context d'altres provatures literàries, seves o d'altres autors, sobre el mateix tema:

«El tema de la paràbola evangèlica feia temps que m'atreia, perquè trobava que responia a la meua mentalitat en general i al meu estat anímic del moment en particular: estat que va determinar la meua partida de Mallorca. N'havia llegit la versió que en dona André Gide en la seva reflexió titulada *Le retour de l'enfant prodigue*; n'havia tret una peça teatral que vaig titular *Els dos germans*, i n'anava escrivint un sermó posat en boca d'un capellà, on s'intentava la defensa

-per mi, impossible- del germà fidel, del que roman a la casa i retreu al pare que fa massa festa pel retorn del pròdig». ¹¹⁵

Entre les recreacions modernes del tema del fill pròdig, ¹¹⁶l'autor devia tenir present la de Carles Riba en *Esbós de tres oratoris* (1957). Però el rerefons biogràfic és el bagatge de més pes en aquest sector poètic... Un crític escrivia que «*derivando en sentido totalmente diverso al de Riba en su largo poema homónimo, nuestro poeta gana su primer envite al presentarse como centro emocional de la historia, como su lacerado agonista en el más puro sentido unamuniano*», perquè «*narrando el autor como con mano confidente puesta sobre el hombro del lector, renuncia desde el primer verso a cualquier exceso literario que pudiera diluir o empañar la claridad*». ¹¹⁷ Però també és evident que aquest substrat ha estat sotmès a un procés de mitificació: Vidal deixa la vida provinciana de Mallorca per anar a estudiar a Barcelona i a Madrid, on probablement -l'anècdota és, ara com ara, irrellevant- es diverteix i entra en contacte amb àmbits que li eren desconeguts. Però s'està a bons col·legis, a residències cares, freqüenta els locals dels *lluïsos*... La seva no sembla, en definitiva, una partença «clamorosa de rebel·lia», com anuncia el poema «L'acolliment del pare» (v. 3).

En tot cas, *El fill pròdig* és clarament un poema de reconciliació. Quan el fill torna a casa, el pare, encara al mig de l'abraçada, no pensa que la llei sigui bona, sinó que és trista, perquè fa retornar els fills a costa de la renúncia a l'alegria i a la juvenesa. L'alternativa que ofereix el pare és de continuar la lluita des de la pròpia terra, però el fill se sent fora de lloc en el vell món on retorna: rebutjat per uns i envejat pels altres, té, d'una banda, l'escenari pobre del seu origen -

«Ara m'esperen,
a l'ombra dels cantons, sense saber-ho,
lligams, noves converses, gent que admira,
segurament, la fosca d'aventures
que, segons ells, jo hauria anat a córrer:
el prostíbul secret, pecats de l'oci
que ells engrandeixen, i jo els deix que badin
els ulls, tot emproant cap a l'enveja».

(«El fill pròdig i el vell món on retorna», vv. 20-27)-

i, de l'altra, la buidor del seu futur:

«Es dispersaven vanes comeses i jo em deia
que si calia viure entre llums manllevades,
més valia morir-se entre fantasmes lliures
al cor de l'avior».

(«El pròdig parla al seu darrer amic, vv. 29-32)

Pren, doncs, consciència del seu error i torna. La seguretat casolana és simbolitzada en la figura de la senyoràvia, a qui el jove escàpol es dirigeix, comparant-la amb una deessa familiar, amb tota la solemnitat de qui acompleteix un ritual de culte: la vella representa l'atemporalitat i els valors permanents d'una terra impertorbable malgrat els canvis externs. Al final del recull, el fill pròdig fa un exercici de distanciament i observa la seva aventura des de la perspectiva del poeta, tot reconeixent que «s'està tan bé a la casa dels pares!» i que «No hi ha amor com l'amor que saps d'on ve i coneixes». Prova, en definitiva, de fer un gest de sinceritat en reconèixer que el seu llinatge li ha permès de viure còmodament i, confessant-se despreocupat per la qüestió social -«He suportat [...] que algun sociòleg, en parlar de poetes, digués: "Aquests que només són fills de son pare..."»- es declara, en canvi, compromès amb l'humanisme, posseïdor només d'un «ròssec d'amor»:

«Duc un ròssec d'amor que és una gran misèria:
així un rei de titelles, la funció acabada,

surt al carrer, enllestit, i el seu mantell fa riure».

(«Parla el poeta», vv. 38-40)

És cert que aquests versos recorden els del «pallasso» d'*Home*. Però la intertextualitat s'espesseeix si entrem en l'esfera de les novel·les. L'evolució de Martí Ferrer, un dels personatges del cicle d'«Els anys i els dies», suposa, també, una fuga del món amable de la família, els amics i les inofensives vetllades literàries per trobar «el camí de la veritat». Aquest camí, o el seu succedani, el troba en la relació amb Pilar Medina, jove de la burgesia acomodada, i amb la colònia estrangera (moralment dissipada, excèntrica, amoral) que habita Mallorca en els anys daurats del turisme. Però en realitat, més que l'espai físic o el canvi de relacions, allò que defineix Vidal és un espai moral resolt amb l'abandó de la joventut: amb el crit «Adéu, joventut!» pronunciat per Martí Ferrer des de la finestra d'un taxi que el porta a casa de la seva amant, s'acaba la quarta part de *La vida fàcil*. En la cinquena, Bernat Serra, un jove «pur, amb aquella puresa impossible que predicava Nietzsche», vol anar a estudiar a una universitat estrangera -per la qual cosa és comparat per un amic amb el fill pròdig- i arribar *Au fond de l'inconnu pour trouver du nouveau*, però mor ofegat abans de realitzar el seu somni. El retorn o la mort: no hi ha més camins. La senyoràvia és, també per a ell, la seguretat de la tradició, de l'immòbil: allunyar-se'n el mata. Vidal aprèn la lliçó del seu personatge i renuncia al nou i a l'inconegut per retornar a la casa. El fill pròdig és l'entrada en la maduresa biològica i la submissió a les seves servituds. Aquest fou, també, el judici que en va fer Espriu:

«Molt estimat amic,
He llegit amb tota cura -i amb una profunda admiració-
els vuit esplèndids poemes del seu llibre "El fill pròdig".

Només els pot escriure un home arribat a una equilibrada i assenyada, perfecta maduresa. Només els pot escriure un home de molt païda, assimilada i autèntica cultura. Només els pot escriure l'antixaró, un senyor. Hi ha experiència assumida i dolor sense esgarips retòrics, i una serenor d'arrel molt clara i molt antiga. Hi ha un molt savi coneixement. Hi ha un molt savi coneixement i domini del llenguatge, del ponderat i just català que ha d'escriure, que *deu* escriure, un mallorquí». 118

Potser l'anciana revestida amb els honors de deessa rural és, també, la que s'amaga rera el poema «Invocant apassionadament E.V.», de la primera part de *Terra negra*, un «llibre d'aplegadissa», com el defineix l'autor, tot i que va obtenir més ressonància al Principat que qualsevol dels altres conjunts poètics de Vidal -li fou concedit, fins i tot, el premi Carles Riba. La mescladissa de poemes de diferents èpoques -els més antics són del 1951- fa molt difícil trobar un to homogeni de lectura: la crítica als poetes socials s'hi barreja amb l'elegia a Joan Alcover i amb poemes de circumstàncies de la seva època d'estudiant. Amb tot, en la segona part, titulada «El dolor de cada dia», hi ha un poema, «L'arenga», datat el 1968, que reflecteix el mateix esperit que *El fill pròdig*. El poeta s'hi adreça als joves, però el seu missatge és radicalment distint al de l'horaciana «Als joves» de Costa i Llobera: Vidal recomana als adolescents que no el prenguin de model «quan hagin de regir una guarda d'homes»: es presenta, doncs, no com un líder, sinó com l'etern dissident.

«Mes vosaltres quedau i és vostra l'avantguarda.
No em digueu, generosos, que jo hi véngui i m'afanyi.
No hi podria acudir: he romàs massa enfora
d'aquest gir, tan predit, de l'antiga comesa.
Jo me'n vaig amb els meus, que encara riuen, víctimes
a un termini tan curt, que ningú no hi vol creure:
em plau d'esser lleial als pobres que em donaven
de la seva misèria -i ells la creien riquesa!

Després de tot, també tenien, com vosaltres,
un cor insatisfet...

[...]

...Però us he de contar tota la història?

Si no l'escoltaríeu, si us faria més nosa
que companyia. No. Partiu sense cap dubte.

Vostres són ara els pobles i els déus. Anau: guanyau-los!»

Així és com l'ombra d'un Rimbaud *maudit*, llegit amb avidesa en els anys d'adolescència, s'allarga per tota l'obra de Jaume Vidal: des de la innocència fins al desengany. Aquest itinerari s'hauria de completar amb la consideració de l'obra poètica que l'autor va deixar inèdita. Ja he parlat dels llibres anteriors a *L'hora verda*. Posteriorment a aquest llibre, Vidal va provar d'escriure alguns reculls més, avui no publicats, cap dels quals, però, sembla haver arribat a la maduresa. Així, entre el 1952 i el 1957 compongué *Hoste de l'altura*,¹¹⁹ que defineix com «un llibre d'homenatge a Joan Alcover, amb poemes metafísics, una mica a lo Pedro Salinas. El llibre havia de constar de tres parts: Hoste de l'altura, un intermezzo amb el poema "L'home" d'homenatge a Rimbaud, i una tercera part de "Poemes evangèlics". Va quedar estroncat no sé per què: supòs que per manca d'inspiració».¹²⁰ Un altre projecte inconclús - no n'he trobat constància escrita entre els papers de l'autor- és el recull *La Minotauromàquia*, col·lecció de sonets començada el gener del 1964 i pensada com un homenatge a Picasso i, alhora, com un pur exercici literari.¹²¹ I encara hauríem d'afegir a la llista els llibres *Mort al carrer*, començat el març del 1968, i *Autobiografia*, tots dos inacabats,¹²² a més de la poesia esparsa en fulletons, programes de festes, revistes, catàlegs...

Probablement l'escriptura d'aquest autor arriba a la màxima efectivitat quan s'aparta de la imatge del poeta -s sofisticada, distant- que

vol transmetre i cau en el propi abisme. D'aquesta contradicció entre cultura i natura, Vidal en devia patir. «L'arenga» tanca un cercle que s'havia iniciat amb *L'hora verda*. Al centre hi ha un ballarí en lluita contra la inestabilitat, contra «la nosa declinada del pensament sonor», contra la por de caure.

NOTES DEL CAPÍTOL VI

1. Els records de la infantesa a Manacor són explicats en la *nouvelle* «La gàbia dels mil i un aucells», inèdita. N'he llegit algun fragment a l'arxiu de Vidal Alcover dipositat a la Universitat Rovira i Virgili de Tarragona (a partir d'ara citat com a AVA). Una part de *La gàbia dels mil i un aucells* fou publicada al *Suplement literari* del *7 Setmanari* de Manacor.

2. Narració recollida a VIDAL ALCOVER, Jaume. *Dues rondalles farcides i altres narracions*. Manacor: Tià de Sa Real, 1980, p. 117-128. La conjunció «o» del títol d'aquest relat, identificativa, no disjuntiva, és un nítid reflex formal de la utilització de la figura del *conde* com a símbol popular de la guerra. El conflicte és evocat, també, a l'article «La guerra a ca nostra», que Vidal publicà al núm. 19 de *L'Avenç* [Barcelona] (setembre 1979), p. 4 i 5.

3. VIDAL, Jaume. «La meva poesia». Article mecanografiat (publicat?). Conservat a l'AVA.

4. *Ibid.*

5. El mateix Vidal comenta implacablement l'aparició de la peça teatral de Mayol *Dilluns de festa major*: «La comèdia d'En Martí Mayol no aporta gaire cosa nova, com no sigui al migradíssim teatre que diuen aquí regional. [...] No cal que adquireixi el llibre qui vulgui conèixer l'obra: la trobarà millorada a *Les parents terribles*, d'En Jean Cocteau. Algunes frases hi estan calcades». *Vida Nova* [Montpeller](gener-març 1957) núm. 10, p. 38.

6. En els seus dietaris dels anys quaranta Vidal fa extensos reports d'aquestes lectures. Per a aquest punt em remeto al capítol II, apartat

3.1.3.1. («El món tradicional), on reproduceixo fragments d'aquests quaderns de notes.

7. La coneixença és explicada en VIDAL ALCOVER, Jaume. «Perfil de Miquel Dolç». *Santanyí* (13-3-1963), núm. 136.

8. En *Arriba* [Manacor] (15-4-1944) publica el poema en tres parts «Pequeño cántico de ilusión»; el 22-4-1944, «Desolación»; el 13-5-1944, «Lluvia»; el 6-1-1945, «Lejano amor»; el 24-2-1945, «El corazón y la herida»; el 14-4-1945, «Soneto»; el 12-5-1945, «Romance del amor pasado».

9. VIDAL ALCOVER, Jaume. «Nota de l'autor», dins *Obra poètica*. Manacor: Tià de Sa Real, 1984, p. 25.

10. *Ibid.*

11. VIDAL ALCOVER, Jaume. «A la manera de pròleg», dins *El dolor de cada dia*, 2a ed. Palma: Moll, 1990, p. 10.

12. Em remeto novament al capítol II, apartat 3.1.3. («Grups i tertúlies literàries a Mallorca»). Tot i que Bartomeu Marroig i Llambies va fer una lectura comentada dels poemes de Rosselló-Pòrcel a l'Acadèmia d'Història de Mallorca, Jaume Vidal solia explicar (vegeu, per exemple, el seu article «La poesia a Mallorca del 1936 a 1960», *op. cit.*, p. 8) que ell havia conegut l'obra Rosselló, a través del mateix Marroig, els darrers anys dels seus estudis de batxillerat, i que s'hi sentí tan fascinat que copià a màquina els tres reculls.

13. *Enric Moreu-Rey / Jaume Vidal Alcover*. Conversa transcrita per Xavier Febrés. Barcelona: Ajuntament, 1991, p. 91. La convivència amb aquest oncle deixarà empremtes en les novel·les *Esa carne mortal* i *Tertúlia a Ciutat*.

14. Per a les relacions de Vidal amb el grup d'Estudi (lectures poètiques, comentaris a recitals d'altres autors, representació d'una obra teatral...) em remeto al capítol II, apartat 3.1.1. («Els autors mallorquins i els grups del Principat»).

15. VIDAL ALCOVER, Jaume. «Dolç i Villangómez o els testimonis d'una fidelitat», *op. cit.*, p. 26.

16. *Enric Moreu-Rey / Jaume Vidal Alcover*, *op. cit.*, p. 111-112.

17. EUPHORION [Jaume Vidal Alcover]. «La ciudad viva». *Diario de Mallorca* (18-12-1955).

18. VIDAL, J. «Visita a Carles Riba (Carta de Barcelona por J. Vidal)». *Diario de Mallorca* (3-10-1957): «Regresaba de una visita a Carles Riba. El poeta había estado amable y científico. [...] Yo había recordado mis tiempos de estudiante y descubierto de dónde procedía la guía ordenadora de nuestras lecturas».

19. *Enric Moreu-Rey / Jaume Vidal Alcover*, *op. cit.*, p. 84-85.

20. La relació de Vidal amb els francesos del XIX ha estat estudiada per Pere Rosselló en la ponència «Els precursors del simbolisme francès en la poesia de Jaume Vidal Alcover», llegida en l'encontre d'escriptors Galeuzca la tardor del 1992.

21. Vegeu especialment les pàgines 151-152 de *Sophie o els mals de la discreció*, 3a ed. (Barcelona: Hogar del Libro, 1983): «Era, evidentment, la moda de l'època -l'*stil nuovo*, Petrarca, l'idealisme platònic i el nou esperit i la nova estètica tot just arribades d'Itàlia a un Lyon fester, alegre, inquiet i ric-, però era una moda que havia pres en la realitat. [...] I Lyon era una ciutat amorosa. [...] I sobre aquella república apassionada regnaven dues dones amb valer de la seva força: la reina Margarida de Navarra, amb la seva mà dispensadora de beneficis i ajuts sense necessitat d'instàncies ni de paper timbrat, i Louise Labé, amb la força inefable dels seus claríssims, apassionats sonets».

22. Per a una panoràmica d'aquests autors he consultat: BELLENGER, Yvonne. *La Pléiade*. París: P.U.F., 1978. WEBER, Henri. *La création poétique au XVI^e siècle en France*, 2 vol. París: Nizet, 1956.

23. VIDAL, Jaume. «A manera de pròleg», dins *El dolor de cada dia*, 2a ed., *op. cit.*, p. 9.

24. ORTEGA, Julio. «Estudio preliminar». A: VALLEJO, Cèsar. *Trilce*. Madrid: Cátedra, 1991, p. 9-29.

25. COLOM, Guillem. *Entre el caliu i la cendra. Memòries (1890-1970)*. Barcelona: Pòrtic, 1972, p. 356-57.

26. GAYÀ, Miquel. *Històries i memòries*. Palma: Moll, 1986, p. 293.

27. VIDAL ALCOVER, Jaume. «La poesia a Mallorca del 1930 a 1960», *op. cit.*, p. 31.

28. J. Massot, que, de molt jove, assistí algunes vegades a les tertúlies de Can Colom, explica que els defensors de l'ortodòxia n'estriparen exemplars (*Cultura i vida...*, *op. cit.*, p. 215) i que fins i tot en va veure cremar algun.

29. MOLL, Francesc de B. «Per què una cosa és "verda" i no "verde"», dins *Raixà. Miscel·lània de literatura catalana*. Palma: Moll, 1953, p. 71. A més, Moll va defensar el llibre de Vidal des de les pàgines de la revista *Sóller*. El seu article «A la busca de congruències», publicat el 4-4-1953, era resposta a un abrandat atac d'Andreu Arbona («Delirio de incongruències», 28-3-1953), aparegut en la mateixa publicació. Tots dos textos són reproduïts a l'apèndix.

30. GALLOFRÉ, Maria Josepa, *L'edició catalana i la censura franquista (1939-1951)*. Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1991, p.317.

31. He localitzat a l'AVA la versió castellana del poema, que reproduceixo a l'apèndix.

32. Em remeto, per a aquest inventari, a la bibliografia final, a l'apartat dedicat al teatre de J. Vidal. Per elaborar la llista d'obres m'he valgut de fonts indirectes (notícies del mateix autor sobre els seus projectes) i dels materials trobats a l'AVA. Però no puc donar la relació per definitiva perquè no he estudiat a fons cada un dels textos: alguns dels que cita Vidal, no els he trobat (no sé, doncs, si restaren com a simples projectes); d'altres, no tenc la certesa que fossin escrits per Vidal.

33. En l'AVA es conserva una obra teatral en castellà, sense títol i en tres actes, que representa una tertúlia. No va signada ni datada, però tres indicis ens permeten suposar que és obra de Vidal: 1) l'original, mecanografiat, porta correccions manuscrites amb lletra d'aquest autor; 2) l'obra és escrita a la bescara d'uns folis amb el segell del Colegio Mayor César Carlos de Madrid, on l'autor havia residit; 3) conté una referència a *Le sacre du printemps*, una de les músiques favorites de Vidal.

34. L'obra *Es dos germans* o *El retorn del fill pròdig* (els dos títols corresponen a la mateixa peça) representa clarament un dels corrents de teatre de postguerra a Mallorca: aquell que s'acosta als procediments populars -gairebé costumistes- però omplint-los amb nous continguts. En parlo al capítol III, apartat 1 («El teatre»). L'obra, que he trobat a l'AVA, és reproduïda a l'apèndix.

35. D'aquesta obra, bastant primerenca (anys quaranta?), només n'he trobat, a l'AVA, un fragment de cinc folis mecanografiats. La poca extensió del document no fa aconsellables les suposicions agosarades, però l'obra vehicula uns procediments semblants als del teatre de l'absurd.

36. NADAL, Antoni. «L'obra dramàtica de Jaume Vidal i Alcover». *El Mirall* [Palma] (febrer 1991), núm. 42, p. 29.

37. VIDAL ALCOVER, Jaume. «Carta de Mallorca». *Vida Nova* [Montpeller] (gener-març 1957), núm. 10, p. 37.

38. ROSSELLÓ i BOVER, Pere. «Jaume Vidal Alcover: les dificultats d'un novel·lista català». *El Mirall* [Palma] (febrer 1991), núm. 42, p. 30.

39. Informació del llibre d'actes de la Secció Literària Joan Alcover, un extracte del contingut del qual és reproduït a l'apèndix. Vaig poder consultar-lo a la biblioteca particular de Josep M. Llompart.

40. *Quart Creixent*, vol. II (1957). La segona versió del relat presenta alguns retocs formals respecte a la primera; el més significatiu és la dedicatòria a Camilo José Cela, que l'any 1957 diu «Al meu amic Camilo José Cela, que publica llibres en català i té un canari butifarra» i,

el 1969, «Al meu amic Camilo José Cela, que havia de publicar llibres en català i tenia un canari butifarra». Vidal es devia referir (deixant de banda la mort inevitable del canari) al projecte de col·lecció de poesia «Joan Roïç de Corella», dedicada a la poesia catalana contemporània i amb previsió de publicar de tres a cinc volums cada any, que dissenyà el grup de *Papeles de Son Armadans* i que no arribà a realitzar-se. El primer llibre de la col·lecció havia de ser *Comèdia* de Blai Bonet. Vegeu el capítol II, apartat 3.2.4.4. («Papeles de Son Armadans»).

41. *Els autors de l'Ocell de Paper*, vol. XXII, s/d [1957 o 1958]. En el mateix volum es publicaren una prosa de C. Muñoz Espinalt, «Fins on se'ns pot idiotitzar» i un poema d'A. Roses, «Retorn al llindar». La portada era d'Andreu Castells.

42. Aquesta versió començà a publicar-se al núm. 10 de *Papeles de Son Armadans* (gener de 1957) i ocupava la secció «El folletón de *Papeles de Son Armadans*».

43. Per a la relació de Vidal amb Villalonga i per a la significació d'*Els anys i els dies*, em remeto al capítol III, apartat 2.1.2. («Primera aproximació a *Els anys i els dies*»).

44. VIDAL ALCOVER, Jaume. «Nota de l'autor», dins *Obra poètica*, *op. cit.*, p. 32.

45. Per a la gènesi d'aquestes obres, vegeu els pròlegs de Jaume Vidal Alcover i M^a Aurèlia Capmany al volum *Ca barret!* (Palma: Moll, 1984), p. 5-15. Per a la relació d'obres de teatre de cabaret, vegeu l'inventari bibliogràfic final.

46. CAVALLÉ, Joan. «El teatre o la il·lusió per l'escena». *Avui*, *Suplement de Cultura* [Barcelona] (21-9-1991), p. IV.

47. VIDAL ALCOVER, Jaume. «La literatura a Mallorca. El teatre». *Diario de Mallorca* (23-4-1971).

48. VIDAL, Jaume. «Sobre la restauración del teatro mallorquín». *Primer Acto* (juliol 1969), núm. 110.

49. VIDAL ALCOVER, Jaume. «La literatura a Mallorca. El teatre», *op. cit.*

50. A més, sembla que Jaume Vidal tenia en projecte una altra obra de tema clàssic, *Cicerone Consule*, que no va arribar a escriure (en dona notícia J. Cavallé en «El teatre o la il·lusió per l'escena», *op. cit.*) a causa, precisament, de la mala acollida d'*Una Roma per Cèsar*. Entre els papers de l'AVA no n'he trobat cap indicatiu.

51. Consultada a l'AVA.

52. GRAELLS, Guillem-Jordi. «La narrativa illenca de postguerra». *Randa* [Barcelona] (1982), núm. 13, p. 151.

53. Per a aquest aspecte, vegeu SUNYER i MOLNÉ, Magí. «Jaume Vidal, historiador de la literatura i assagista». A: DD. AA. *Homenatge a Jaume Vidal Alcover*. Barcelona: Columna, 1992, p. 133-155. Sobre el mateix tema, M. Sunyer té un altre treball, en premsa, que apareixerà en *Estudis Baleàrics* [Palma] (1993), núm. 46.

54. L'original del llibre, text mecanografiat de mida foli enquadernat rústicament, es conserva a l'AVA.

55. Per bé que he consultat aquests reculls independents a l'AVA, a l'hora de comentar el gruix d'aquesta producció em centro en les versions reduïdes d'aquests reculls compilades en *El ball del pensament*.

56. Per a l'establiment de l'índex d'aquest recull m'he valgut de tres reculls parcials, consultats a l'AVA, i d'una carta de Vidal. Tots els poemes són reproduïts a l'apèndix.

57. Fragment d'una carta consultada a l'AVA.

58. El recull és recollit a l'apèndix. Juntament amb els cinc poemes esmentats, la carpeta de l'AVA en guarda dos més, «El martiri de Santa Catalina» i «La novena de la Immaculada». Ignoro si pensava incloure'ls també al *Santoral*, tot i que, pel motiu d'aquests dos poemes, la hipòtesi sembla viable.

59. Reprodueixo a l'apèndix totes les tankes (vint-i-vuit) que he pogut trobar, encara que no tenc la certesa que el recull sigui complet.

60. SCHILLER, Friedrich. «Carta a Goethe, en Weimar (1796)», recollida i traduïda per Javier Arnaldo en *Fragmentos para una teoría romántica del arte* (Madrid: Tecnos, 1987), p. 45.

61. La cita inicial de Schiller («Leben duftet die frische Pflanze / die die grüne streut») és esmenada en la segona edició («Leben duftet die frische Pflanze / die die grüne Stunde streut»).

62. ARNALDO, Javier. *Fragmentos para una teoría romántica del arte, op. cit.*, p. 17.

63. HAUSER, Arnold. *The Social History of Art*. Trad. castellana: *Historia social de la literatura y del arte*, 3 vol. Barcelona: Labor, 1992. Vol. 3, p. 286.

64. RIERA, Miquel Àngel. «Pròleg». A: VIDAL ALCOVER, Jaume. *Obra poètica*, p. 8. L'absència de preocupació religiosa, tanmateix, no lleva que a *L'hora verda* hi hagi moltes referències a l'àmbit del sagrat. Al mateix poema-pròleg (vegeu-ne els vv. 26, 47 i 63) n'hi ha tres: dues a Déu i una al Cel (a més, hi apareix la imatge d'una alosa *franciscana*). A «Tardor» trobam una al·lusió al «Déu llunyà i perenne». I el poema «El corferit» és una invocació a Déu que té tot l'aire (i part de la imatgeria) dels «cants espirituals» de Blai Bonet.

65. BONET, Blai. «Jaime Vidal». *La Almudaina* [Palma] (1-3-1953). Text reproduït a l'apèndix.

66. LLOMPART, Josep M. «Carta de Mallorca. Els poetes». *Vida Nova* [Montpeller] (setembre 1954), núm. 1, p. 29.

67. LLOMPART, Josep M. *La literatura moderna a les Balears*. Palma: Moll, 1964, p. 193.

68. BOU, Enric. «La poesia». A: MOLAS, Joaquim [dir.]. *Història de la literatura catalana*, vol. 10. Barcelona: Ariel, 1987, p. 371.

69. «Vaig fer amistat amb un brigada que em va ensenyar a criar periquitos. [...] Com que em molestava dir-los així, fins i tot vaig inventar un nom i els vaig dir "lloretons"... ». *Enric Moreu-Rey / Jaume Vidal Alcover*, op. cit., p. 110.

70. *Ibid.*, p. 80.

71. MAS i VIVES, Joan. «La "Generació del 27" i els poetes mallorquins dels anys cinquanta». A: DD. AA. *Actes del Sisè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*. Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1983, p. 307-336.

72. *Antología del grupo poético de 1927*. Edición de Vicente Gaos actualizada por Carlos Sahagún. Madrid: Cátedra, 1990.

73. VIDAL ALCOVER, Jaume. «Nota de l'autor», dins *Igor Stravinsky. Le sacre du printemps*. Palma: Pantaleu, 1979, s. p.

74. He consultat una versió d'aquest recull a l'AVA i he comprovat que no només hi pertanyen els 24 poemes de la darrera de les *Tres suites de luxe*, sinó també moltes altres composicions de les *suites*. En un text que devia haver d'acompanyar una antologia de la seva obra, l'autor escriu: «*Residència d'estudiants* correspon a la meua estada al col·legi major César Carlos, just damunt la Ciutat Universitària de Madrid. [...] És un llibre de temes culturals: comentaris d'una pel·lícula, d'una obra de teatre, d'una peça de música, d'un llibre, d'un quadre...; també els amics hi prenen lloc i estada. El sistema de formes és, si fa no fa, el de *L'hora verda*. Si hi ha en aquell més maduresa o no que en aquest, no és a mi que em pertoca dir-ho. *Residència d'estudiants* és un llibre sense acabar. No sé ja si l'acabaré mai».

75. VIDAL ALCOVER, Jaume. «Nota de l'autor», dins *Igor Stravinsky. Le sacre du printemps*, op. cit., s. p.

76. EUPHORION [Jaume Vidal Alcover]. «La ciudad viva». *Diario de Mallorca* (3-4-1955).

77. Per a una informació bàsica sobre Stravinsky, he consultat *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, editat per Stanley

Sadie, 20 vol. Londres: Macmillan Publishers Limited, 1980. Vol. 18, p. 240-265.

78. VIDAL ALCOVER, Jaume. «Nota de l'autor», dins *Obra poètica*, op. cit., p. 25.

79. Entre la poesia inèdita de l'autor hi ha moltes peces d'inspiració musical. Recordem, només, per citar obres anteriors a *Igor Stravinsky...*, el poema «El ball del pensament», recollit en el llibre del mateix títol, que es divideix en els temps d'«Introducció», «Adaggio», «Scherzo», «Andante» i «Largo». O l'«Oda a la "Capella Clàssica"», del recull *Rest de murta*, datada a Madrid el 1949.

80. VIDAL, Jaume. «El concierto de Aranjuez». *Baleares* (6-5-1952).

81. GUILLÉN, Jorge. *Cántico*. Barcelona: Seix Barral, 1990, p. 94-104.

82. El poema de Guillén devia motivar, també, un poema del *Cant espiritual* de Blai Bonet, «Primavera de Déu».

83. Tornem a establir un paral·lelisme amb la lectura que de la generació del 27 fa Vicente Gaos quan explica l'evolució d'Alberti: «*El poeta no aspira a reformar el mundo, a enseñarle verdades, sino a vivir despreocupada, irreflexivamente, sin deberes, en el presente efímero que le ha deparado el azar. Esta actitud incomprometida, alegre, evasiva, se halla tan arraigada que pervive al «escepticismo y cansancio» de la crisis de 1930, y sigue alentando junto a la rebeldía surrealista. [...] Sin embargo, esta postura no podía mantenerse indefinidamente, y no tiene nada de raro que el poeta que empezó situándose, al margen de toda preocupación social, en el mundo "deshumanizado" del arte puro, acabase metido en política. El caso más notorio, en España, es el de Rafael Alberti.*» (Antología del grupo poético de 1927, p. 23-24).

84. LLOMPART, Josep M. *La literatura moderna a les Balears*, p. 194.

85. FRONTERA, Guillem. «Les guerres de la independència d'un franc tirador». *El País* (10-1-1991).

86. VIDAL ALCOVER, Jaume. «A la manera de pròleg», dins *El dolor de cada dia*, 2a ed. op. cit., p. 14-15.

87. MARFANY, Joan-Lluís. «El realisme històric». A: MOLAS, Joaquim [dir.]. *Història de la literatura catalana*, vol. 11. Barcelona: Ariel, 1988, p. 227-228. En aquest capítol Vidal no és ni anomenat.

88. Prenc l'expressió de BERARDINELLI, Alfonso. «César Vallejo», dins *La cultura del 900* (a cura di: A Berardinelli- C. Di Girolamo). Milà: Arnoldo Mondadori Editore, 1981, p. 234.

89. BONET, Blai. «Jaime Vidal», *op. cit.*

90. COHEN, Jean. *Le haut langage. Théorie de la poéticité*. París: Flammarion, 1979, cap. II. (Trad. esp. de S. García Mouton: *El lenguaje de la poesía*. Madrid: Gredos, 1982).

91. VIDAL ALCOVER, Jaume. «La inminencia en la poesía castellana actual». *Claustro* [València] (març 1958).

92. Entre aquestes reinterpretacions cal comptar el poema de Shelley *Orpheus* (1820), els *Sonets a Orfeu* de Rilke (1923), les tragèdies de Cocteau (*Orphée*, 1927) i Anouilh (*Eurydice*, 1941) i la pel·lícula de Cocteau (*Orphée*, 1950), a més del poema dramàtic de Moyà *Orfeu* (1962). Per a una llista d'obres que recreen el personatge d'Orfeu, vegeu BRUNEL, Pierre. *Dictionnaire des mythes littéraires*, p. 1093-1103. Vegeu també el *Dictionnaire des personnages*, de Laffont-Bompiani, i l'assaig de Jordi Llovet «El mite d'Orfeu en la literatura i la música», dins *El sentit i la forma*. Barcelona: Edicions 62, 1990, p. 125-143.

93. VIDAL ALCOVER, Jaume. «Nota de l'autor», dins *Obra poètica, op. cit.*, p. 31.

94. Aquesta breu bibliografia és mecanografiada en un paper que porta el membret de Miquel Dolç, catedràtic de la Universitat de València. Vidal li havia demanat consell i informació? La bibliografia va servir per a la confecció dels *Sonets* o era per a algun encàrrec de la Fundació Bernat Metge?

95. Consultada a l'AVA. No tenc notícia que s'hagi publicat enlloc.

96. Carta de Salvador Espriu a Jaume Vidal (fragment). Datada a Barcelona el 8-5-1969. Consultada a l'AVA.

97. Per a una anàlisi detallada del llibre: GINARD, Joan-Anselm. *Aquest dany preciós que és viure. Acostament a Sonets alexandrins de Jaume Vidal Alcover*. Palma: 1992. (Quaderns Escalbruix; 3)

98. VIDAL ALCOVER, Jaume. «Nota epilògica i sonets deuterocanònics», dins *Sonets alexandrins*. Manacor: Caixa d'Estalvis de les Balears - Casa de Cultura, 1981, p. 86.

99. *Ibid.*, p. 85.

100. Dec aquesta informació a Jaume Pomar.

101. Vegeu PAZ, Octavio. «El caracol y la sirena», dins *Cuadrivio*. Mèxic: Joaquín Mòrtiz, 1965. Aquest assaig ha estat reproduït a DARÍO, Rubén. *Antología poética*. Madrid: Espasa-Calpe, 1992, p. 13-54.

102. Reproduïda a *Terra Negra* i, com a part independent, al volum *Obra poètica*. Ja hem vist que pertanyia al llibre inèdit *Rest de murta*.

103. VIDAL ALCOVER, Jaume. «Mi tío Juan Alcover». *Baleares* (2-5-1954).

104. Jaume Vidal nasqué el 1923 i Joan Alcover morí el 1926: només tres anys dins la mateixa esfera.

105. VIDAL ALCOVER, Jaume. *Tertúlia a Ciutat*. Barcelona: Galba, 1976, p. 73.

106. La senyora era Mercè Massot, impulsora de tertulies literàries.

107. «Don Lluís s'adreça als joves: demana an En Martí si ha treballat molt últimament, i En Martí, corprès que la grandesa del poeta consagrat s'hagi detengut en la seva insignificança, només encerta a dir-li que ha acabat la carrera de missèr, quan, en realitat, hauria volgut dir que els estudis l'han distret de la seva obra literària». (*Tertúlia a Ciutat*, *op. cit.*, p. 19).

108. Informació de l'exposició del *curriculum vitae* per a les oposicions universitàries. Consultada a l'AVA.

109. VIDAL ALCOVER, Jaume. «Nota», dins *Tres suites de luxe*. Manacor: Caixa d'Estalvis de les Balears - Casa de Cultura, 1979, p. 57. Els poemes d'aquesta segona suite són alcohòlics, lleument dissipats, evanescents... No veig clar, però, que sigui aquest el món estrany a què es refereix el poeta.

110. VIDAL ALCOVER, Jaume. «Nota», dins *Tres suites de luxe*, *op. cit.*, p. 58.

111. «Els estorats d'Arthur Rimbaud». Comentari de J. Vidal Alcover i traducció de Ll. Moyà), dins *Ponent* [Palma] (primavera 1957), vol. III, p. 5-8.

112. Es tracta d'*Es dos germans*, obra reproduïda a l'apèndix.

113. CATELLI, Nora. *El espacio autobiográfico*. Barcelona: Lumen, 1991.

114. MARCHESE, Angelo; FORRADELLAS, Joaquín. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literarias*. Barcelona: Ariel, 1991, p. 399.

115. VIDAL ALCOVER, Jaume. «Nota de l'autor», dins *Obra poètica*, *op. cit.*, p. 32.

116. Per a aquestes recreacions, vegeu FRENZEL, Elisabeth. *Diccionario de argumentos de la literatura universal*. Madrid: Gredos, 1976, p. 233-235. L'article recull tots els tractaments del motiu des de començaments del segle XIV i assenyala la proximitat d'aquest argument amb el motiu dels germans enemics.

117. ORFEU. «"El fill pròdig". Aproximación a un libro de Jaime Vidal Alcover». *Diario de Mallorca* (10-12-1970).

118. Carta de Salvador Espriu a Jaume Vidal Alcover (fragment). Datada a Barcelona el 5-3-1970. Consultada a l'AVA.

119. He consultat diverses còpies d'*Hoste de l'altura* a l'AVA.

120. Carta de Jaume Vidal Alcover a Damià Ferrà-Ponç, datada a Barcelona el 16 de febrer de 1970. Consultada a l'AVA.

121. Trec aquesta informació de la carta citada en la nota anterior.

122. Trec aquesta informació de la carta citada en la nota 120. No he trobat, a l'AVA, rastres ni de *Mort al carrer* ni d'*Autobiografia*.

VII

JOSEP M. LLOMPART

1. ITINERARI I FORTUNA CRÍTICA

D'entre els escriptors mallorquins dels anys cinquanta, Josep M. Llompart (Palma, 1925-1993) ha estat, en l'àmbit de la recepció i de l'atenció per part de la crítica, el més afortunat. És cert que potser aquesta fortuna s'ha derivat de raons extraliteràries: la seva faceta d'activista en els dominis de la cultura ha estat, durant molt temps, la més coneguda de la seva personalitat, i ha arribat a eclipsar el reconeixement de la dedicació a la poesia; i això és especialment curiós en un autor en què activisme i creació no són activitats paral·leles sinó que, com provaré de demostrar en aquestes pàgines, divergeixen radicalment: una per anar cap a l'exterior de l'individu, cercant-hi els punts que el poden fer sentir part d'un grup o comunitat; l'altre per iniciar un procés d'interiorització pràcticament irreversible, en què el *jo* és, cada cop més, una entitat aïllada; la retòrica de la identitat amb el lector és substituïda sovint, en el corpus poètic que ens ocupa, per una retòrica de l'oposició. Tanmateix, l'enfocament dels assaigs d'interpretació de la seva obra elaborats en la darrera dècada - construïts, molts, des d'un punt de vista textual que no pren en consideració la circumstància biogràfica de l'autor - ha contribuït a

similar a Blai Bonet. Ell mateix reconeix aquesta connexió en un article sobre la generació del 27 i la poesia mallorquina, on fa, servint-se del recurs a la tercera persona, un exercici de crítica i autocrítica:

«N'hi ha, en canvi, de manlleus concrets, en els versos juvenívols de Blai Bonet i de Josep Maria Llompart. Fins i tot massa concrets i massa evidents. Al primer, els models del 27 li havien estat suggerits, gairebé imposats, per Bernat Vidal i Tomàs, que en aquell temps li feia de mentor. [...] Blai Bonet era lorquià d'expressió, però no ho era en la dimensió més fonda. El mateix podem dir de Josep M. Llompart. Tant en l'un com en l'altre cas es tracta d'un mimetisme superficial i fàcil, que recull els procediments més superficials i fàcils de la poesia lorquiana». ¹⁰

Tot i aquesta autoacusació de mimetisme superficial, Llompart no deixa de banda un to contemplatiu que l'acosta a Marià Villangómez. Llegim, sinó, el novè poema d'aquesta primera secció, en què els decasíl·labs remetent a una horitzontalitat en què, per primer cop, el vers protagonitza -sense el destorb de l'encavalcament- la tensió:

«Esguarda la figuera, l'aigua dòcil,
el fum dels formiguers en el crepuscle;
contempla el pas pels camins sense fita,
mentre fendeix l'arada temps i somni».

(*Obra Poètica*, p. 63)

Si la primera secció de *Poemes de Mondragó* és marcada pel to marcit i per l'evocació amorosa, el «Llunari del port» accentua, ja ho hem indicat, el popularisme; el *jo* torna a amagar-s'hi rera jocs d'intranscendència. J. Mas troba aquest llunari -llevant-li dos poemes que considera elegíacs, que deuen ser els dos últims (la «Cançó dels tres mariners» i el poema d'homenatge a Cèlia Viñas) «humorístic», qualificatiu que interpreto com a equivalent de «lleuger», «de lectura àgil»... Però, era humorístic el Lorca popular? O és que Llompart no

reïx a comunicar allò que realment vol dir? És que el poeta utilitza uns codis poc viables, que provoquen en el lector una reacció diferent a l'esperada? Probablement sí. El sentiment tràgic de Lorca és absent de versos com, per exemple, els que enceten el «Romanç xinès per a qualsevol porcellana»:

«Al cor de la Gran Muralla
brosten flames de dofins
des que un jorn hi soterraren
tota l'amor de Fan-Xí».

(*Obra Poètica*, p. 75)

En el «Llunari...» Llompart vol transmetre el lirisme que contenen els relats tradicionals: perquè el Capità Antoni o En Bernadet de la rondalla *La flor romanial* són elements característics del substrat popular autòcton. Com ho són, en un nivell més culte, la citació de Mn. Alcover que encapçala el recull i la referència a uns «angelets bàmbols» (que tal vegada és un record de Cèlia Viñas «per a qui fou escrit, fa temps i temps, aquest llunari»). El «Romanç xinès per a qualsevol porcellana», en què el motiu, exòtic però acuradament mesurat, és només un pretext per al joc (un pretext que, per cert, també va utilitzar Cèlia en els seus «Tres poemes de primavera al Japó» de *Del foc i la cendra*). La diferència entre els personatges del llunari llopartià i els de Lorca sembla ser l'absència, en els primers, de caràcter tràgic. Només el Crist de la Sang, imatge que a Mallorca rep una gran devoció popular, té, en la balada dels tres mariners, ressons d'una pena fonda i com a andalusa. Però fins i tot quan els poemes descriuen escenes dramàtiques, un intent gens dissimulat de trivialització devora la tristesa. La mort del Capità Antoni Barceló és escrita així:

«El capità Antoni
ja està per morir...
Brodén les donzelles
al carrer del Vi,

i el capità Antoni
balla un minué
amb angelets bàmbols
a dalt d'un fasser».

(*Obra Poètica*, p. 72)

És clara la recerca d'una poesia sense conflictes. Perquè en aquell temps, encara que ho escriuria més tard, per a Llompart, «la mort era una petita cosa sense importància». Si m'he aturat en el to popular o humorístic d'aquests poemes és perquè crec que revelen un primer clivell en el sistema d'expressió metafòric. El sentit real hi és presentat per mitjà d'un significant metafòric. Coneixem la textura d'aquestes metàfores o les seves fonts (música, personatges de rondalla, llegendes). Però, quin és el sentit real dels poemes? El poeta, ¿pretén només jugar amb els mots o, com semblen insinuar la «Cançó dels tres mariners» i - encara que sigui més tardà- el poema d'homenatge a Cèlia Viñas,¹¹ oculta rera el joc la tristesa? No queda clar. És evident que el lector pot fer conjectures més o menys encertades sobre aquest punt -al cap i a la fi, els poemes no són críptics. Però la definitiva formació del to de veu no s'ha produït encara.

En la secció següent, «Joc de l'amor i de les estacions», el poeta torna a trobar un tòpic vertebrador de l'esquelet poètic: el de les estacions de l'any. L'evidència de les connotacions d'aquest motiu (edats de l'home, cicle natural...), fonamental en fórmules com la tanka japonesa, fa que esperem trobar quatre registres diferents. Però, sorprenentment, només en trobam un, el que es refereix a la tardor, que

governa i impregna, amb els atributs que li són propis, els altres poemes. Aquest domini estacional no abandonarà mai la poesia de Llompart, que hi troba un vehicle idoni per alliberar el seu temperament. Si entenem les quatre estacions com una condensació de quatre temps biològics (naixença, plenitud, decadència, mort) no resulta difícil entendre el sentit d'aquest domini autumnal: si a «mans pàl·lides de dona...» el motiu de la tardor era purament físic, ara Llompart ja escriu, com s'ha dit moltes vegades, des de l'enyor. En tot cas, el més interessant és que l'autor sotmet a un procés de simbolització no la *matèria* sinó el *temps* dels seus poemes. La reducció del temps biològic i moral de l'home al mecanisme de les estacions ve a ser un «ensinistrament» del temps. Per a A. Leroi-Gourhan, «*le fait humain par excellence est peut-être moins la création de l'outil que la domestication du temps et de l'espace, c'est-à-dire la création d'un temps et d'un espace humains*», i aquesta domesticitat és el resultat d'un «*passage de la rythmicité naturelle des saisons, des jours, des distances de marche à une rythmicité régulièrement conditionnée dans le réseau des symboles calendériques, horaires, métriques*». ¹² D'altra banda, l'amor de tardor que ens presenta en aquest quartet té molt poc a veure amb l'«amor de setembre» que esdevindrà un dels *leit-motiv* de *Spiritual*.

Sobtadament, ens adonam que, els referents d'aquests poemes, no els trobam ja en els poetes del 27 ni en la poesia popular mallorquina: confluències amb poetes com Joan Vinyoli són més creïbles. En *Tot és ara i res*, *Encara les paraules* i *Ara que és tard* Vinyoli basteix un sistema d'imatges basat en molt pocs elements -cacera, foc, ocell,

alcohol, nit...-, expressionista, que semblen imitar poemes com «Tardor»:

«Encén el foc.
Acosta'm la capsa del tabac, la vella pipa.
Vaig a cacera.
Passeja't, mentrestant, tremoladissa,
pel fons de la ribella».

(*Obra Poètica*, p. 83)

El «Joc de l'amor i de les estacions» va ser reescrit per Josep M. Llompart, en una data que desconec, en forma de quartet de poemes en prosa.¹³ Aquest nou text, que ha restat inèdit, podria venir de l'època de *Mandràgola*, llibre que inaugura la dedicació llompartiana als poemes en prosa. Si més no, en una entrevista amb J. Miralles, Llompart assegura que «ademés, realment, de moltes coses que me quedaren de *Mandràgola*, tenc pràcticament dos llibres i mig més».¹⁴ La comparació de les dues versions del «Joc de l'amor i de les estacions» ens adverteix, en primer lloc, que el bessó de la transformació no resideix en la prosificació dels poemes. Entre les dues redaccions del poema «Primavera» no hi ha pràcticament cap coincidència. El mateix s'esdevé amb «Tardor» i «Hivern». En canvi, en el segon poema, «Estiu», és evident que la segona versió és continuació de la primera. En l'«Estiu» de 1954 el temps és definit per negació: la veu lírica no diu l'instant sinó la seva absència. Sintàcticament, el poema no arriba a prendre la forma d'una oració, sinó que és una juxtaposició de complements dels anomenats «circumstancials» el darrer dels quals fa:

«abans que no s'esgoti
la copa de ginebra, la llimona
que ens canta entre les dents; abans que no...»

(*Obra poètica*, p. 82)

El poema queda, doncs, estroncat en ple acte d'expressió. Aquesta indefinició contrasta frontalment amb la del poema en prosa, que des del primer paràgraf i fins al final lluita -amb la complicitat del lema «Carpe diem» que l'encapçala- per la fixació, per la *definició* temporal:

«El rellotge assenyala el mar en punt. El blau rodó, la llum rodona, el nuvolet blanquíssim aturat en el zenit. Ara. Sense abans ni després. Ara.

[...]

Ara, abans que no s'eixugui el mar, abans que el sol no esclati com un globus de colorins a dins la fosca, abans que el blau no s'esberli per sempre. Ara. Abans que no et vegis les mans buides, els dits sollats de fang. No servís res, no desís res. Ara». 15

Aquest «Joc de l'amor...» en prosa, tan proper al to de veu de *Jerusalem*, és el primer indici d'una obra que gira sobre ella mateixa en un procés constant de reelaboració.

Teòricament «Us ho diré amb paraules ben planeres» enceta el vessant realista de l'obra poètica de Llompart. En parlaré amb més detall a propòsit de *La terra d'Argensa*. De moment, són ben visibles algunes innovacions formals: la incorporació de la dada biogràfica real («jo tenia deu anys», «el vent de mil nou-cents trenta i tants»...), l'ús del manlleu (*slow fox*), la introducció de recursos metalingüístics o metaliteraris («us ho diré amb paraules ben planeres», «la del camp, vull dir», «si es pot dir»), la consideració del discurs literari com una ficció... Tanmateix, com han afirmat en múltiples ocasions l'autor i els seus crítics, la preocupació social és expressada, en l'obra llompartiana, d'una manera distanciada, irònica, un xic escèptica. Així, al costat d'innovacions que podrien fomentar una identificació entre emissor i receptor del missatge poètic, n'hi ha d'altres que tornen a establir la més

tallant separació: les citacions llatines, posem per cas, que Llompart integra en diversos poemes d'aquest cicle:

«-*Michael*
et angeli ejus
proeliebantur cum dracone».

(*Obra Poètica*, p. 89)

«¿Esmolaran l'Estel mestrals propicis,
perquè *hominibus pax* la Veu conjuri
i es badi l'edelweis a la muntanya?»

(*Obra Poètica*, p. 97)

Cal tenir en compte que la poesia realista no es limita al tema cívic. Ens ho recorda E. Balaguer en el pròleg a la seva antologia *Dinou poetes dels seixanta*, que assenyala tres tòpics de la poesia dels seixanta: els problemes d'existencialització i la reflexió moral, que il·lustra especialment Gabriel Ferrater; el tema cívic i polític (Vallverdú, Alpera, Pere Quart); la poetització de la quotidianitat (Martí i Pol, novament Ferrater...).¹⁶ En «Us ho diré amb paraules ben planeres» es donen les opcions primera i tercera, però la segona hi és pràcticament absent. El millor poema -o el més aclaridor?- de la secció és, al meu entendre, el quart: dividit en dues parts, la primera és un pensament solitari o individual i la segona una reflexió *social*, feta per aquell que ja ha entès «dins la pròpia soledat la soledat de tots». El pretext és ben simple: dos homes que es miren, en el passeig o a l'òmnibus, i s'endevinen iguals. Sobre l'univers d'aquest poema en plana un altre bastit a partir d'una excusa similar: s'intitula «Amistat del braç» i el va escriure Gabriel Ferrater. En peces com aquesta, l'autor sintetitza una doble actitud davant l'escriptura: d'una banda, acostament als altres; d'altra banda, fugida. Però si llegim els set poemes que formen

«Us ho diré amb paraules ben planeres» hi trobarem expressions com «si es pot dir camp d'aquell mig quartó rònc / on el meu pare -el coronell- semblava / clavellers i tristors» (p. 87); o bé: «camp enllà, mar enllà, somnis enllà, / amb gest antic m'acollirà la Dama / -cap a Tu, clar Infant, cap a més pura / vida o més pura mort?-, ja a trenc de l'alba» (p. 97). El sistema metafòric no ha estat abandonat, i fins i tot ha produït l'al·legoria de la Dama. D'altra banda, aquest sistema encobreix una matèria de pura reflexió individual. «Us ho diré...» és una autobiografia que comença amb la infantesa del poeta, continua amb una tòpica trilogia d'obsessions (la mort, Déu, la solitud), parla de l'amor, del que mai no s'esdevingué -la germana morta-, de la vellesa... Ha canviat, és cert, l'enfocament del text com a missatge, que ja no es planteja com a monòleg ni s'adreça a un *tu*, sinó que té en compte el *vosaltres*: «us ho diré», «llavors, si voleu...», «no us penséssiu altra cosa», «us espera la nit, l'encesa fosca...». Però allò que comunica el discurs és una experiència estrictament personal: no serà fins a *Memòries i confessions d'un adolescent de casa bona* que aquest *jo* biogràfic aconseguirà de convertir-se en l'emblema d'un temps i d'una generació històrica.

Una bona mostra de la pervivència del sistema metafòric-simbòlic en els poemes de Mondragó és la crítica que li va fer Llorenç Villalonga, que en lloava l'actitud de no deixar-se portar «por los ismos» i «por lo que se lleva». Per a Villalonga, a qui els *Poemes de Mondragó* feien recordar que originalitat i salvatgisme no eren sinònims, «*existen en nuestro neorrealismo contemporáneo muchos plagiarios inocentes que quizá serían más personales si hubieran leído a*

Maupassant o, simplement, a Remarque». ¹⁷ Atesa la força de les diatribes villalonguianes contra la poesia realista, era ben segur que l'escriptor no havia vist, en *Poemes de Mondragó*, res de sospitós.

1.2. *La terra d'Argensa*

Parlant dels *Poemes de Mondragó* hem esmentat la referència geogràfica implícita en el títol i hi hem establert una sintonia amb d'altres llibres poètics de la seva època. En aparença, *La terra d'Argensa* (1972) segueix el mateix procés i fins i tot, des del punt de vista sintàctic, està construïda de la mateixa manera: és un sintagma amb un complement nominal. Tanmateix, la lectura d'aquest títol és completament diferent a la dels *Poemes de Mondragó*, perquè rera el nom d'Argensa s'amaga una terra real, Catalunya. En la lectura del llibre cal tenir en compte un paradigma de títols del qual no és absent *La pell de brau* d'Espriu. La poesia que podem anomenar cívica, reticent, com ja hem vist, a mostrar-se en els versos de *Us ho diré amb paraules ben planeres* té, en *La terra d'Argensa*, un exponent destacat. El llibre s'inscriu en un intent de «reescriure» la història gens aliè al que suposaren *La pell de brau* (ho remarca J. Mas) i també, encara que amb menys i amb més tardana difusió, *Hispania Citerior* de Llorenç Moyà. La primera part del llibre, però, guardada per una cita d'Horaci i significativament titulada «Art poètica», és un discurs sobre la paraula. La intenció del recull no és gens amagada:

«Un cant per a una pàtria.
Amb veu nova ho proclamo, ho anuncio,
us ho dic amb les lletres ben rentades,

esmolades de fresc -no fóra cosa
que us agafés desprevinguts-:
un cant per a una pàtria».

(*Obra Poètica*, p. 105)

Tampoc no és gens amagat l'exabrupte, entre rabiós i poruc, a l'estil del Llorenç Moyà d'*Hispania Citerior*:

«Menja excrement, si et cal, fins que la boca
et canti com un sol, i tots els homes
d'aquest racó de terra on vas morint-te
assagin amb els ulls l'alçada de la sang».

(*Obra Poètica*, p. 106)

Tanmateix, els poemes de Llompart presenten una diferència bàsica amb els del Moyà d'*Hispania Citerior*. Ja hem dit (vg. capítol V) que Moyà construïa la seva sàtira civil sobre un gruixat matalàs de referències cultes que dificultaven la seva assimilació per lectors no familiaritzats amb la Història. En canvi, Llompart fa un esforç d'aproximació no tan sols a la «paraula planera», sinó també a l'«estructura sabuda». Així, el poema següent, «Les lletanies», és muntat sobre una estructura ja existent, l'oració del Parenostre, la qual cosa provoca en el receptor una immediata sensació de familiaritat. Ara bé, el civisme, en Llompart, no consisteix a posar-se al costat del poble, sinó a denunciar la insensibilitat de la massa alienada i sense capacitat de reacció (també en això hem de veure un paral·lelisme amb *Hispania Citerior*). Per això la seva queixa, emesa des de la «minoria selecta», és àcida i parla de la «Pàtria nostra que ets als llimbs / exactament on et volíem». En «La profecia» hi ha una esperança per al futur d'Argensa, pronunciada en un to gairebé apocalíptic. Però abans de canviar el vers lliure per l'alexandrí i la veu de ciutadà per la de profeta, l'autor no pot evitar vessar unes gotes de la seva llàgrima particular:

«Jo us duc un plor damunt les mantellines,
damunt les blondes i les Quaranta Hores,
damunt les sales buides i els domassos
arnadíssims,
damunt quadres marcits com una mà cansada,
damunt caixes de núvia, rellotges
aturats, damunt ciris i argelagues,
teulades de crestrall, faules, misteris.»

(*Obra Poètica*, p. 110)

L'estratègia és clara i fàcilment detectable: amb l'excusa de rebutjar un món, el de les mantellines, les blondes, les Quaranta Hores, les arnes i els domassos, el poeta desenterra aquest univers, polsós i caducat, i l'erigeix en protagonista. Novament, el procediment és simbòlic: l'anterior enumeració -no gens caòtica- és un repertori d'emblemes de la infantesa perduda i constreta per la litúrgia (que no tan sols és la parafernàlia religiosa, sinó també la retòrica del pensament).

Després de l'illa que representa la secció «Coma-lo-forno», més acostada a *Memòries i confessions d'un adolescent de casa bona* que no pas a la resta de *La terra d'Argensa*, la «Invitació a la dansa de la mort» és, probablement, la part més original del sector realista de l'obra de Llompart. Perquè l'autor hi recupera i hi actualitza el sentit de les antigues danses macabres, que es compten entre les peces més efectistes del teatre medieval. El retrat d'estaments o tipus socials moderns no oblida l'agonia quotidiana del l'home gris, la vida fàcil dels fills dels rics, la penúria econòmica i existencial d'uns personatges que, lluny de convertir-se, despersonalitzadament, en *tipus*, conserven sempre una identitat ben marcada. Els motius fonamentals de la *dansa*

seran reiterats a la secció «De peus a terra» per mitjà del recurs a la dada biogràfica i a la fixació cronològica.

En estudiar la relació de Llompart amb el discurs realista, Vicent Salvador adverteix dels perills de confondre consciència història i didactisme empobridor: considera, fent seves unes paraules de Joan Colomines a la revista *Poemes*, que la nova actitud dels realistes és més ètica que didàctica.¹⁸ Aquest tret es pot aplicar perfectament a Llompart, que tancarà *Memòries i confessions d'un adolescent de casa bona* amb uns versos que no admeten dubte:

«T'ho diria amb la meva vella estètica
(o qui sap si amb la meva vella ètica)».

(*Obra poètica*, p. 198)

V. Salvador investiga la incidència del realisme social sobre poetes procedents de moviments anteriors, com Vinyoli, Espriu, Valls Jordà i Llompart. En el cas d'aquest últim, arriba a la conclusió que els models de poesia social li arriben «de ponent»:

«¿D'on, si no, havia d'arribar una poesia social que no tenia gaire tradició en l'Europa occidental de la postguerra? Blas de Otero -i a estones menors Celaya- havia de constituir un miratge. Pel que fa a la mera poesia civil, la literatura catalana contemporània no mancava d'antecedents: Maragall, Riba, Espriu...»¹⁹

Salvador estableix, segons es desprèn d'aquest article, una distinció entre poesia social (preocupada pels problemes de l'individu en tant que ésser oprimat, alienat, etc.: en el cas de Llompart, de fonts castellanes) i poesia civil (patriòtica: de fonts catalanes). Deixant de banda la seva utilitat metodològica, aquesta observació serveix, si es comprova la seva veracitat, per plantejar una sèrie de preguntes sobre la situació poètica

catalana entre els cinquanta i els seixanta: abandonada la influència castellana del 27, els poetes insulars de postguerra «s'afilien» al realisme hispànic? Entre els autors del Principat, ¿existeix el mateix interès per Blas de Otero i per Celaya? Els poetes valencians, mostren les mateixes preferències que els insulars?

El Blas de Otero de *Pido la paz y la palabra* i d'*Ancia* no era desconegut entre els nostres poetes. A banda de participar en les Converses Poètiques de Formentor, organitzades pel grup de *Papeles de Son Armadans*, a les quals també assistí Gabriel Celaya,²⁰ Blas de Otero havia estat convidat per Bernat Vidal i Tomàs a fer una sèrie de lectures poètiques a Santanyí. Blai Bonet, als seus dietaris, fa una jocosa ressenya d'aquesta visita, en què el poeta bilbaí llegí els seus versos davant el temor d'un poble que s'esgarrifava només de pensar que tenia davant un comunista.²¹ És tan sols una anècdota, però el cert és que Llompart encapçala amb uns versos de Blas de Otero -«Lo que veo con los ojos / de la juventud y el pueblo»- la secció «De peus a terra».

Els procediments realistes de Llompart incideixen sobretot en aspectes patriòtics; quan vol referir-se a la qüestió social, en canvi, es fan més ingenus, tal vegada perquè a Mallorca mai no arribà a desenvolupar-se una societat industrial ni, per tant, existiren els seus problemes. En poemes com «Accident de treball» Llompart recorda els cànids «saberuts panxacontents» que Miquel Dolç menysprea en el seu llibre *Imago Mundi* i recorda també l'escriptura reivindicativa de Llorenç Moyà. En el tercer poema de «Coma-lo-forno» el poeta ens recorda l'infant que era, les seves imaginacions, les seves lectures, els casals que somniava i que esdevindran el vincle amb el present. Però tots

aquests elements de la pròpia mitologia operen per substitució (és a dir, com a símbols) més que no pas per expansió o per contigüitat.

La barreja que, en *La terra d'Argensa*, es produeix entre el personal, el social i la identitat col·lectiva o nacional no es dóna en virtut d'una tipificació. Vull dir que, per exemple, l'infant que apareix en el segon poema de «Coma-lo-Forno» no és una abstracció representativa dels nois de la guerra, sinó la individualitat -real o fictícia, tant se val- de l'escriptor. Una individualitat dissociada de la denúncia contra la injustícia que apareix en «Un home agonitzant, aquí, a la vora...» o de les reivindicacions més o menys patriòtiques. Són tres blocs separats, encara que poden conviure en alguns poemes. De fet, *La terra d'Argensa* es mou en un espai de conflicte similar al que agità la Itàlia dels anys cinquanta: davant la crisi de l'hermetisme (finals dels anys trenta) i del neorealisme (finals dels quaranta), una sèrie d'autors intenten una nova via d'experimentació que no trenca amb la tradició, però que la reinterpreta: són Mario Luzi, Vittorio Sereni, Franco Fortini, Pier Paolo Pasolini, Andreua Zanzotto i Giovanni Giudici. Aquests autors, «*a partire da un montalismo in dissoluzione, attraverso una serie di innesti e di recuperi più o meno riustici, [...] scrivono una poesia intensamente drammatica, ricca di contenuto storico e documentario, e dentro cui diverse linee della tradizione poetica italiana e del Novecento internazionale si rimescolano in vista di soluzioni nuove, adeguate a "descrivere" la situazione italiana nel passaggio da una fase provinciale e agricola ad una di capitalismo sviluppato*».22 És l'entrada en el món del capitalisme modern, allò que fa innecessaris els domassos, les

Quaranta Hores i els mobles arnats. Llompart, doncs, no fa sinó posar-se de part del món dels morts, del temps pretèrit. I, ¿no s'acosta, en aquest sentit, al plany novel·lat de Villalonga o als poemes de Moyà? Reflexionar sobre això pot generar suposicions sorprenents. Sempre hem cregut que l'essència de l'anomenada «Escola Mallorquina» era una poesia recatada i sense força; tal vegada, però, la veritable escola és la que formen personatges més aviat marginals, com Villalonga, moguts pel desig de reinstaurar el vell ordre... No és el lloc per fer investigacions d'aquesta mena. Sigui com sigui, en un llibre posterior, *La Capella dels Dolors i altres poemes*, Llompart farà l'experiment d'ajustar-se als nous temps: visitarà una noia emancipada, entrarà en una discoteca, s'endinsarà en el cercle embrutit de la tafaneria..., i en sortirà malparat: plorant per incapacitat de fer seus sistemes de comportament dels quals se sent molt enfora.

En síntesi, si consideram el realisme com a procediment i la poesia social o cívica com a resultat de l'aplicació d'aquest procediment, *La terra d'Argensa* resta a mig camí: oscil·la. Inicia, és cert, un procés d'humanització, però no arriba a abandonar una sèrie d'esferes expressives (metàfora, representació simbòlica de la realitat)²³ i conceptuals (món de la infantesa) que creen un desequilibri entre els pretextos poètics i el seu desenvolupament. En tot cas, l'adopció de la tècnica realista que fa Llompart es basa en l'oposició de dos parells de categories: d'una banda, concreció contra vaguetat (explicitació dels noms propis, dades personals, etc.); d'altra banda, consciència de ficció contra escriptura revelada: l'escriptor assumeix el fet que està narrant una història i distingeix perfectament el pla del discurs del de la realitat;

d'aquesta consciència neixen els recursos metaliteraris (al·lusions al text, al fet d'escriure, etc.). I potser aquesta metaescriptura és la forma més viable de pervivència del realisme en la literatura actual (no oblidem que *La terra d'Argensa* fou publicada el 1972, quan el realisme històric ja havia entrat en un procés de decadència). Per a D. Lodge, les alternatives radicals de realisme proposades per Marx i Nietzsche es corresponen, en l'escriptura actual, amb els «*radically nonrealistic fictional modes of metafiction*», que destrueixen la il·lusió exposant els propis principis estructurals.²⁴

1.3. *Temps recobrat, temps inventat:*

Memòries i confessions d'un adolescent de casa bona

Memòries i confessions d'un adolescent de casa bona (1974) s'obre amb una cita de Leopardi. Són els dos darrers versos del poema XIV dels *Canti*, «Alla luna», en què el poeta de Recanati, retornant a una muntanya propera al seu poble, contempla la lluna i recorda com, en temps d'adversitat, solia demanar consol a l'astre nocturn. El passatge final diu:

*«Oh come grato occorre
nel tempo giovanil, quando ancor lungo
la speme e breve ha la memoria il corso,
il rimembrar delle passate cose,
ancor che triste, e che l'affanno duri!».*²⁵

El text leopardià evoca, des del present, moments de desolació, dolorosos en la vivència però plaents en el record. Loreto Busquets, en

la seva edició dels *Canti*, relaciona aquest passatge amb una de les proses del *Zibaldone*, escrita el 25 d'octubre de 1821:

*«Como las impresiones, así mismo los recuerdos de la niñez en cualquier edad son mucho más vivos que los de cualquier otra edad. Y son agradables por su viveza los recuerdos de imágenes o de cosas que en la adolescencia nos eran dolorosas, espantosas, etc. Y por esta misma razón nos resulta agradable en la vida el recuerdo doloroso, incluso cuando la causa del dolor no ha pasado, o hasta cuando el recuerdo lo provoca o aumenta, como en la muerte de las personas queridas el acordarse del pasado, etc.»*²²

Llompart sembla assajar un procediment similar de recuperació de la infantesa. Aquest és el motiu que s'hagi qualificat la seva evocació de *proustiana*. També s'ha dit que Josep M. Llompart no escriu des de la primavera sinó des de l'enyor, i l'autor ha acceptat plenament la justesa d'aquesta frase, però l'ha completada així: «jo diria des d'un enyor de primavera».²⁷ La precisió és important perquè suposa la negació de l'existència real d'aquesta primavera evocada. Efectivament, la infantesa recordada per Llompart no és sempre idíl·lica, sinó plena de marciments i d'ombres malaltisses: com en el cant «Alla luna», Llompart converteix, positivitzant-lo, un passat sense particularitats destacables en un espai d'emotivitat. «La nostra infantesa ens fascina -escriu Maurice Blanchot- perquè és el moment de la fascinació, ella mateixa està fascinada, i aqueixa edat d'or sembla banyada en una llum esplèndida perquè és irrevelada; però, perquè és estranya a la revelació, no ha de revelar, pur reflex, cap raig que no sigui irradiació d'una imatge».²⁸ Associo aquestes paraules a la necessitat de *tornar a crear*

la infantesa des del present i de configurar-la des d'una pupila plenament adulta. Llegim uns versos del poema *L'heura*:

«En els ferros del balcó,
l'heura.
A les mans i en el record,
al mocador dels adéus,
l'heura.
Per dins la casa barrada,
al tapís, al guarda-roba,
a les tasses de cafè,
l'heura».

(*Obra Poètica*, p. 195)

L'heura, paret vegetal que embolcalla els gestos humans, se situa clarament fora del temps (o, és el mateix, en tots els temps): sempre present, a l'hora dels comiats i a la casa buida, se superposa -fins i tot físicament- a les anècdotes de la història. Això no és, no pot ser, un record d'infantesa, sinó, en tot cas, una consciència de progressió. Allò d'evocable que, per a Llompart, té la infantesa és la seva qualitat d'espai pur, no conscient: el nin experimenta, es limita a viure; trenta anys després, l'adult jutja i reflexiona. Aquesta distinció entre vivència i reflexió és expressada, amb incisiva certesa, en un poema de Joan Vinyoli inclòs a *Tot és ara i res* (1970), «Retrat de família», que podríem comparar a la «Petita història familiar» de Josep M. Llompart:

«El pare, mort feia mig any,
venia en somnis, emmarcat,
exactament com un retrat.
La mare, jo diria que era lila,
pàl·lida i alta i dominant;
l'àvia morí d'un còlic miserere.
No puc pas dir que fóssim
feliços, no, però la meva
germana i jo pensàvem, inventàvem jocs».²⁹

Vinyoli trasllada el seu *jo* al temps en què era infant i intenta adaptar la seva capacitat de percepció a la d'una criatura de poca edat: el pare és com un retrat, la mare és lila... En Llompart, en canvi, la ciència i la ideologia del present irrompen constantment en la reconstrucció del passat:

«Paraules sense polpa ni estatura,
que gens no em servirien
si m'arribava el cas
d'haver de manar tropa».

(*Obra Poètica*, p. 152-153)

Estudiant la relació entre el temps de la història i el temps de la narració, Ducrot i Todorov³⁰ estableixen tres valors: la direcció, la distància i la quantitat. Pel que fa a la tercera categoria, diuen que és *analítica* quan el temps de la història és inferior al de la narració, cosa que es pot traduir en una explicació minuciosa, per part del narrador, dels detalls de la ficció. És el cas de Proust. D'aquí ve, com ja he apuntat, que alguns crítics hagin dit que, en aquestes *Memòries i confessions*, Llompart es revela com un poeta proustià. Si aquest qualificatiu es refereix al que Jaume Vidal, traductor de *A la Recherche du temps perdu*, anomena, seguint alguns filòlegs, «llenguatge femení de Proust»,³¹ hi estic d'acord: Llompart és minucios en el record, reconstrueix no només l'anècdota sinó també els seus suburbis. Basta llegir «Evasions», «Els porxos», «Les cambres», «Fadrines» o «Els diumenges a la tarda rebíem visites», per comprovar-ho. Ara: si es tracta de designar una hipotètica recuperació del temps, em sembla que, deixant de banda el substrat biogràfic, les *Memòries i confessions* de Llompart no *recobren* sinó que *inventen*.

Tanmateix, potser els poemes més encertats són aquells en què no hi ha *temps recordat* sinó *temps reviscut*: el símptoma més eloqüent d'aquesta recuperació és l'ús del present: a la «Cançó d'anar a escola», a la «Cançó d'anar a les títeres», a la «Cançó d'anar de putes» i a «A Cruïa 1928» la vida suplanta el record. O, en unes altres paraules, les sensacions no són explicades sinó presentades d'una manera gairebé pictòrica:

«Alta mar.
Sol i façana.
Calç.

Baixa mar.
Olor d'onada oberta.
Far.»

(*Obra Poètica*, p. 182)

Sensacions reals o imaginades, perquè la real té, en ocasions, gust de buit:

«Però fa estona,
molta estona, d'això; i a més no té
potser cap importància. A vegades,
dins el sarró de vagabund em sobta
un bocí de mirall que va trencar-se'm».

(*Obra Poètica*, p. 154)

Temps de la història i temps de la narració novament reunits. A Gabriel Ferrater, regirant calaixos, li venien a les mans (ens ho diu un dels seus poemes) barres de lacre i tampoc no sabia què fer-ne. En el poema «El circ», Llompart repeteix la frase del record («aquella noia del circ tenia els cabells blaus i els ulls rossos»),³² però fa l'evocació «per entremig de caramulls de runa, vora els poals dels fems tirats per terra», perquè el seu tarannà s'adiu amb la tardor i no amb la primavera.

El vitalisme que trobàvem en els poemes inicials de Jaume Vidal Alcover és completament absent dels versos de Llompart.

S'ha suggerit que *Memòries i confessions* és un llibre típicament generacional i que la història particular de l'autor és un microcosmos on es reflecteix la història col·lectiva dels adolescents de postguerra; així i tot, els diferents cicles del llibre mostren un substrat inequívocament personal: si «1931», «1936» i «1940» s'ocupen dels fets històrics, «El pecat», «Cançó d'anar de putes» i «Els porxos» incideixen en l'educació repressora. Les *Memòries i confessions* de Llompart esdevenen, doncs, com indica el seu nom, una mena de diari íntim. En l'exercici de la confessió, tanmateix, el confessor és substituït per l'escriptura. Una curiosa substitució, com remarca Maurice Blanchot:

«Le journal est lié à l'étrange conviction que l'on peut s'observer et que l'on doit se connaître. Pourtant, Socrate n'écrit pas. Les siècles les plus chrétiens ignorent cet examen qui n'a pas per intermédiaire le silence. On nous dit que le protestantisme favorise cette confession sans confesseur, mais pourquoi le confesseur devrait-il être remplacé par l'écriture?»³³

Però, de fet, les *Memòries* de Llompart -text que cal lligar amb una sèrie d'articles de caràcter marcadament autobiogràfic apareguts a la premsa-³⁴ pretenen ser una justificació que desvetlli -al lector i al mateix autor-, per mitjà del passat, el sentit del present. En síntesi, l'argument poètic que vertebra les memòries i confessions és la retòrica de la confiança: allò que s'explica no sorprèn el lector perquè entra en l'esfera del previsible.

1.4. *Pausa de cortesia*

Pel seu caràcter miscel·lani, *Urbanitat i cortesia* (1979) és un llibre que es podria disseminar entre els altres que formen la trajectòria de l'autor. Per bé que només dos dels poemes que aplega són datats (el «Rondel de l'enyor», dedicat a Miquel Ferrà, que és del 1953,³⁵ i l'«Homenatge a Costa i Llobera», del 1960),³⁶ la diversitat és prou evident. No emprendre, doncs, l'anàlisi d'aquest llibre «d'aplegadissa» - d'altra banda molt en la línia de la tradició insular, amant, com he repetit, de les antologies i de les miscel·lànies-, que funciona com a síntesi de tendències més que com a conjunt orgànic. Algunes d'aquestes tendències han estat esmentades en els apartats anteriors; d'altres seran comentades més endavant. Però m'interessa destacar-ne alguns aspectes puntuals. El més evident és l'intent de sotmetre l'escriptura a d'altres disciplines de l'art, com el gravat («Per a un gravat de Xavier Valls»), la pintura («Somni per a Juli Ramis») o el disseny de cartells («Projecte de cartell per a una agència de turisme...»), normalment amb la intenció de vehicular denúncies concretes: atemptats com l'incendi del bosc o l'especulació del sòl. Així, per exemple, el «Projecte de cartell...», elaborat amb una tècnica de *collage* que substitueix la cita erudita inicial per un titular de premsa («Aldrin complió una necesidad fisiológica sobre el suelo lunar») és una gran pancarta ecològica. He emprat el verb *sotmetre* intencionadament, perquè la interdisciplinarietat aboca als poemes «suscitats» més que a les confluències naturals.³⁷

Un altre aspecte interessant d'aquests «poemes d'urbanitat i cortesia» és la sèrie d'homenatges que conté. Aquests homenatges són de tall similar als que Villangómez inclogué en la sèrie «Dins el meu temps» de *Declarat amb el vent*. Llombart hi esmenta Costa i Llobera, Miquel Ferrà, Lorca, Alberti (i potser, encara, les dècimes dedicades a una mecanògrafa «fingint la carta d'un enamorat absent» són un homenatge a Llorenç Moyà). Els dos primers noms remetent a una tradició que els poetes dels anys cinquanta mai no deixaren de banda completament; els dos segons haurien de remetre, en principi, al model alternatiu que aquests mateixos poetes cercaren per no engrunar-se els dits en una tradició possessiva i abassegadora. I, fins a un cert punt, és així: els poemes dedicats a Lorca i a Alberti es valen de l'art menor, de l'anàfora, d'una depuració que recorda el bo i millor del grup del 27... Ara bé, en el poema per a Federico llegim:

«Ai la terra negra
a on s'encallaven
l'amor i la rella!
Ai, terra dels pobres,
que al somni de l'aire
barrava les portes!»

(*Obra Poètica*, p. 209)

I en l'«Elegia i cançó per a Rafael Alberti» trobam una repetició constant del mot *enyorança*. És a dir, sota l'aparent lleugeresa aquests dos poemes ens parlen, respectivament, de la pobresa i de l'exili. La qüestió social, que s'insinuava amb dificultats en els llibres anteriors a *Urbanitat i cortesia*, reapareix sobtadament, sense utilitzar cap dels atributs que podrien ser-li propis: aquesta vegada l'autor sintetitza la lliçó formal dels poetes espanyols amb la referència a la realitat més

immediata. L'esforç de confluència entre la simplicitat de les formes i el pes del contingut els fa ben significatius: sobretot perquè ajuden a entendre que, en Llompart, la voluntat de dir, fins i tot quan té la força d'un crit, sempre se ceneix a la cortesia. Una cortesia que és un signe explícit de la ironia i de la poètica de l'ocultació -de la pudícia, gairebé- que invocàvem al començament: sota la calma aparent dels versos s'endevina sempre una guerra. Per exemple, en una de les dècimes d'«Homenatge a una mecanògrafa fingint la carta d'un enamorat absent» llegim:

«Si amor em mata i si no
puc morir perquè em fa viure,
sent esclau sóc home lliure,
i la nit d'alga i turment
a la duresa del vent
no podrà ma vida inscriure».

(*Obra Poètica*, p. 214-215)

Davant aquests versos, la reacció d'un lector de competència mitjana serà descobrir-hi els calcs intencionats i evidents de la literatura popular i de la mística, tan propícies a parlar de l'amor fent servir la polaritat vida / mort. Ara bé, en Llompart, això, que sembla una recuperació irònica, és el sentit real del poema. Més simple: parla de l'amor fent befa d'una mecanògrafa que parla de l'amor, que és el mateix que dir que el seu *jo* és el de la mecanògrafa. És en aquest sentit que parlo de cortesia i ironia.

1.5. *Mandràgola*

El 1980, any de l'aparició de *Mandràgola*, Josep M. Llompart descobria una concepció nova del treball poètic: no només els mots, sinó

també les estructures serien els dipositaris de la literarietat. El nou llibre encetava una disposició arquitectònica en què conceptes com *simetria*, *ornament* i *cripticisme* cobraven especial rellevància. Tot i això, encara que l'autor ha afirmat que l'estructura del llibre respon al simbolisme de determinats números màgics, em permeto de concedir a aquesta asseveració una importància més aviat relativa. No seria difícil, valent-nos dels estudis sobre els símbols que tenim més a l'abast, entendre la divisió trimembre de *Mandràgola* com una al·lusió a la síntesi espiritual que invoca el número tres; o interpretar el catorze (número de sonets recollits a la segona part i, alhora, número de versos de cada sonet) com el símbol de la fusió i de l'organització. Quedaria bé, però no explicaria el llibre. Perquè l'abús de les interpretacions literàries del simbolisme numèric l'ha convertit en un camp de representació molt gastat; el significat real de la quantificació sovint és ocultat rera una recerca de simetria merament esteticista; d'altra banda, és evident que si *Mandràgola* vehiculàs subterràniament un discurs de caire esotèric, l'autor no n'hauria fet cap revelació. Els números són, doncs, i el mateix Llompart ho ha reconegut, un joc (un joc après d'Espriu?).

Més importància té, al meu entendre, la simbologia que amaga el títol, també observada pels crítics: Sala-Valldaura apunta que la mandràgola és una planta amb poders malèvols, i dóna notícia d'alguns autors que l'han utilitzat per simbolitzar la unió de l'amor i la mort: Hanns Heinz Ewers, Hoffmann, Achim d'Armm, Gustave le Rouge...³⁸ A aquesta relació podríem afegir la *Mandràgola* de N. Machiavelli (1518), ordida sobre el motiu de l'adulteri: la dona que té un marit vell i

un amant jove beu poció de mandràgola per obtenir descendència, la qual cosa és, en realitat, un parany per ocultar les seves relacions il·lícites. Segons J. E. Cirlot, la mandràgola és una planta a la qual s'atribueixen virtuts màgiques perquè les seves arrels s'assemblen a la figura humana; assenyala, a més, que el nom de *mandràgola* també designa el fantasma d'un diable representat en forma d'homenet negre i sense barba; considera, finalment, que la mandràgola és una imatge de l'ànima «en el seu aspecte negatiu i minimitzat» en la mentalitat primitiva.³⁹ D'altres tradicions expliquen que l'arrel de la mandràgola, que neix, en els patíbuls, de l'esperma d'un penjat *jove i pur*, pot vivificar-se en l'ésser humà si hom la desenterra sota condicions especials.⁴⁰ Tot i les diferències, aquestes tradicions convergeixen en un punt: l'al·lusió al sagrat i a l'ocult en la figura del Penjat-poeta, que oscil·la entre el cel i la terra, capgirat, expressant un nou ordre. Així, allò que canvia en *Mandràgola* és, sobretot, la idea del poeta, que és situat gairebé en l'altar de les divinitats. La distància entre autor i lector es fa màxima: el lector no pot accedir a la naturalesa del poeta, que no és, ja, un «adolescent de casa bona» ni un home «del carrer» que s'expressa «amb paraules ben planeres». L'afinitat s'estableix al nivell de les essències, i potser per això esdevé més perdurable.

Quan em referia a l'estructuració innovadora del llibre pensava en una certa tradició de poesia filosòfica en la qual Llompart sembla inscriure's. Ens ho diu el to volgudament arcaïtzant -però no ben bé foixià- dels poemes de la secció dels sonets, «En estrany lloc». En aquest sentit, caldria considerar l'exemple dels *Poemes de l'alquimista* de Josep Palau i Fabre, que conegueren una difusió important a partir del

1972. Els historiadors de la literatura sostenen que els dos conceptes bàsics de l'obra de Palau són «la desintegració del jo i el mimetisme [...] com a motor de la creació».⁴¹ Efectivament, l'autor dels *Poemes de l'alquimista* reelabora i fa seus discursos literaris aliens, sovint pretèrits, amb resultats que no fan minvar la seva personalitat. *Mandràgola* és, com ho són molts poemes de Palau, un llibre violent, dotat d'una retòrica *mascle* -trobo que s'adiu, aquí, d'utilitzar la terminologia crítica de fa un segle- que s'oposa a les melangies de *Memòries i confessions...* i a la blana morbidesa dels poemes inicials. Aquesta és, al meu entendre, al ruptura més significativa de *Mandràgola*. Perquè al costat de les innovacions tècniques (ús de l'arcaisme, pràctica del poema en prosa i del *stream of consciousness*⁴²) *Mandràgola* planteja una nova personalitat del jo, que és disgregat en múltiples veus o situat en un estadi cronològic pretèrit. Aquest distanciament de l'autor respecte de l'obra, emfasitzada per la tria lingüística,⁴³ no fa sinó canviar el registre d'una veu confidencial i d'abast reduït a una altra d'aplicable a la generalitat dels homes. El poeta ja no demana disculpes per seguir o abandonar l'estètica «que ara s'usa» ni es val constantment de la ironia metapoètica. I és que el discurs metaliterari, tot i l'atractiu de joc de miralls que presenta, serveix, moltes vegades, per encobrir fluctuacions i inseguretats de la veu; el «prestigi» que aquest discurs sembla tenir entre la crítica no em sembla justificat; una cosa és fer de la poesia el tema del poema i una altra molt diferent descriure els mecanismes de producció d'un text. El Llompart de *Mandràgola* sembla molt segur del que ens vol dir: ja no intenta ser tornaveu d'una veu col·lectiva, com a *La*

terra d'Argensa i a *Memòries i confessions...*, sinó arribar a l'expressió d'una individualitat humana i poètica. La despersonalització del codi estètic coincideix, doncs, amb una personalització de la veu.

Entre els sonets d'«En estrany lloc» n'hi ha alguns que s'amaren volgudament de tons ausiasmarquians. Com el primer, que fa les funcions d'art poètica:

«M'emprèn a mi talment com la puput
en el claper. Remut de tot parany,
sigues, sonet antic, amic i plany
de fentes mans, de clam sorrut escut».

(*Obra Poètica*, p. 255)

Poètica de la catarsi. D'altra banda, el primer i el darrer sonet de la secció remetent a uns versos de Jordi de Sant Jordi:

«En tu viuran maror, follor, cremor
d'aquell que mor, retuts lament i accent,
desert d'amics, de béns e de senyor».

(*Obra Poètica*, p. 255)

«Digues la nit, l'alosa malfadada
en estrany lloc e en estranya contrada».

(*Obra Poètica*, p. 268)

El poeta s'autoddefineix com un ésser aïllat i caracteritza la seva veu amb un posat de hieratisme. La solitud com a fonament de la creació es combina amb la transmissió de la pròpia experiència de lector: perquè en la imitació dels antics no hi ha pura mimesi, sinó un intent de dotar la pròpia veu d'intemporalitat. Una intemporalitat que podem considerar el tret més característic de les obres que anomenam *clàssiques*: en aquests sonets Llompart intenta desproveir el discurs de marques geogràfiques i cronològiques concretes per fer-lo més perdurable. Aquesta recerca de l'essència es reflecteix en una selecció lèxica que

recorda la poesia metafísica catalana i en trets sintàctico-estilístics com l'estalvi de l'article: «mort creix en mi», «dolor novell ateny empampolada vinya», «rellotge arnat a poc a poc s'atura»... Tot plegat, una poètica de l'austeritat ben contrària a les pautes seguides en llibres anteriors. Comparem la caracterització de la mort feta a *Memòries i confessions* amb la que presenta *Mandràgola*:

«(Ho recordo
ara
que la mort m'ha crescut per dintre
i s'ha fet gran
i ha pres partit, m'empeny, em parla...)»
(*Obra Poètica*, p. 169)

«Tot s'ha acabat. Morada incendiàble
devé joguet de turbonada boja.
Mal fatifat, camins, drecceres goja
i em marca el llom el ferro del diable».
(*Obra Poètica*, p. 267)

La destresa del poeta, en aquesta secció del llibre, es manifesta en l'intent d'un joc d'avantguarda utilitzant formes estròfiques i lèxiques absolutament tradicionals. Els crítics han considerat que l'exemple de Foix devia planar, segurament, sobre aquests versos. En tot cas, el més important és que *Mandràgola* esdevé una obra plenament acceptada per la crítica i pels lectors dels setanta. En una aproximació al llibre feta des de la semiòtica de la cultura i la teoria de la recepció, J. M. Sala-Valldaura remarca l'èxit de *Mandràgola* en els codis dels anys setanta i explica així l'ús de la tècnica arcaïtzant i del dialectalisme:

«Josep Maria Llompart ha triat aquesta forma de distanciació i estranyesa per tal de fer literatura de la seva experiència, dins una codificació afavorida, sens dubte, pel codi cultural general dels lectors: l'esment de Foix no ha estat en va, ni és per res de recordar la recuperació -en el curs dels

setantes- de la poesia trobadoresca i de les formalitzacions clàssiques per part de les noves fornades de poetes: allò que hom anomena, amb més o menys d'encert, retoricisme o formalisme».44

Sembla que la tesi de l'article consisteix a defensar que *Mandràgola* és un llibre «a la moda». Ho és, en efecte, pel que fa a l'adopció d'aquests codis retoricistes. Ara bé, allò que el poeta hi manifesta és l'absolut rebuig del món. Abans he parlat d'aïllament i de hieratisme; ara podem afegir-hi un altre substantiu: enclaustrament. La prova d'aquest isolament es troba, sobretot, en els sonets d'«En estrany lloc», un dels màxims punts de tensió del llibre, on el jo, valent-se de la atemporalitat, esdevé quasi èpic. La força d'«En estrany lloc» ve preparada per la peculiar partida de cartes que dos anònims personatges juguen tot al llarg dels divuit poemes de «Raval de senectud». La composició d'aquests poemes de versos brevíssims, amb una pinzellada de diàleg final, té ressons teatrals: la veu recitativa, somniosa o onírica, és dirigida i modulada pels comentaris dels dos jugadors desconeguts, que actuen com a *cor* d'una tragèdia personal i quotidiana; no queda clara la identitat dels personatges ni si basen el seu diàleg en el poema precedent, que sovint adopta la forma de l'enumeració caòtica; un recurs que, com en el cas del *stream of consciousness*, no acaba de ser del tot caòtic, sinó que deixa infiltrar-se el dictat de la raó:

«la pedra és un estoig per desar-hi pellerofes
betum per al calçat calçotets calçotades
ossets
capets
cintetes
i el blau que musicava matins a la marina
peixassos
nuvolassos

bagasses».

(*Obra Poètica*, p. 241)

En tot cas, l'aspror dels comentaris d'aquestes dues figures talla d'arrel qualsevol excés líric de la veu principal, que de vegades sembla identificar-se amb un dels dos jugadors. Així, quan aquesta veu, parlant de la infantesa perduda, evoca «els porxos» (que eren, recordem-ho, un escenari molt marcat de *Memòries i confessions*), el discurs es dispara i esdevé prosa convulsa:

«els porxos

olorosos de blat i de fenàs d'eines i fusta i l'infant ajaçat mossegat de la serp i del rellotge antònia morta per sempre infant distant em crida a l'ombra en l'estampa vora el rosari per un jardí menjat de rata em crida entremig de les eines i la fusta l'almud i la barcella infant definitiu en l'aire ales i ales».

(*Obra Poètica*, p. 239)

La veu d'un dels parlants s'apressa a avisar:

«-Caldria, doncs, que no us poséssiu sentimental».

(*Obra Poètica*, p. 239)

Amb l'últim poema, però, ve el coneixement de la vellesa: uns mots de Jorge Manrique recorden que hom arriba a l'«arrabal de senectud». Un dels personatges acaba rompent la seva contenció per plorar. Aquest canvi de registre no es produeix, però, fins a l'últim vers de la sèrie, de manera que l'efecte de sorpresa -l'efecte dramàtic- s'accentua. Després, els dos personatges callen definitivament.

La tercera secció, «Lobishome»,⁴⁵ és una col·lecció de poemes en prosa que serà represa a les parts primera i tercera de *Jerusalem*. Aquests poemes expliciten o desenvolupen alguns elements que en «Raval de senectud» només havien estat insinuats. L'estalvi de referències concretes que caracteritzava «Raval de senectud» es

converteix, aquí, en passió pels noms propis. F. Parcerisas veu en el títol «Omega», que designa la primera prosa de la secció, una ironia de l'autor, que comença la seva construcció «pel final», i interpreta el poema com una «pura evocació de la infantesa» i, més en concret, de la pel·lícula *The Wizard of Oz*, dirigida per Victor Fleming el 1939.⁴⁶ Podríem afegir que el personatge de Tomeu Figa (el record del qual és suscitat per l'esment d'unes sabates de xarol), deu ser un homenatge a Rosselló-Pòrcel, que, com ha recordat Gafim en les seves evocacions del jove poeta mallorquí, era anomenat «Tomeu Figa» o «En Figuetta» pels seus companys d'estudis. I que Booz i Jaquim, que Parcerisas considera «dos dels personatges del film» que prenen el nom dels dos grans pilars de bronze a l'entrada del temple de Salomó (*1 Reis VII, 21; Ezequiel XI, 49*) són, també, les dues columnes de la Càbala al mig de les quals es balanceja el Penjat. Veiem, així, que l'element màgic de què parlàvem al començament cobra cada vegada més força. Però també que allò que era, en aparença, pura evocació de la infantesa adquireix, de sobte, proporcions monstruoses. És possible que aquesta actitud antiidíl·lica ja presidís les *Memòries i confessions*: però gosaria dir que allí Llompart es va aturar a mig camí, després d'haver topat amb alguns obstacles d'entre els quals els propis sentiments no eren pas els menys importants. A *Mandràgola* Llompart crea un espai sobrecolridor i vigorós: inquieta.

El segon text de la sèrie, «Nevermore», encapçalat amb la paraula que el corb macabre de Poe repeteix sense parar, transmet una imatge contundent, subratllada per impactants claroscurs, de l'escriptor («sóc entre manuscrits...»), dels seus fantasmes («la silueta de la teva mort,

encara de bolquers») i de la mort («la nit que arriba, total, amb passes vellutades»). La pretensió de situar-se fora del temps, que havíem apuntat en parlar dels sonets d'«En estrany lloc», queda aquí ben palesa: l'escriptor se situa entre «cantorals gòtics» i colpejat per «totes les tardors del món». No seria estrany que el bessó d'aquest poema -o, almenys, una de les seves fonts- fos la lectura que Miquel Forteza féu de la seva traducció de *The Raven*.⁴⁷ Però allò que commou és el combat a mort de l'escriptor contra la nit: un combat que acaba, com era previsible, amb la renúncia a l'escriptura:

«Sol contra la nit que arriba, total, amb passes vellutades. Les gotineues dels corcs, com una pluja d'octubre, mullen lentes els prestatges. M'acarona la música precisa, tallant, del fred. A defora creixen tombes. Arbres sentimentals, feixucs d'ocells, encenen racons i fumegen, imprecisos, cabdellant boirines, pluges. Em cau la mà dreta, a poc a poquet, cap al trespol».

(*Obra Poètica*, p. 272)

Aquesta renúncia és expressada amb la caiguda de la mà dreta: la mà que sol sostenir la ploma; aquest emblema, basat en l'apreciació de la lateralitat, té, en l'obra de Llopart, una importància que transcendeix aquest poema i que fa que es converteixi gairebé en un leit-motiv; en l'«Incipit fabula» de *Jerusalem*, per exemple, llegim:

«Departiràs en tres parts el teu llibre en reverència a la Santa Trinitat. La primera a honor de la passa esquerra, la segona a honor de la passa dreta, la tercera a honor del cor malaltejant i cantaire».

(*Jerusalem*, p. 9)

Encara, «Silueta en el capvespre», un poema de *Spiritual*, comença amb el vers «Al seu pit dret niaven les abelles»; al final d'aquest mateix llibre trobam el poema «En la seva mà dreta», que es

posa sota l'advocació d'una cita d'Antero de Quental: «*Na mao de Deus, na sua mao direita*»... La mateixa cita que havia tancat un poema de *Jerusalem* («*Beati mortui qui in domino moriuntur*»). H.L.C. Jaffé, en *Les Labyrinthes*, associa l'esquerra amb la mort,⁴⁸ cosa que ens permet de resoldre l'equació afirmant que l'abandó de l'escriptura és igual a la mort. En el mateix poema «*Nevermore*» llegim:

«El crani de mon pare riu sarcàstic, feridor, sense cap pietat, damunt la taula escriptori».

(*Obra Poètica*, p. 272)

En un dels poemes de «*Raval de senectud*» trobam un motiu bessó d'aquest, d'evident regust hamletjà, tractat, també, amb tonalitat macabra:

«-Quan vaig alçar la llosa,
vaig veure el crani de mon pare.
-Òndia! I què vau fer?
-Vaig compixar-me.»

(*Obra Poètica*, p. 244)

Recuperació de motius, explicitació de temes. L'aportació fonamental de «*Lobishome*» és la creació d'atmosferes macabres, gòtiques. L'adopció de la fórmula del poema en prosa té, aquí, plena justificació: es tracta de fer la síntesi d'un món poètic: tant pel que fa a mestratges (de Rimbaud a Ronsard)⁴⁹ com pel que fa a motius recurrents; això requereix processos massa pròxims al narratiu i, doncs, difícil d'encabir en els poemes en vers.

Mandràgola s'erigeix, així, en el llibre de la consolidació de la mitologia personal de Llompart: d'una banda perquè hi cobren especial rellevància les figures d'Antònia i Agnès, de la criatura morta, de la Dama... D'altra banda perquè reprèn motius ja desenvolupats en altres

llibres; ja n'hem posat algun exemple; afegim-ne d'altres: la prosa que titula «Primera Comunió» remet a l'atmosfera dels poemes de *Memòries i confessions*, aquesta vegada en clau irracionalista i satírica; l'«amor meu de setembre» invocat a «València» serà reprès i convertit en nucli al llibre *Spiritual*. Quant a la significació dels mites, el mateix Llompart s'hi ha referit en algunes entrevistes i els crítics han cercat el necessari suport textual a les seves paraules: així, la Dama és la mort (i, eventualment, la llengua catalana), s'ha considerat que Antònia⁵⁰ representa el temps i l'amor irrecobrables, que Agnès és el no-res... Tanmateix, em permeto de no concedir gaire importància a aquestes correspondències. Potser la construcció d'un mite literari no s'ha de basar en repeticions formals (lèxiques, estilístiques) sinó en la recurrència de les idees. Per exposar-ho amb un exemple aliè -però pròxim- a l'escriptor que ens ocupa: Llorenç Villalonga aconsegueix de bastir el mite de Bearn perquè revesteix els escenaris físics amb un embolcall ideològic consistent; en canvi, Llorenç Moyà no arriba a construir el mite de Robines -per bé que el topònim és repetit centenars de vegades al llarg de la seva obra- perquè rera la concreció geogràfica no hi ha molt més que afinitats sentimentals.⁵¹ En el cas de les repeticions de Llompart, em sembla que la recurrència dels motius s'ha de considerar un valor en ella mateixa: és la manera en què el poeta delimita l'espai reduït on vol que es mogui la seva obra, imposa unes regles del joc i dóna al lector les claus necessàries per entrar-hi. Sovint tendim a concedir una importància excessiva a la repetició (tot i que crítics com D. Lodge han arribat a dir que el seu valor depèn absolutament del crític que la jutgi),⁵² sense tenir en compte que pot ser

un simple indicador de la unitat de l'obra. Sigui com sigui, l'explicitació de les regles del joc hauria estat impensables en els *Poemes de Mondragó* o fins i tot en *La terra d'Argensa*. A *Mandràgola*, en canvi, el recurs és versemblant a causa de la superestructuració del llibre: el canvi bàsic respecte als llibres de poesia anteriors rau en el fet que Llompart busca els referents de la seva poesia no en el món exterior sinó en el seu espai íntim.

1.6. *La capella dels dolors i altres poemes*

La capella dels dolors (1981) és un llibre dictat per Amor. És cert que no es tracta d'una obra unitària. Té una ordenació trimembre, com *Mandràgola*, i és, com afirma M. A. Riera en el pròleg, un «calidoscopi llompartià» on s'ajunten la veu culterana, la popular i la social. De fet, el conjunt no estava concebut com a unitat, sinó que les tres parts que l'integren s'havien de publicar separatament.⁵³ Així i tot, la vivència amorosa n'és el nucli més potent. Fa l'efecte que la primera part, «La capella dels dolors», i un sector de la segona, «Papers per a desar» es limiten a completar la tercera part (els «Nou sonets d'amor...») i un nombre important de poemes de la intermèdia. Pot semblar que aquesta impressió no té cap fonament textual de pes, però, si ens situam en una perspectiva tematlògica, és innegable que en *La capella dels dolors* l'amor és expressat amb una intensitat superior a tots els altres motius. Encara hi ha un sentiment que s'hi superposa: el del dolor pels béns perduts i per la injustícia del temps. Destrucció, temps, amor, plany: vet aquí l'estructura conceptual d'un llibre on «la

tragèdia personal té una dimensió més simple i directa i on l'experimentalisme formal de *Mandràgola* s'adorm sense desaparèixer totalment». ⁵⁴ La reacció de Llompart davant la vivència amorosa no és, com la del Jaume Vidal dels *Sonets a Eurídice*, de superestructuració literària. En el pròleg al seu conjunt de sonets, Vidal afirmava, com hem vist en el capítol anterior, que l'adopció de la rígida forma del sonet tenia per objecte sofrenar les passions. Llompart, en canvi, en una postura potser més versemblant, es deixa anar.

El desesper que causa la fugida del temps és obsessiu. El primer poema de la secció inicial és un homenatge a Joan Barceló i Cullerés, escriptor català mort als vint-i-quatre anys, en què cada estrofa acaba amb la paraula «rellotge». ⁵⁵ Uns poemes més enllà trobam una dècima, que recorda la primera etapa de la poesia de Llompart, que sintetitza prou bé les obsessions del llibre:

«Roser de vint-i-quatre hores,
turment d'espina i de llum,
la meva vida es consum
per bruns caminois d'afores.
Tant si rius com si plores,
la mort al cap de cantó
et segarà veu i amor,
calfred de navalla i dalla.
En l'ombra roent treballa
el temps, pare del dolor».

(*Obra Poètica*, p. 299)

El plany pel que la mort s'emporta llisca paral·lelament al plany pel que no ha arribat a ésser: la «Cançó per a una filla» diu, primer valent-se de recursos pròxims al realisme i després utilitzant el to popular de les cançons de bressol, la nostàlgia indefinible d'un bé que, en realitat, mai no ha estat posseït. Aquesta sensació revela, potser, l'origen essencial

de l'afinitat de Llompart amb la lírica gallega, portuguesa i brasilenya, materialitzada en mitja dotzena de llibres de versions poètiques:⁵⁶ el sentiment de *saudade*, una tristor portuguesa, atlàntica i intraduïble.⁵⁷

Si en *La terra d'Argensa* trobàvem una «invitació a la dansa de la mort», aquí el tema és tractat a través de la «Dama», que apareix en els poemes 9, 11, 12 i 14 de la primera part (i, com a «Senyora Mort», en el poema 17). Si en *Memòries i confessions* «la mort era una petita cosa sense importància», ara s'ha aegantat i ens és mostrada en la seva dimensió real. Hi ha, doncs, una progressió intensificadora que Llompart sap fer que sembli una confirmació d'antigues certeses. Les cites d'aquesta secció estan al servei de les obsessions del llibre; el quart vers de «Tot al·ludint Ronsard» diu: «No sabies la pell, ni el paper, ni les roses»; no sembla desbaratat interpretar que la ignorància trimembre del «tu» al·ludit en aquest vers afecta, respectivament, la sensualitat de la carn, la literatura i la bellesa. Tanmateix, després de la mort, «habites murteres, raconades de l'ombra / i rius amb riure clar, les dents ben esmolades». La mort canvia el personatge, aperduat i esmús, i el converteix en un ésser de somriure astut i esmolat. El salva. Perquè en el corpus llompartià la mort no s'associa únicament a la por de l'abisme, sinó també -manllevo el títol a un assaig de R. Argullol- a «l'atracció de l'abisme». Des de *Mandràgola*, l'autor vol saber què hi ha a l'altra banda, curiositat que veurà satisfeta, al final de *Spiritual*, en unes paraules de Milan Rúfus: «Només de front la mort fa por. / Per la banda de darrere / de cop tot és bell i innocent».

«Papers per a desar» en escomet amb un títol paradoxal: indica, d'una banda, que es tracta d'un material divers (almenys formalment),

no escrit amb la intenció de fer-ne un conjunt en principi, però que al en el fons manté una gran unitat: són papers que val la pena guardar, material aprofitable; d'altra banda, és el desvetllament d'una parcel·la prou íntima per ser «desada» o «ocultada» (l'actitud és, doncs, radicalment oposada a la de *Mandràgola*). Aquesta parcel·la és el fluid amorós, que ocupa els poemes 9 a 20 de la secció. El poema 9 s'enceta amb aquests mots:

«En el fons de l'esguard t'endevino la dalla.
Sé cert que moriré de tu, del teu rostre de pena».

L'autor ja no és refereix a la mort, sinó a una dona, que a poc a poc s'anirà configurant («la teva pell», «els teus ulls d'aigua fonda»...) sense, però, definir-se del tot. L'amor, ideal i desventurat, es converteix en obsessió (poema 10) i creix lateralment al desig de mort. Amb tot, la identificació d'amor i mort que alguns han establert com a característica definitòria d'aquests poemes em sembla equívoca.⁵⁸ És cert que el poeta escriu (poema 12) sentències com «el teu nom o el no-res», però aquesta mena de construccions no són metàfores d'identificació (del tipus de la tan citada «la destrucció o el amor» d'Alexandre) sinó una veritable disjunció. D'altra banda, en el poema 10 llegim: «la mort i tu, banyarriquer de glòria, / em devastau el cor de l'homenia». És a dir, hi ha una separació clara entre la dona i la mort. Allò que produeix la mort, doncs, no és l'amor, sinó, de manera ben comprensible i lògica, justament el desamor.

No podem aplicar a aquest cicle poètic, doncs, la relació *eros / thanatos*, sinó, al contrari -perquè l'amor arriba el setembre, en la vellesa- la virtut de revifament del poeta. Ho llegim en el poema 11:

«Has vingut per les planes de setembre,
pels costers decandits amb plugines senzilles.
Se m'havien mort totes les papallones
i començava el regne de la cendra».

(*Obra Poètica*, p. 329)

I uns versos més endavant:

«Els clavells de pedaç s'esfullen en els gerros,
havia clos a poc a poc la persiana.
Però de sobte el setembre, el llampec en el rostre,
sorpresa d'escorpí sota la pedra:
un escampall de llum i mort per l'erma plana.
La teva realitat, el teu cos concretíssim,
em retornen calfred i duresa de llavi».

(*Obra Poètica*, p. 329)

Els «Nou sonets d'amor i un de per riure» reprenen el mateix motiu. Sense cloure'l, però, perquè l'amor de setembre serà un dels nuclis de *Spiritual*. El paral·lelisme del títol d'aquesta secció amb els *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* de Neruda és prou evident, i deixa ben clar que és ironia allò que presideix el títol de l'últim sonet, que no és de «per riure» sinó, potser, el més real de tots: una cançó desesperada en què el poeta, sentint-se vell, renuncia a l'amor.⁵⁹ La ironia obliga a una lectura no literal del missatge poètic, en què, tanmateix, allò que cal capgirar no és el significat dels mots sinó la consideració de la seva pertinença a un registre humorístic. Si tenim en compte la definició d'ironia que fa H. Morier -«*expression d'une âme qui, éprise d'ordre et de justice, s'irrite de l'inversion d'un rapport qu'elle estime naturel, normal, intelligent, moral, et qui [...] la stigmatise d'une manière vengeresse en reversant à son tour le sens des mots (antiphrase) ou en décrivant une situation diamétralement opposée à la situation réelle (anticatastase)*»-⁶⁰ veurem que l'«antifrase» d'aquest poema és la del títol: el fals

enunciat «I el sonet de per riure». Però l'ús que en fa Llompart s'acosta al que M. Mizzau anomena «*comunicazione obliqua*»:61 intenta crear complicitats. Perquè, com remarca W. C. Booth en el seu assaig sobre la ironia, massa sovint es dóna importància a l'aspecte agressiu d'aquesta figura i s'obliden els seus aspectes positius: quan és entesa, la ironia és, en efecte, una reunió d'esperits de la mateixa naturalesa.⁶² És així com la disposició dels poemes segueix una progressió cap a la passió màxima i irreversible. El discurs té, en part, l'eixutesa de *Mandràgola* (ho notam, per exemple, en l'estalvi de l'article), però l'autor ja no és, com al poemari anterior, el *penjat*, sinó un home de carn i os que abandona la intemporalitat per clavar-se en el present.

1.7. *Jerusalem*

Si fos possible contemplar-lo des d'una certa distància, *Jerusalem* (1990) adoptaria, sens dubte, la forma d'un díptic: en una de les dues taules hi hauria, com un balbuceig, les paraules manllevades a un personatge de *Misericordia* de Pérez Galdós: «*Mañana dir nosotros Hierusalaim... Luejos, luejos... Dirnos Hierusalaim*»; en l'altra taula hi hauria tots els poemes de Llompart, rèplica dels mots del personatge de Galdós, elaborada en clau més culta i refinada, però amb un fons idèntic: el mateix desesper per arribar a Jerusalem i la mateixa por de no arribar al destí. *Misericordia* s'inscriu en una etapa de naturalisme espiritualista (Galdós es mostrà sempre reticent davant la cruesa zoliana), que abraça, aproximadament, la dècada de 1890 i a la qual pertanyen, també, *Nazarín* i *Tristana*. En aquestes novel·les, que

sovint són vehicle de la problemàtica religiosa, Galdós s'esforça a posar en boca de cada personatge el llenguatge típic del seu nivell. He localitzat la cita de *Misericordia*: són uns mots d'Almudena, un mendicant jueu-sefardí, cec, sarnós, enamorat de Benina. La frase és del final de la novel·la (capítol XXXIX), quan Almudena demana a Benina que es casin i que se'n vagin a Jerusalem. El personatge d'Almudena, que parla en un «español aljamiado», segons el mateix Galdós, ha suscitat una extensa bibliografia.⁶³

Llompart planteja una altra mena de discurs, no basat en el *verisme*, sinó més aviat en la intuïció i en l'endevinació, tot i que el llibre té una estructura no del tot aliena a una novel·la: una narrativitat que es manifesta en el plantejament del gruix del llibre com a *fabula*; l'ús del poema en prosa; el planteig d'alguns poemes («Anacreòntica», «Idil·li») com a narracions en miniatura... *Jerusalem* pot ser llegit com un llibre de viatges el destí final del qual és la ciutat que li dóna títol. Aquesta concepció suposa un canvi de punt de vista: a partir d'ara, el centre de l'interès del poeta serà el futur, la qual cosa quedarà reflectida en els temps verbals utilitzats: «Eixiràs a trenc d'alba» («Incipit fabula»), «Un cop més fitarà l'alba el contorn de la tristesa» («Paisatge»), «Davallaràs a la cambra. Et tombaràs a la llitera» («Raval de senectud»), «No evitaràs la nit» («Paisatge»), «Alguna part de tu defugirà Libitina» («Recordatori»), «Viuràs encara en els seus ulls» («Athàntos») ... En aquest darrer poema, «Athàntos», sura la tesi que la immortalitat també pot ser assolida amb la pervivència en la memòria de l'ésser estimat. El predomini conceptual del temps futur fa que fins i tot els poemes escrits en passat (per exemple els que recullen records de

temps pretèrits) cobrin una vigència que no havien aconseguit les evocacions de *Memòries i confessions*...

Sigui com sigui, el primer tret que es fa perceptible és que *Jerusalem* és un llibre compacte, com *Mandràgola. I*. Mas estudia conjuntament ambdues obres resseguint indicis d'intertextualitat; P. Rosselló segueix un procediment semblant.⁶⁴ Cal dir, d'altra banda, que d'entre els autors dels anys cinquanta, Josep M. Llompart és l'únic que ha conreat el poema en prosa (els experiments de Blai Bonet a *Teatre del gran verd* em semblen, més aviat, incursions directes en la prosa, barreja de gèneres més que no pas gènere híbrid). Les regles del poema en prosa, que té el seu primer gran representant en Baudelaire i és conreat per Rimbaud en *Une saison en enfer* i en les *Illuminations*, són males de definir.⁶⁵ En la prosa poètica de Llompart hi ha diversos indicis que s'avendrien amb un poema en vers: en uns casos, la separació del poema en versicles («Paisatge», «Cançó de bres») imposa un ritme sincopat aliè a la prosa; en altres casos l'absència del verb crea construccions sintàctiques que no són ben bé el que hom anomena oracions gramaticals, sinó seqüències en què la intervenció del lector és bàsica per definir el sentit, que es completa per mitjà de la repetició. En el poema «Amor», per exemple, en llegir «Quan la pell et frisava i et tremia» rebem molt poca informació; però en reprendre la lectura afegim a la primera proposició temporal dues frases més: «Quan el vent de març et fuetajava les mans» i «Quan un brau t'empentejava les parets del pit». I, encara, en el paràgraf següent llegim:

«Quan el camp de la tarda esdevenia perfum violentíssim
i una necessitat de música. Quan una fe a tall d'assutzena

t'amorosia el gest. Quan creies en un déu pare totpoderós i en un diable revinçant-se entre els llençols».

(*Jerusalem*, p. 68)

És l'acumulació, allò que fa que ens adonem que, recordant l'*abans*, l'autor traça el contorn de les mancances del seu *ara*. D'altres vegades el pas del narratiu al poètic es fa per mitjà de la repetició de mots-clau: «Vou cor verivou» a «Cançó de bres»; «No hi poden entrar. Prohibit» a «Matinada». La paraula *suggereix*, com s'esdevé en la poesia, no *explicita* com en la prosa. Aquesta podria ser la definició del poema en prosa llopartià.

F. Parcerisas escriu de les proses de *Jerusalem* que «els textos en prosa poètica de Llopart sovint contenen una informació que podríem considerar com un missatge que el Josep M^a Llopart escriptor que recorda transmet al Llopart lector». ⁶⁶ I Louis Forestier escriu que «*pour comprendre les Illuminations, il faut tenir compte de ce qu'elles veulent être: des fragments isolés, mais parfaitement unifiés et définis, dont le sujet essentiel est, finalement, l'auteur lui-même, le je*». ⁶⁷ Els dos crítics coincideixen: el poema en prosa seria, doncs, un vehicle idoni per a la introspecció desvetlladora del *jo* de l'escriptor. I, efectivament, en un nivell textual trobam moltes marques d'aquest tret: l'ús de la segona persona, per exemple («et detures», «contemples», «camines», «desisteixes»...). Alguns procediments d'aquests poemes podrien haver estat apresos de les *Illuminations*. En parlaré més endavant. Observem, de moment, que les *Illuminations* s'obren amb un poema titulat «Enfance», dividit en cinc proses, on apareixen «*la petite morte, derrière les rosiers*» i «*une horloge qui ne sonne pas*», elements ben familiars al sistema

llompartià i al seu estil d'evocació de la infantesa. D'altra banda, sembla que, confrontades amb la resta del corpus rimbaudià, les *Illuminations* ofereixen molts exemples d'intertextualitat: en el mateix cas es troben els poemes de Llompart.

«La cançó de tots els camins», part central -però no principal- de *Jerusalem* fa les funcions d'intermedi: estructuralment, serveix per alleugerir la densitat dels poemes en prosa. Aquest canvi de to, però, es realitza sense sobresalts, perquè *Jerusalem* és, també, un *camí*. Aquestes cançons podrien ser els himnes del viatger en el seu pelegrinatge cap a la ciutat promesa. El pelegrinatge traça un itinerari que, en alguns passatges, s'acosta a la ruta d'altres pelegrins. «Ràbia», el tercer poema del llibre, és escrit en memòria de Salvador Espriu, tal vegada recordant la «retòrica xiuxiuejant dels morts» que acompanyà, també, el poeta de Sinera. En aquest mateix poema trobam una ombra artúrica, la de Galaad. «La balada de les dames d'altre temps» és un record de François Villon i «La balada de Mignon» porta, com a subtítol, la notícia «Goethe a Itàlia»: hem d'entendre que Llompart fa una al·lusió a l'*Italienische Reise* del 1787, el famós diari de viatge de Goethe, que plasmava -evidentment!- també un viatge interior, el del seu desenvolupament estètic; un desenvolupament descrit a través dels sentits. Goethe escriu que només concedeix importància a les impressions dels sentits, que ni els llibres ni cap altra imatge no poden recollir, i diu que aquesta és la seva manera de tornar a prendre interès en el món i de provar la seva saviesa.⁶⁸

Hi ha, en *Jerusalem*, d'altres homenatges: a Antero de Quental, a Botticelli, a Michel Bernanos...⁶⁹ Però allò que tenen en comú moltes

d'aquestes referències -ultra un esperit culturalista que suposa l'existència d'un lector més o menys còmplice- és la idea del viatge: Espriu és, també, l'autor d'*El caminant i el mur*; Villon visqué una vida d'aventures i conegué el perill dels camins; el quadern de Goethe són apunts de viatge... I a tot això s'han de sumar els viatges del mateix autor: a Florència («Piazza della Signoria»), a Egina («Anacreòntica»), a Nova York («Empire State Building»), al Canadà («Québec»)... Vora el *Viatge*, la meta ideal del qual és Jerusalem, hi ha, doncs, els *viatges*. Llompart aprofita poemes circumstancials o anecdòtics i els renova engarsant-los en la dinàmica de *Jerusalem*. Finalment, el viatge cobra un sentit similar al de l'Odissea (molt especialment en el sentit que li atorga la lectura kavafiana): esperar que el camí sigui llarg, donar més importància als aprenentatges assimilats al llarg dels anys que no pas a la hipotètica recompensa final. Ho diu l'última prosa, un «Explicit fabula» on *Jerusalem* adquireix el perfil soberbi de les ciutats impossibles:

«Ara ja saps que les manetes del rellotge no tornaran a ser teves mai més. Ara ja saps que mai no podràs albirar en l'airecel, esveltes i tramuntades d'arquers, les torres de Jerusalem».

(*Jerusalem*, p. 72)

Sòlidament adherit al motiu del viatge, Llompart publica, al final de la seva trajectòria vital i literària, el petit recull antològic *Camins* (1992).⁷⁰ L'obra aplega una quinzena de poemes que descabdellen el pretext del camí i el caminant sota diverses perspectives. Set dels poemes («Camí de muntanya», «Camí perdut», «Camí florit», «Carretera», «Camí de la vida», «Camí ran de mar», «Camí de la font») són de *Jerusalem*; cinc pertanyen a *Spiritual* («Camí de Sant Jaume»,

«Camí de Damasc», «Camí de nit», «Camí del Paradís», «Camí de perfecció»);⁷¹ només n'hi ha tres d'inèdits: «Camí de Roma», «Camí del pla» i «Camí de Betlem».⁷² Més que els poemes, a la majoria dels quals podem accedir a través d'altres llibres, interessa la idea que mena l'autor a fer tal selecció. Sota una forma al·legòrica, *Camins* és la síntesi de l'aventura poètica de Llompart: redueix les múltiples inquietuds a un esquema únic i alhora divers.

Deixant enrera el parèntesi de *Camins*, *Jerusalem* es revela com una obra de síntesi i al mateix temps de reescriptura (una reescriptura el primer indici de la qual hem vist en les dues versions del «Joc de l'amor i de les estacions»). La densitat del llibre ve donada per la compressió que s'hi opera de les obres anteriors. I un dels seus assoliments bàsics és la «dotació de sentit» atorgada a les parts més antigues del corpus. Això vol dir que, si al començament de la seva trajectòria -en llibres com *Poemes de Mondragó*, *La terra d'Argensa* o fins i tot *Urbanitat i cortesia*- la veu llompartiana era dispersa, ara cobra nous significats. És en aquest sentit globalitzador que *Jerusalem* recupera i dignifica el passat -vital i literari- i el converteix en mite.

1.8. *Spiritual*

Després de la densa al·legoria de *Jerusalem*, *Spiritual* (1992) s'allibera de tensions i comunica una relativa placidesa. Relativa perquè, tot i ser construït com un llibre *menor* (l'autor s'agrada de dir que combina, en les seves obres, els ritmes solemnes amb els lleugers, la música d'orgue i la d'acordió), els poemes transmeten una inquietud

d'arrel potser més quotidiana. L'estructura del llibre és -i no deu ser casual- inversa a la del recull anterior: al centre, els poemes en prosa; a dreta i esquerra, els poemes en vers. De fet, les dues obres funcionen d'una manera complementària. Si *Jerusalem* era la síntesi tràgica de l'obra llopartiana, *Spiritual* n'és la síntesi sentimental. Deu ser a partir de l'assumpció de la tesi de *Jerusalem* (l'home mai no arriba al final del seu viatge), que és possible l'experiència de *Spiritual*. La mort ja no és un misteri i, per tant, el to sentencios i solemne, que predominava a *Mandràgola* i a *Jerusalem* pot ser substituït per la transparència.

És complicat establir les raons d'aquest canvi d'actitud davant la mort -d'aquesta desdramatització- sense recórrer a la circumstància biogràfica del poeta. Així i tot, la reflexió encetada a *Mandràgola* i continuada a *Jerusalem* és tan densa que explica el seu propi exhauriment i l'adopció d'un punt de vista més realista. De fet, la mort ja apareix als primers llibres de Llopart; concretament, en les «dues nades per a clavecí» de *Poemes de Mondragó* llegim: «Camp enllà, mar enllà, somnis enllà, / amb gest antic m'acollirà la Dama»; i segurament aquesta referència té més de motiu literari que no pas d'autèntica inquietud. L'obsessió per la mort, sovint presentada per la crítica com a tret definidor del poeta, té, al meu entendre, poc a veure amb els tractaments tradicionals. Al començament d'aquest capítol he apuntat que la personalitat del Josep M. Llopart home es xapava en dues meitats irreconciliables: una d'acostament als homes (la cívica); una altra d'interiorització progressiva (la poètica, fins i tot en els llibres realistes). La mort és, lògicament, la impossibilitat que aquest jo literari

completament desconnectat pugui continuar la seva introspecció. Extinció més que no pas desaparició.

Aquesta saviesa fa de *Spiritual* un llibre valent. Fa l'efecte que l'autor hi ha volgut recollir textos i tons de veu que en alguns llibres anteriors no havia gosat presentar, especialment els amorosos. Per exemple, «Aquestes van ser les teves paraules» és un poema que ja des del títol es mostra explícit. El primer vers diu: «Amor et dius i Mort dir-te voldria»; i el vers final: «sé que el teu nom, fester de lluna i roses, / tomba serà on cremaré per sempre». Aquests mots recorden molt els d'un poema amorós de *La capella dels dolors*, el número 9 de «Papers per a desar», que comença dient: «En el fons de l'esguard t'endevino la dalla. / Sé cert que moriré de tu, del teu rostre de pena». En general, *Spiritual* té un parentiu especialment estret amb *La capella dels dolors*. No oblidó, però, el seu vincle -al qual ja he al·ludit, amb *Jerusalem*.

Formalment, *Spiritual* remet a un sistema estètic hereu de la poesia del 27,⁶² però aquest manlleu és matisat per referències cultes que delaten inequívocament l'augment del bagatge intel·lectual de l'autor. Per exemple, en «Endevinalla en forma de saga familiar», els dos personatges sobre els quals es basteix el joc del poema, Guildenstern i Rosencrantz, són dues figures secundàries del *Hamlet*. Igualment, la qüestió musical, important en tota l'obra de Llompart, cristal·litza en aquesta obra d'una manera definitiva: ja no hi cap la simple cançó que imita el metre tradicional, sinó que la veu es desplega en polifonies múltiples: poemes com «Soleá», «Tango», «Slow-fox», «Bolero» i «Milonga» en deixen bona constància. En canvi, conceptualment el

poeta retorna a l'amor, no com a company de la mort sinó com a salvador de la mort: des de *La capella dels dolors* sabem que perviure en el record de l'ésser estimat és més fàcil que perviure pels versos escrits.

2. ALTRES VEUS DINS LA VEU

L'assimilació d'altres veus té sempre, en l'obra de Josep M. Llompart, un tarannà respectuós: no profana discursos aliens ni fa manlleus sense demanar autorització; i la recerca d'afinitats és prèvia a qualsevol maniobra d'acostament al territori d'altres autors. En primer lloc, no hi ha un rebuig de la tradició més pròxima. La llei del pèndol que enfronta els fills amb les obres dels seus pares, sembla ser considerada, en el corpus llompartià, un prejudici. Llompart adoptà, des del primer moment, el paper de crític, però, paradoxalment, mai no es dedicà a exercir-lo contra els epígons de l'Escola Mallorquina. Al contrari: assumí la secretaria de la Secció Literària Joan Alcover, on es reunien les velles glòries, guanyà el premi del centenari de Costa i Alcover amb un treball sobre Costa, llegí poemes en els cenacles de l'època i mantingué una relació cordial amb els patriarques de l'Escola.⁷⁴ Al llarg de la seva obra crítica⁷⁵ Llompart intenta trobar trets positius a les figures de la seva tradició: salva la poesia de Pons i Gallarza pel seu demble clàssic i la de Marian Aguiló per la seva viva; salva, també, la de Miquel dels Sants Oliver perquè introdueix el paisatge urbà en els seus poemes; sovint s'hi ha d'esforçar, però contempla el llegat tradicional amb bona predisposició. Segons la mateixa llei pendular que invocàvem abans, alhora que ataquen els pares, els fills haurien de recuperar les ensenyances dels avis. I, efectivament, tant J. M. Llompart

com J. Vidal i Blai Bonet demostren un gran interès envers l'obra dels noms emblemàtics de l'Escola: Joan Alcover i Costa i Llobera.⁷⁶

En el cas de Llompart, les primeres aportacions entorn de Costa sorgiren l'any del centenari d'aquest poeta. En un treball publicat a la revista *Sóller* reivindicava, des d'una postura inequívocament noucentista, el tarannà mediterrani de les *Horacianes*:

*«El poeta ha cumplido su misión. Ha dado a su lengua un mensaje permanente. Ha sabido ser romántico de veras cuando a su alrededor brotaba un romanticismo falso; y ahora, en pleno desmelenamiento dionisiaco de la literatura catalana, ha elevado su voz apolínea, contrapunto necesario y eficaz de aquel pintoresco, ingenuo, fecundo modernismo».*⁷⁷

Alguns dels seus poemes, com l'«Homenatge a Costa i Llobera» d'*Urbanitat i cortesia*, revelen aquest mestratge.⁷⁸ Pel que fa a Joan Alcover, les seves aportacions són nombroses,⁷⁹ i entre elles cal consignar la resposta, en els anys seixanta, a uns articles que Baltasar Porcel havia publicat a *Destino* qualificant d'oportunista el canvi lingüístic de Joan Alcover.⁸⁰

El respecte a la tradició allunya Llompart del bullici estrepitós amb què s'agradava d'escandalitzar Jaume Vidal, però també de la fidelitat submisa de Llorenç Moyà en els seus començos. Aquesta actitud crítica moderada té un paral·lelisme gairebé perfecte en l'evolució literària. La publicació dels *Poemes de Mondragó* no havia de ser cap escàndol, i no perquè els versos s'adcrivessin a una moda pretèrita, sinó perquè Llompart defugí l'estridentència de canvis massa radicals. Aquests poemes mai no escandalitzarien cap tertulià dels cenacles de l'illa, per recatat que fos, i en aquest sentit l'autor se situava a molta distància de *L'hora*

verda. Però, a l'altre extrem, també és cert que Llompart mai no va fer un llibre d'acatament a l'Escola com els *Dos viatges per mar* de Jaume Vidal.

Si en el cas de les figures secundàries de l'Escola Mallorquina Llompart ha de fer equilibris per no ser massa dur, Joan Alcover és defensat amb més ardor i s'inscriu en el cercle reduït dels autors pròxims. Aquesta proximitat és corroborada pel fet que Llompart arriba a comparar la poesia de Joan Alcover amb la de Blas de Otero i amb la de Gabriel Celaya, dos representants principals de la poesia social. Resulta sorprenent el vincle entre poetes separats per tan llarga distància cronològica, però un article de Llompart publicat al setmanari *Felanitx* la primavera del 1969 dóna nova llum per entendre aquest procés: comentant el poema «La fuente» de Jorge Guillén, el compara, per la seva factura, amb un poema de Maria Antònia Salvà, «El pi ver»; analitza les dues versions del poema de Salvà (aparegudes el 1933 a l'*Almanac de les Lletres* i el 1934 a *El retorn*) i fa una valoració positiva de les correccions introduïdes per l'autora. Aparentment no hi ha cap vincle d'unió entre la poesia de Salvà i la de Guillén, però Llompart acaba amb aquesta conclusió:

«No n'hi ha prou amb la necessitat o la voluntat d'expressió. La poesia també és ofici, és també treball i aprenentatge: aquella "academia necesaria" de la qual parlava Rafael Alberti. És clar que de ben poc serveix l'ofici si hom no és a la vegada un bon poeta. Com ho és Jorge Guillén i com ho va ésser, dins la seva mesura, Maria Antònia Salvà». ⁸¹

La comparació *retrospectiva* que Llompart estableix entre una representant de l'Escola Mallorquina i dos autors del 27, a banda d'indicar les seves preferències estètiques, informa sobre el seu

particular mètode crític: allunyant-se de l'historicisme, Llompart intenta una aproximació essencialista als autors i en destaca no els trets que els uneixen al seu context cronològic, sinó la seva relació amb l'escriptura i la seva actitud davant el procés de creació. L'autor ha atribuït la pràctica d'aquest mètode al seu tarannà de «crític per necessitat» i no per vocació, però és possible que rera aquesta actitud s'amagui una desconfiança envers la periodització de la història literària. O bé una visió especialment objectiva d'aquesta periodització. En tot cas, la llibertat és un dels màxims atributs de la seva manera de llegir. Així, de la mateixa manera que la poesia contemporània a la redacció de la monografia sobre Joan Alcover (és a dir, la poesia que s'escrivia cap al 1964) es regia pel realisme i volia ser una «poesía-herramienta», una arma carregada de futur,

«la poesia ho fou, per a Joan Alcover, una eina. Un instrument, una arma -l'única arma- per al combat amb la mort».82

Traslladant-nos ja al nivell dels poemes, veurem que, al marge del poema d'*Urbanitat i cortesia*, un vers de Costa i Llobera és citat al començament del poema «Rellotge», del mateix recull (*Obra Poètica*, p. 208). El procediment, però, és el mateix que apuntàvem en parlar de la crítica: Llompart es fixa, sobretot, en els aspectes humans -essencials, desproveïts de la carcassa històrica- de l'autor citat i homenatjat. Així, l'«Homenatge a Costa i Llobera» incideix en el drama humà de Costa, esclau d'un esperit turmentat que retallà les ales de la seva inspiració:

«Mireu l'home desnú, baró de dubtes,
freturós pelegrí de la tenebra.
S'allunya la pregària com una ombra.
[...]

I en el mirall esbatanat per sempre
l'horror per sempre de mirar-se el rostre,
i aquell poema que ja no es va escriure
-i la carn i el cilici».

No sé si Llompart, en escriure aquest poema, devia imaginar els dubtes d'un Costa encara jove i tapat per la pesant flassada de l'escrúpol. Ara bé: ni Costa ni Alcover no deixaren empremta profunda en l'estil de Josep M. Llompart. L'homenatge és retut des d'una respectuosa distància. En canvi, hi ha un altre poema d'*Urbanitat i cortesia* que sembla tenir deutes més importants amb la tradició. Es tracta d'un «Rondel de l'enyor» dedicat a Miquel Ferrà, un poema datat l'any 1953 que, al costat d'una innegable submissió als tòpics de la poesia decadent, guarda el bessó d'alguns trets que més endavant esdevindran cabdals en l'obra de Llompart. Vegem-ne les primeres estrofes:

«¿No sents la flauta de l'enyor
bressant la tarda condormida?
No sents, amor emperesida,
aquesta onada de llangor?

Les pluges lentes de tardor
dins l'aire mort trauran florida.
¿No sents la flauta de l'enyor
bressant la tarda condormida?»

És cert que la rima d'aquest poema, poc arriscada, dificulta la fluència del discurs. Però també és cert que l'univers poètic que hi trobam (limitat per la tardor, per l'aire mort, per la floridura, per l'enyor, per la tarda...) té un to melangiós que caracteritzarà una bona part de l'obra de Llompart. És possible que Llompart aprengué aquest to de Miquel Ferrà, de qui, en certa ocasió, escrigué que el sentiment elegíac era, com en el cas de Costa, «consubstancial al propi temperament». ⁸³ Quan Llompart afirma que «la poesia de Miquel

Ferrà, plena de delicadesa i de subtilitat, és d'una bellesa íntima, crepuscular, gairebé una pura essència de poesia» i que «si no suscita l'apassionament del lector, incideix molt suaument, amb un especial accent persuasiu, damunt la seva sensibilitat i li deixa el gust delicat i inconfusible de l'obra ben feta»,⁸⁴ gairebé fa una definició de l'estil dels *Poemes de Mondragó*. Alguns poemes esparsos primerencs, com la popular «Finestra de Sant Joan» confirmen aquesta incidència dels poetes mallorquins sobre Llompart.⁸⁵

En síntesi, llevat de l'especial sintonia amb Miquel Ferrà, els préstecs que Llompart sol·licita a la tradició mallorquina immediatament anterior són escassos. La seva actitud envers el passat queda ben exemplificada en el tercer dels poemes de l'*Homenatge a Galícia* inclosos a *Memòries i confessions d'un adolescent de casa bona*, encapçalat per uns versos de Luis Pimentel dedicats a Rosalía de Castro: «*Non convén chorar mais. / Ela choróu por todos e pra sempre*». El paral·lelisme entre les cultures gallega i catalana és fàcil d'establir: també per a la poesia catalana s'ha acabat el temps dels plans i ha arribat el moment dels mots de ferro:

«Tant se val. Que l'estol de ploradores
s'allunyi lent per l'or de l'horabaixa,
callin les flautes i s'aixequin lliures
homes amb mans de flama i mots de ferro.
No cal que ploreu més, cal que estrenyeu
els punys i que esborreu totes les llàgrimes.
Ara silenci i que les mans s'acoblin.
Ella plorà per tots i per a sempre».

Un altre corrent que incideix en l'obra de Llompart és l'estètica que, a grans trets, podem anomenar postsimbolisme, dins el qual es barregen les lectures dels autors de la generació del 27, de Rosselló-

Pòrcel i de Cèlia Viñas. La influència més evident d'aquest sistema poètic és el popularisme, après de Lorca i filtrat pel tarannà mediterrani de Cèlia Viñas. El mateix Llompart s'ha referit ben explícitament als seus deutes envers el poeta de Granada, tot remarcant que afectaven la superfície dels poemes més que no pas el seu bessó,⁸⁶ i aquests deutes han estat remarcats per la crítica:⁸⁷ no cal, doncs, insistir-hi; tan sols anomenar, a tall d'exemple, les «Dues rondalles en to menor», d'*Urbanitat i cortesia*, que són un «Homenatge a Federico». Cèlia Viñas fou el passadís a través del qual Llompart entrà en el radi d'actuació de la poesia pura. Amb una bona formació teòrica de literatura castellana i resident, des de la seva estabilització professional, a Andalusia, Viñas havia intentat construir un pont entre la sensibilitat andalusa i el món tradicional insular. J.M. Llompart observà amb atenció l'exemple de la seva amiga, li dedicà un «Llunari del port» que Cèlia mai no pogué veure imprès en forma de llibre i obrí les portes al món popular. Així, algunes expressions llompartianes -«angelets bàmbols», en el tercer poema de «Llunari del port» (*Obra Poètica*, p. 72)- són, com he apuntat més amunt, una herència de Cèlia Viñas.⁸⁸ Però l'empresa era difícil i, de fet, mai no s'establiren correspondències exactes entre el popularisme lorquià i el dels poetes insulars. En els segons, les referències a la pròpia tradició s'expressaven sovint d'una manera mediata: a través de personatges de les rondalles recollides per Mn. Alcover, o de figures històrico-llegendàries (el capità Antoni Barceló, en el cas de Llompart); personatges, en definitiva, que coneixien pels llibres, no per la vida. No és que cregui en la innocència de Lorca, que coneixia i utilitzava el romancer i el *Cancionero*

tradicional i els materials al seu abast per pastar els seus poemes, però és evident que el poeta granadí aconseguia una sensació de versemblança que els seus admiradors insulars mai no pogueren assolir. D'altra banda, he parlat, amb vaguetat intencionada, del «radi d'acció de la poesia pura» perquè Llompart no s'hi abocà plenament. Únicament canvià l'estètica de l'explicitació per la de la suggerència.

Al marge del popularisme, és possible que els poetes del 27 tenguessin una altra mena d'incidència, més indirecta, sobre Llompart. Es tracta de la recuperació de Bécquer. La majoria dels poetes del 27 recolliren, en els seus inicis, la veu de Bécquer, i alguns la mantingueren fins i tot en les parts més brillants de les respectives trajectòries: és el cas de *Sobre los ángeles*, d'Alberti, encapçalat per una cita de les *Rimas*, i de *Donde habite el olvido* de Cernuda, que pren com a títol un vers de Bécquer. El mateix Llompart va escriure unes «Notes sobre el becquerisme a la poesia mallorquina»⁸⁹ i encapçalà un poema de la darrera secció de *La terra d'Argensa*, «La pau» amb uns mots de Bécquer. És difícil definir amb exactitud els punts de sintonia dels autors contemporanis amb el poeta vuitcentista: Bécquer havia estat incomprès per una societat cada cop més abocada al pragmatisme i havia fet de l'escriptura un refugi precisament quan altres autors del seu context aprenien a utilitzar-la com a mirall dels problemes de la realitat. Però, al mateix temps, havia lluitat contra l'estancament de la poesia romàntica, buida i retòrica. Possiblement aquesta recuperació de l'essència de la paraula és el més atractiu per a un autor contemporani. I, tot i que havia estat desprestigiats pel seu excés de sensibilitat, el nom de Bécquer no era estrany als poetes dels cinquanta: recordem, només,

el poema «Com a Bécquer», de Jaume Vidal Alcover. Pel que fa a Llompart, allò que més l'aproxima al poeta sevillà és el tractament del temps: si llegim les *Rimas* observarem que el present s'hi aprima per cedir el pas al passat i a l'irreal; una cosa semblant s'esdevé en la poesia de Llompart, i això és especialment perceptible en els seus poemes en prosa, tant en els de *Mandràgola* com en els de *Jerusalem* i *Spiritual*. D'altra banda, el gust pel goticisme i pels ambients monacals i tenebrosos que revelen alguns d'aquests poemes en prosa té, potser, ressonàncies de les *Leyendas*.

La crítica ha reconegut que tant Llompart com els altres poetes dels cinquanta abandonen progressivament els models del 27: que en Jaume Vidal es manifesten en *L'hora verda*, però no més endavant; que en Blai Bonet impregnen els *Quatre poemes de Setmana Santa* i *Entre el coral i l'espiga*, però desapareixen en l'obra posterior... En realitat, el fet d'haver publicat el seu primer llibre el 1961 donava a Llompart una perspectiva que no tenien els seus companys de lleva: mai no va ser un «deshumanitzat» ni caigué en els extrems de la frivolitat. En canvi, si ens remetem al simbolisme i a la poesia pura hi trobarem algunes coincidències ben eloqüents: una és el seguiment d'una via de *poesia com a iniciació* que ja havia encetat Rosselló-Pòrcel. En alguna ocasió Llompart ha declarat que el grup dels anys cinquanta a penes pogué rebre l'influx de Rosselló perquè els era pràcticament desconegut i perquè la seva obra no es publicà fins al 1948. Tanmateix, Rosselló no era un desconegut: Bartomeu Marroig havia fet una lectura comentada dels seus poemes; Cèlia Viñas li havia dedicat el seu llibre *Del foc i la cendra*; Jaume Vidal havia copiat, amb ardorosa devoció, els seus

poemes. A mesura que l'obra de Llopart avança, sembla que s'accentua aquesta concepció de la poesia com a revelació, idea que arribarà al punt de màxima resolució a *Mandràgola*. El to de «Recordatori amb estampa», de *Memòries i confessions d'un adolescent de casa bona*, recorda l'estil de Rosselló-Pòrcel (més del Rosselló de l'«Auca» que no pas del dels poemes escrits sota l'advocació de Riba). Possiblement allò que els aproxima és la combinació de la sintaxi narrativa amb un significat fragmentat i oníric. Llegim-ne alguns versos:

«Quan l'aranya
ja hagué filat una per una les mentides,
es va encendre l'aurora
del dia setè.
[...]
Les boques
ploraren un somrís d'aquiescència
quan els àngels, correctes,
escamparen arreu la bona nova.
Jo havia clos els ulls. Ventalls de seda
per un cel de pedàs. Això era tot?»

Asèpsia, contenció i quietesa: però no tranquil·litat; immobilisme inquietant, no apaivagador. Probablement això és el que més diferencia aquesta poesia de la de l'escola anterior. És curiós, d'altra banda, que Llopart consideri l'«Auca» de Rosselló una composició «al·lucinant i desgavellada», «el gran poema, i al mateix temps la sàtira despietada, de la Ciutat de Mallorca, del seu viure quotidià, la seva història i la seva anècdota; però que, a la vegada, vulgui remarcar, al costat del superrealisme de Rosselló, «el seu realisme [...] que el vincula estretament a la nostra illa».⁹⁰

Les referències metaliteràries dels poemes de Josep M. Llompart - també molt freqüents, com ja hem vist, en l'obra poètica de Marià Villangómez- s'inscriuen, igualment, en un codi d'expressió simbolista: perquè per als simbolistes la poesia és el tema fonamental de la poesia. J. Mas interpreta algunes d'aquestes referències com a «purs exercicis literaris» (encara que, com s'apressa a advertir, sense sentit pejoratiu) o «poemes de motivació literària». A més, emparant-se en el testimoni de l'autor, considera que els «Nou sonets d'amor i un de per riure» neixen «de la voluntat d'escriure poemes d'amor, no de la necessitat d'escriure'n» i arriba a explicar l'anècdota que foren escrits per ensenyar a un company de treball com s'escriu un sonet.⁹¹ Així i tot, crec que Llompart passa aviat de la voluntat a la necessitat. La imatge d'aquests sonets, com, en general, la de tots els poemes on els mots són *esmentats* i no *usats*, és massa convincent per ser un pur exercici retòric.

El debat entre metàfora i metonímia a què al·ludíem, valent-nos de Jakobson i de Lodge, al començament d'aquest capítol, sempre es decanta, en Llompart, per la metàfora. Fins i tot -i aquí hi ha la troballa- en els poemes «realistes». En tenim un bon exemple en el poema «El nom» de *La terra d'Argensa*, encapçalat per la cita de quatre versos del «Cant a la llibertat» de Paul Éluard.⁹² El poeta hi escriu:

«Vindrà un dia, potser, que les paraules
s'ensorraran, inútils, com un castell de cartes.
Direm això, i no voldrem dir allò altre.
No direm res,
i el sol pentinarà les aures.
[...]
Subjecte, verb i complement: tot qualla.

Un arbre sota el vent no és més que un arbre».

(*Obra Poètica*, p. 143)

La tristesa amb què la veu lírica fa aquestes constatacions, ¿no equival a la reivindicació d'una metàfora que cada dia perd més terreny? D'altres poemes del recull mostren la possibilitat de vehicular els continguts d'una poesia cívica sota sistemes expressius metafòrics:

«Un gemec que ressoni com la pluja
i esberli, ganivet, aquesta mica
de cor que encara ens resta;
que ens sepulti
sota un plor estremit.
Pau en la terra».

(*Obra Poètica*, p. 135)

Dins la mateixa esfera, notem que Llompart construeix un poema sobre un vers de Verlaine (el novè de *La capella dels dolors*, *Obra Poètica*, p. 307) i que fa diverses traduccions de Rimbaud. Dues d'aquestes traduccions (les de «Marina» i «Les esplugadores») han estat publicades i estudiades, però la dedicació de Llompart al poeta de Charleville no fou tan ocasional com sembla: va traduir-ne, almenys, tres poemes més:⁹³ «L'orgia parisenca o París se repobla» («L'orgie parisienne ou Paris se repeuple»), «Les mans de Jana-Maria» («Les mains de Jeanne-Marie») i una «Quarteta» («L'étoile a pleuré rose»), totes tres de les *Poésies 1870-1871*.⁹⁴

Però el paisatge de Llompart és, en el seu decadentisme, més afí amb el de Verlaine que amb el de Rimbaud: perfecte per a una Ofèlia, perquè allò que canta és la bellesa malbaratada. Una escenografia de flors marcides, domassos i naturalesa morta ho corrobora.

No hauria estat difícil que aquest gust pel decadent derivàs cap a uns patrons estètics caducats. Això s'esdevé, per exemple, en alguns

poemes de *Memòries i confessions* (llegiu, sinó, el poema «fadrines», respecte al qual J. Mas afirma que està farcit de símbols temporals: caldria afegir que tot són símbols temporals de passat); no passa, en canvi, a les proses de *Mandràgola* ni a les de *Jerusalem*. Observem la diferència de tractaments que rep un mateix motiu: a *La Capella dels Dolors* el poema «Sobre Verlaine» diu:

*«En el meu cor hi plora
com plou a la ciutat:
la cambra buida, el somni,
paraules cap al mar.
La Dama s'atansava,
ploraven comiats,
les músiques llunyanes
morien. Cap al tard,
banderes desmaiades
i un amor oblidat.
Aguilles del rellotge
fan via. Mentrestant,
en el meu cor hi plora
com plou a la ciutat».*

A *Jerusalem* el mateix motiu s'ha convertit en una prosa, construïda, tanmateix, amb un grau alt d'ironia:

«Ja se sap: il pleure dans mon coeur comme il pleut sur la ville. Maragda. Una exigència d'agulles a la pell. Voldries voltar amb ella pels cantons rient sota el paraigua».

La tradició postsimbolista dóna, doncs, un cop depurada, l'escenari perfecte per a la representació dels estats d'ànim. En aquest aspecte, Llompart es mou -ja ho hem insinuat abans- en el mateix àmbit que Vinyoli. Més que en coincidències concretes (Vinyoli fa, potser, menys concessions al sentimentalisme), els dos autors s'acosten en la lucidesa davant la mort i en el que podríem anomenar «falsa despreocupació»

davant les qüestions existencials. Ambdós empren, en segments molt concrets de les seves trajectòries poètiques, vies afins al realisme, però ho fan per revelar una problemàtica íntima. De vegades la semblança s'estableix per la via de l'explicació intencionada. Llegim el final del quart poema de la «Invitació a la dansa de la mort» de *La terra d'Argensa*:

«Va a la feina. Passa, torna
de la feina. Passeja.
Dona. Diari. Diumenge.
El fill. La filla. Capvespre. Cafè. Passeja.
Passa. Torna.

I, de sobte, la nit».

Aquesta construcció recorda el poema de Vinyoli «Un home està cavant...», d'*Encara les paraules*, que acaba així:

«Camina amb cura per les gleves
humides, roges, fins al rec;
pel canaró va rumiant,
vagament pensa en coses
petites de la vesprada:
sopar calent, dona, llit».

Cap dels dos protagonistes no té res de vulgar, malgrat la poca rellevància de les seves accions. D'altra banda, el final del poema de Llompart («I, de sobte, la nit») és la traducció catalana d'un vers de Salvatore Quasimodo, «*ed è subito sera*». Els versos complets de la citació fan: «*Ognuno sta solo sul cuor della terra / trafitto da un raggio di sole / ed è subito sera*». Versos de solitud. En els anys posteriors a la guerra Quasimodo deixa de ser un poeta *ermetico* per avançar cap a una poesia més èpica i directa. Les fantasies metafísiques dels anys trenta queden foses amb la passió cívica dels quaranta. A la

llarga, això desembocarà en el neorrealisme. A poc a poc, veig que el mosaic que he anat esbossant cobra sentit: ens adonam que la tradició realista a què s'adscriu Llompart té molt a veure amb l'evolució de Quasimodo (i, en la poesia catalana, amb la d'autors com Martí i Pol i V. A. Estellés): és l'intent de salvar els procediments expressius tradicionals (metafòrics, simbòlics) i dotar-los de nova força. La revitalització d'un codi poètic exhaust és sempre un repte, però podem dir que Llompart se'n surt.

NOTES DEL CAPÍTOL VII

1. MAS i VIVES, Joan. «La poesia de Josep M. Llompart». *Serra d'Or* [Barcelona] (octubre 1981), p. 41-43.

2. Esmento només, per ordre cronològic, les aportacions més significatives:

MAS i VIVES, Joan. «Alguns temes i símbols de la poesia de Josep M. Llompart». A: LLOMPART, Josep M. *Obra poètica*. Barcelona: Llibres del Mall, 1983, p. 7-45.

SALA-VALLDAURA, Josep M. «Mandràgola, de Josep M. Llompart, i la seva recepció dins els codis culturals i l'estètica dels anys setanta». *Randa* [Barcelona] (1989), núm. 25, p. 221-241.

VERGÉS, Gerard. «Josep M. Llompart, de la realitat a la sobrerealitat». *Revista de Catalunya* [Barcelona] (octubre 1990), núm. 45, p. 119-128.

SALVADOR, Vicent. «Josep Maria Llompart i el discurs realista». *Lletra de Canvi* [Barcelona] (1990), núm. 30, p. 7-10.

MAS i VIVES, Joan. «Tres notes sobre la poesia última de Josep Maria Llompart». *Lletra de Canvi* [Barcelona] (1990), núm. 30, p. 17-21.

ALPERA, Lluís. «Un tema reiteratiu en la lírica llopartiana: "En el raval de senectud"». *Estudis Baleàrics* [Palma] (novembre 1992-març 1993), núm. 44-45, p. 117-122.

SALVADOR, Vicent. «Les butxaques de la memòria: alguns procediments de l'escriptura poètica de Josep M. Llopart». *Estudis Baleàrics* [Palma] (novembre 1992-març 1993), núm. 44-45, p. 129-136.

3. D'aquesta circumstància, se n'han ocupat nombroses entrevistes. També els homenatges de què ha estat objecte Josep M. Llopart el 1992 s'han ocupat llargament del vessant biogràfic. No cal insistir-hi.

4. Aquesta és una de les tres categories en què el crític Middleton Murry (*The Problem of Style*, 1922) divideix la noció d'estil. Les altres dues són la «personal idiosyncrasy» i la «technique of exposition» (citat per David Lodge en *Language of Fiction. Essays on criticism and verbal analysis on the English novel*, 2a ed. Londres: Routledge and Kegan Paul, 1979, p. 49 i següents).

5. Estic d'acord amb Sala-Valldaura («Mandràgola, de Josep M. Llopart, i la seva recepció...», *op. cit.*) quan comenta l'ús abusiu que s'ha fet de l'adjectiu *superrealista* en relació amb la poesia de Llopart, sobretot perquè «sobrerrealisme no equival necessàriament a la manca de puntuació i a l'enumeració caòtica».

6. MAS i VIVES, Joan. «La poesia de Josep M. Llopart», *op. cit.*, p. 42.

7. BACHELARD, Gaston. *L'Eau et les rêves*. Paris: Corti, 1942.

8. H. Morier en fa una extensa i meticulosa tipologia en el seu *Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique* (París: P.U.F., 1989), p. 670-742.

9. Cito els llibres des de *Poemes de Mondragó* fins a *La Capella dels Dolors* per l'edició conjunta del 1983: *Obra poètica, op. cit.*

10. LLOPART, Josep M. «La "Generació de 1927" i la poesia Mallorquina». *Diario de Mallorca* (7-8-1977). Amb variants, el treball fou recollit al segon volum de *Retòrica i poètica* (Palma: Moll, 1982, p. 131-140) sota el títol «Federico a Mallorca», on es fa constar, tanmateix, una segona font: *Cort*, 20 d'agost-3 de setembre de 1976, núm. 765-766.

11. El poema de Cèlia Viñas (morta el 1954) és posterior als altres. Llopart l'inclou en «Llunari del port» (que porta data del 1953) de manera una mica forçada. La inclusió queda justificada pel fet que Cèlia li havia «inspirat» aquests poemes «neopopulars».

12. LEROI-GOURHAN, André. *Le Geste et la Parole. La mémoire et les rythmes* (París: Albin Michel, 1965), citat per

GROUPE M, *Rhétorique de la poésie* (París: Éditions du Seuil, 1990), p. 148-49.

13. Dec el text mecanografiat d'aquests poemes en prosa a Pere Rosselló Bover.

14. MIRALLES i MONSERRAT, Joan. «Conversa amb Josep M. Llompart (29-5-1980)». *Estudis Baleàrics* [Palma] (novembre 1992-març 1993), núm. 44-45, p. 18.

15. LLOMPART, Josep M. «Joc de l'amor i de les estacions», text mecanografiat.

16. BALAGUER, Enric [ed.]. *Dinou poetes dels seixanta*. València: Tres i Quatre, 1987, p. 9-41.

17. VILLALONGA, Lorenzo. «Poemes de Mondragó». *Santanyí* (8-4-1961).

18. SALVADOR, Vicent. «Josep Maria Llompart i el discurs realista», *op. cit.*, p. 8.

19. *Ibid.*, p. 9.

20. Vegeu el capítol II, apartat 3.1.3.4.

21. BONET, Blai. *La mirada. Diari segon*. Barcelona: Pòrtic, 1975, p. 16-19.

22. BERARDINELLI, Alfonso. «Post-ermetismo e sperimentazione (da Sereni a Pasolini)», dins *La cultura del 900*. Milà: Arnaldo Mondadori Editore, 1981, p. 349.

23. Una forma de representació que Jakobson, en el citat «Two Aspects of Language...» considera contrària al realisme.

24. LODGE, David. «What is realism?», dins *The Modes of Modern Writing*, 2a ed. Londres: Edward Arnold, 1979, p. 26.

25. LEOPARDI, Giacomo. *Canti / Cantos*. Edició, introducció, traducció i notes de Loreto Busquets. Barcelona: Bosch, 1980, p. 226.

26. *Ibid.*, p. 226-227.

27. JANER, M^a de la Pau. «He complert el meu deure» [entrevista]. *Lletra de Canvi* [Barcelona] (1990), núm. 30, p. 14.

28. BLANCHOT, Maurice. *El espacio literario*. Barcelona: Paidós, 1992, p. 26-27.

29. VINYOLI, Joan. *Tot és ara i res*. Barcelona: Edicions 62, 1970, p. 41-42.

30. DUCROT, O.; TODOROV, T. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1976.

31. TODOÓ, Lluís M^a. «Traductor de Proust. Entrevista amb Jaume Vidal Alcover». *Lletra de Canvi* [Barcelona] (gener 1988), núm. 3, p. 19.

32. En el 39è article de la sèrie «Vocabulari privat» (publicat al *Diario de Mallorca* el 15 de maig de 1992) Llompart explica l'anècdota que suscità el poema «El circ» (i que es relaciona, també, amb la «Cançó d'anar a les títeres»): «El dia de Nadal a la tarda mon pare em solia dur a les títeres. Una vegada em vaig engrescar amb una trapezista rodoneta i musculada que semblava tenir ales. El temps de sopar em va abellir comentar-ho: -A mí la que me ha gustado ha sido la del pelo azul.- Em digueren que no digués desbarats, que no hi havia ningú que tengués els cabells blaus. Vaig haver de callar; però sé cert que aquella al·lota els hi tenia. D'un blau perfumat, com de migdia de juny».

33. BLANCHOT, Maurice. «Le journal intime et le recite», dins *Le livre à venir*. París: Gallimard, 1959, p. 257.

34. Sèrie «Vocabulari privat», en col·laboració amb Antònia Vicens. Els articles seran recollits en un volum prologat per Vicenç Llorca, en premsa a l'editorial Columna a l'hora d'escriure aquestes ratlles.

35. El poema havia estat publicat, amb el títol en castellà per imperatius de censura, al *Diario de Mallorca (Correo de las Letras y las artes*, p.4) el 10 de desembre de 1953.

36. La segona part d'aquest «Homenatge», que havia restat inèdita, és publicada en M. P. J. [Margalida Pons]. «Dos textos poètics inèdits». *Serra d'Or* [Barcelona] (gener 1993), núm. 397, p. 26-27.

37. Aquestes confluències sí que es donen -com ja he remarcat en el capítol V parlant de la poesia de Llorenç Moyà- en el cas de Blai Bonet.

38. SALA-VALLDAURA, Josep M. «Mandràgola, de Josep Maria Llompart, i la seva recepció...», *op. cit.*, p. 226.

39. CIRLOT, Juan-Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor, 1978, p. 295.

40. ELIADE, Mircea. «La mandragore et les Mythes de la naissance miraculeuse», dins *Zalmoxis*, III (1940-41) (citat per CIRLOT, Juan-Eduardo. *Diccionario de símbolos*, *op. cit.*).

41. BOU, Enric, «La poesia». A: MOLAS, Joaquim [dir.]. *Història de la literatura catalana*, vol. 10. Barcelona: Ariel, 1988, p. 339.

42. El discurs en primera persona de les proses de *Mandràgola* s'acosta més al flux de consciència joycià que no pas a l'escriptura automàtica. Per bé que n'alteri la sintaxi, el discurs llopartià no perd mai el contacte amb la realitat.

43. Per a la llengua en *Mandràgola*: CODINA, Francesc. «Mandràgola, de Josep Maria Llompart, en el camí de l'alta riba». *Quart Creixent*, 2. *Revista de poesia* (estiu 1981).

44. SALA-VALLDAURA, Josep M. «Mandràgola, de Josep Maria Llompart, i la seva recepció...», *op. cit.*, p. 235.

45. En el mateix article, Sala-Valldaura considera que el títol *lobishome* (home llop) posseeix un valor expressiu autobiogràfic que remarca els lligams de Llompart amb Galícia.

46. PARCERISAS, Francesc. «Josep M^a Llompart: aspectes». *Lluc* [Palma] (març-abril 1991), p. 17-18.

47. Vegeu, en el capítol II, els apartats dedicats a reunions i tertúlies literàries. Recordem que Llorenç Moyà té un poema titulat precisament «Col.loqui amb el corb», reproduït a l'apèndix, que possiblement nasqué de la mateixa avinentesa. En el capítol II ja m'he referit a les incidències d'aquella lectura: J. M. Llompart m'explicà que, a causa d'un tall en el subministrament elèctric, el poema de Poe hagué de ser llegit en la penombra, a la llum d'una espelma...

48. JAFFÉ, H.C.L. *Les Labyrinthes*, citat per CIRLOT, J.-E., *Diccionario de símbolos, op. cit.*

49. En l'article «1854-1954: Un homenatge a Rimbaud» (*Estudis Baleàrics* [Palma] (novembre 1992-març 1993), núm. 44-45, p. 67-98), A. Nadal i jo mateixa vàrem apuntar les coincidències entre una de les proses de «Lobishome», «Pour Hélène», i una de les *Illuminations* rimbaudianes, «Fairy». Josep M. Llompart em va comentar que el seu poema també s'adcrivia a la influència de Ronsard.

50. Deixant de banda la seva significació en el corpus poètic, Llompart pren el nom d'Antònia d'una companya de jocs de la infantesa. Així ho diu en l'entrevista amb Lluís Alpera publicada al núm. 9 de *Daina* [València] (desembre 1991), p. 69.

51. Vegeu capítol V.

52. LODGE, David. «Repetition», dins *Language of Fiction, op. cit.*, p. 82-87.

53. MIRALLES i MONSERRAT, Joan. «Conversa amb Josep M. Llompart (29-5-80)», *op. cit.*, p. 18.

54. PAYERAS GRAU, Maria. «Paraules per a Josep M^a Llompart». *Lluc* [Palma] (març-abril 1991), p. 27.

55. El poema va aparèixer en un volum d'homenatge a Joan Barceló i Cullerès: *Ier Premi i Mostra de Poesia Joan Barceló «Poeta de Menàrguens»* Balaguer - Mataró: Edicions Robrenyo, 1980, p. 86. En aquest llibre, apareix «En memòria de Joan Barceló» com a títol del poema.

56. Per a una relació de les traduccions de Josep M. Llompart, vegeu la bibliografia final.

57. Vegeu SALA-VALLDAURA, Josep M. «La lírica galaico-portuguesa i la poesia de Josep M. Llompart». *Estudis Baleàrics* [Palma] (novembre 1992-març 1993), núm. 44-45, p. 123-128.

58. Encara que el mateix Llompart la reconegui en l'entrevista concedida a M^a Pau Janer («He complert el meu deure», *op. cit.*). Al capdavant, és un tòpic.

59. Llompart ha afirmat que la redacció dels nou primers sonets fou una mena de repte o exercici literari. No em correspon esbrinar els seus rerefons ni crec que fer-ho contribuís a una millor interpretació dels textos, però és innegable que la concepció de l'amor que exposen aquests poemes és la del desfici i la del desig.

60. MORIER, Henri. *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*. París: P.U.F, 1989, p. 577-578.

61. MIZZAU, Marina. *L'ironia. La contraddizione consentita*. Milà: Feltrinelli, 1989, p. 92-95.

62. BOOTH, Wayne C. *A Retic of Irony*. Xicago, Chicago University Press, 1974, p. 28.

63. PÉREZ GALDÓS, Benito. *Misericordia*. Madrid: Cátedra, 1982.

64. MAS i VIVES, Joan. «Tres notes sobre la poesia última de Josep Maria Llompart», *op. cit.* ROSSELLÓ BOVER, Pere. «Jerusalem de Josep M. Llompart: la bellesa perfecta de la mort». *El Mirall* [Palma] (juliol-agost 1990), núm. 38, p. 60-62.

65. Ho intenta Suzanne Bernard en el clàssic estudi *Le Poème en prose, de Baudelaire jusqu'à nos jours* (París: Nizet, 1959). En el seu *Dictionnaire de poétique...* H. Morier fa una extensa ressenya d'aquesta forma (p. 881-901).

66. PARCERISAS, Francesc. «Josep M^a Llompart: aspectes», *op. cit.*, p. 18.

67. RIMBAUD, Arthur. *Oeuvres complètes. Correspondance*. Édition présentée et établie par Louis Forestier. París: Éditions Robert Laffont, 1992, p. 500-501.

68. GOETHE. *Viaje por Italia*, 2 vol. Traducció de Manuel Scholz. Barcelona: Iberia, 1956. Vol. 1, p. 19.

69. El pretext de la «Petita elegia per a Michel Bernanos» és explicat a MIRALLES i MONSERRAT, Joan. «Conversa amb Josep M. Llompart (28-5-1980)», *op. cit.*, p. 10-11.

70. LLOMPART, Josep M. *Camins*. Palma: Edicions Cort, 1992.

71. «Camí de nit» apareix en *Spiritual* amb el títol «Cançó en la nit». «Camí del paradís» hi surt com a «In Paradiso».

72. «Camí de Betlem» havia estat editat, sota el títol «Nadal fi de segle», en unes petites targetes impreses per la llibreria Quart Creixent de Palma com a homenatge a l'escriptor (tardor-hivern 1992-1993).

73. De fet, recupera alguns poemes inèdits de la primera etapa. Comunicació de Josep M. Llompart, juliol de 1992.

74. Vegeu el capítol II (apartat 3.1.3.2 per a la Secció Literària Joan Alcover).

75. Per a l'obra crítica de Josep M. Llompart: ROSSELLÓ BOVER, Pere. «Josep M. Llompart: una aproximació al crític i a l'historiador de la literatura». *Estudis Baleàrics* [Palma] (novembre 1992-març 1993), núm. 44-45, p. 99-114.

76. Més tardanament, Llompart també s'interessà per una figura més marginal de l'Escola, Gabriel Alomar. Entre les mostres d'aquest interès hi ha el treball «La poesia de Gabriel Alomar», recollit a *Retòrica i poètica, I* (Palma: Moll, 1982).

77. LLOMPART DE LA PENYA, J. M. «Costa y Llobera, poeta del Mediterráneo». *Sóller* (31-12-1954). La referència a aquest article no és recollida a la bibliografia publicada en *Estudis Baleàrics*, núm. 44-45, ara com ara la més completa sobre el nostre autor.

78. La segona part d'aquest poema, que havia restat inèdita, ha estat publicada a *Serra d'Or* [Barcelona] (gener 1993).

79. L'obra crítica de Llompart referida a Joan Alcover es pot resumir en aquests treballs: el capítol que li dedica a *La literatura moderna a les Balears* (p. 88-97); la lectura de *Cap al tard* publicada al segon volum de *Retòrica i poètica* (p. 9-39); l'opuscle *Joan Alcover (La història d'un home)*; les «Cartes de Joan Alcover» publicades a *Lluc* el maig de 1965.

80. LLOMPART, José María. «En torno a Juan Alcover» (I, II, III, IV, V i VI). *Diario de Mallorca* (del 25 de març al 20 de maig de 1966).

81. LLOMPART, Josep M. «Art poètica». *Felanitx* (5-4-1969), núm. 1617, p. 3.

82. LLOMPART, Josep M. *Joan Alcover (La història d'un home)*. Palma: Obra Cultural Balear, 1964, p. 28.

83. LLOMPART, Josep M. «Pròleg», dins *Els poetes de l'Escola Mallorquina*, 1. Palma: Moll, 1988, p. 23.

84. *Ibid.*

85. «Finestra de Sant Joan» es va publicar al *Diario de Mallorca* el 21 de març de 1954, dia en què el diari dedicava una secció poètica a la primavera. El poema és reproduït a l'apèndix.

VIII

BLAI BONET

Goethe diu que els colors són actes de la llum; actes i patiments. I en aquest sentit cal esperar que ens il·lustrin sobre la seva naturalesa. Encara que els colors i la llum guarden relació exacta entre sí, l'una i els altres pertanyen completament a la Naturalesa, ja que a per mitjà d'ells plau a la Natura revelar-se d'una manera especial al sentit de la visió.¹ Quan Goethe defineix els colors com a «passions de la llum» no fa sinó establir una distinció entre dues naturaleses d'objectes, els sensibles i els vegetatius, aquells que poden percebre's per ells mateixos i els que es limiten a acomplir el que la biologia marca com a progrés necessari. Amb la seva bella definició, Goethe, biòleg i poeta, no devia voler significar únicament els aliatges de la llum amb els pigments, sinó la possibilitat que ciència i poesia s'agermanassin. La hipòtesi s'inscrivía en un debat que havia estat suscitat en el segle XVII, quan, arran de la publicació de l'*Òptica* de Newton, va néixer una pregunta que havia de ser contestada amb disparitat de criteris: el treball del científic i el del poeta, ¿podien arribar a confluïr o eren excloents per naturalesa?²

No és només la perplexitat de l'home meravellat pels descobriments que conformen la nova estructura del món, allò que planteja aquesta pregunta. A sota, no prou soterrada perquè es torni completament invisible, batega una específica concepció de la utilitat poètica: la

paraula no havia de servir únicament per complaure, sinó també per investigar. *Per comprendre*, hauria escrit Riba. I Nietzsche hauria parlat, com féu a *La gaia ciència*, de la *utilitat supersticiosa* de la poesia. Aquesta concepció, prèvia al Simbolisme, limita la importància de la poesia perquè la converteix en un mitjà i no en un fi en ella mateixa, però, alhora, n'eixampla els horitzons: la paraula poètica, en adaptar-se als nous temps de l'home, sempre tindrà alguna cosa nova a dir. No s'emmusteirà en la descripció de les essències. Ho deia Blai Bonet al final de la seva novel·la *Míster Evasió*, quan un vell doctor recomana al protagonista: «I no tingui la professió d'escriptor, noi [...]. Hauria d'escriure molt sobre l'aigua, com un poeta victorià». Ho deia, també, en un poema de *Nova York* titulat «Màfia», en què explica la perboquera que li fa «la carn d'acadèmia de la llengua»: «El llenguatge no té fi, just en ell / hi ha l'essència de l'Infinit». Igualment, en triar la frase «Els colors són les passions de la llum» per encapçalar el volum *El Color*, on aplega els seus quatre primers llibres de poemes, Blai Bonet es decanta clarament per aquest avenç enriquidor que és la unió de ciència i poesia. Si bé el títol engloba unes obres en què la identificació dels colors amb passions remet a l'ús de la metàfora, ús que s'anirà esvaint en el cicle de *L'Evangeli segons un de tants*, la màxima goethiana es mantindrà intacta en molts altres aspectes. Quan M. Blanchot es pregunta on va la literatura, l'evidència de la resposta se li imposa amb duresa: «*la littérature va vers elle-même, vers son essence qui est la disparition*».³ Blai Bonet fa de tota la seva obra una resposta a aquesta «evidència». En alguna ocasió ha declarat que Einstein és el major poeta del segle XX,⁴ però l'humanisme del projecte

poètic bonetià ha restat assegurat per l'admiració i l'interès envers la filosofia: la «compenetració» amb Ramon Llull que ha assegurat sentir Blai Bonet⁵ és tan sols un indicatiu de la textura d'aquest projecte. «Pujant a Randa i llegint Ramon Llull des dels disset anys és com un home aprèn a saber llegir i estudiar alhora les grans obres de la física del segle XX, la poesia més alta de la física d'Einstein, les obres de Ramon Llull, els llibres de la *Bíblia* i de l'*Alcorà*, que han estat i són sempre les meves motivacions diàries. El resultat de tot això és poder fer la troballa, al fons de la qual l'estructura de la física composta pels tres factors, que són Unitat-Pluralitat-Energia...».⁶ Perquè «quan la poesia arriba molt amunt, poesia i ciència són sinònims» i «entre un ordinador complex i un gran poema hi ha una enorme semblança».⁷

Aquestes opinions situen Blai Bonet en una posició clara en el debat sobre la viabilitat de la lírica en el segle XX. En un extrem d'aquest debat hi hauria la dura constatació de *Tel Quel*: «*La littérature est pleine de gens qui ne savent au juste que dire, mais qui sont forts de leur besoin d'écrire*»; en l'altre, les matisacions de G. Genette: «*le besoin d'écrire sans savoir quoi y est donné pour ce qui'l est: une force. Force vide, mais qui, paradoxalement, contribue, et peut-être suffit à remplir la littérature. Et de quelques-uns des plus beaux vers, Valéry dira qu'ils agissent sur nous sans nous apprendre grand chose*».⁸ Blai Bonet es declara inequívocament compromès amb l'escriptura *que sap què vol dir*: «cal deixar lliure l'art, però l'artista, si posseeix la consciència que treballa pels altres, ha d'imposar mètrica a la seva llibertat», afirma.⁹ Tanmateix, l'*aggiornamento* de la lírica no es val,

en l'obra blaubonetiana, del conegut recurs a introduir en el discurs poètic termes provinents de l'àmbit de la ciència (barrejar mots d'ús comú amb d'altres de pertanyents a llenguatges d'especialitat): aquest procediment, que tengué un cert èxit en la poesia catalana de finals dels setanta i de començaments dels vuitanta, no aporta en realitat gaire més que una ampliació lèxica: ha estat plantejat com a troballa, però, de fet, ja l'utilitzaven autors com Miquel Dolç -per posar un exemple referit a la poesia de què s'ocupa el present treball- en les seves *Elegies de guerra*, amarades de termes militars i bèl·lics.¹⁰ Blai Bonet, en canvi, té en compte que en el món de les acaballes del XX els referents més immediats han canviat, que les marques comercials i els anglicismes han esdevingut sinònims, primer, i substituïts absoluts, després, de certs noms. I aconsegueix de fer-ne un ús poètic. Com en aquests versos de *L'Evangelí segons un de tants*:

«Només em vares dir com et deien,
perquè tu mateix, amb les ulleres tan fondes,
no et deies res. "No t'esveris si em veus arribar tard,
jo sóc un gat de nit."
I ja es veia. Però vares deixar
els calaixos tan endreçats, sobretot el de l'esparadrap,
el tub d'Optalidon, la Mercromina,
la capsula de gomes marca Turcois,
el sabó Lux, el tub de Colgate,
les ulleres de sol de només posar-te segons quins matins,
que et vaig veure estrictament bon noi,
amb els deu manaments i la família a seixanta quilòmetres
del teu carnet de necessitat».

Blai Bonet entén, des del començament, que es pot parlar de les teories que expliquen l'origen de l'univers, d'arquitectura, d'urbanisme, de pintura matèrica, de cinema neorrealista o de la relativitat sense perdre de vista l'arrel humana: no confon els catàlegs d'objectes amb la

poesia. En ell, no sobten expressions com «el Romànic va ser un catecisme mural» o, referida a un seguidor del *Proletcult*, «Kirilov, a més de ser idiota subvencionat, no en tenia idea»,¹¹ o aquests versos de *Nova York*:

«Hom es sent deixondit pel silenci
que fan els avantpassats sense aturall vivents
en el DNA que, en la seva multiplicitat
de races i de conductes vitals, aconseguieix
que cada un dels homes
sigui l'únic exemplar que n'existeix
en la claror de l'absoluta llum en el món»,¹²
(«Carrer del Call», vv. 1-7)

La poesia blai bonetiana no es resigna a veure's engrunada entre les quatre parets dels béns prescindibles i ha de fer malabarismes per no perdre el seu status i, a la vegada, per trencar unes fronteres genèriques artificials i simplificadores. La sortida no és tan sols el portal de la ciència, sinó també la teologia, la filosofia, la pintura, el cinema... La devoció de Blai Bonet per la literatura i pel cinema de Pasolini, pels teòlegs del Concili Vaticà Segon, per la pintura del grup de Dau al Set (i, posteriorment, per Barceló), per la dansa contemporània i per la fotografia delaten la voluntat de fer una aportació des de la poesia a la primera línia de les arts. Això explica que Blai Bonet combini la pràctica dels diversos gèneres literaris convencionals i que rebutgi d'arrel l'estancament en qualsevol fórmula. La hibridació de gèneres, prohibida pel classicisme, treu en ell tota l'esplendor del mestissatge.

Si ens cenyim, però, als seus llibres de poemes -establint, doncs, una separació artificial i gairebé traïdora en el corpus-, veurem que s'alcen com una graonada entorn de la idea de viure i contemplar el present des d'una localitat privilegiada del gran teatre. Això és perceptible ja en els

poemes inicials dels *Quatre poemes de Setmana Santa* i d'*Entre el coral i l'espiga*, on, si bé no hi ha encara un decantament pel neologisme, la capacitat metafòrica ja es revela amb una força del tot singular, que inquieta perquè és impossible de llegir com si no anàs més enllà de les paraules. El cicle d'*El Color* representa un forçat equilibri entre la circumstància personal de l'autor i el seu desig d'avançar cap a una Obra.

1. GREC AMB SOL I POBREA DE PILLASTRE

La biografia de Blai Bonet, si bé incompleta i amb nombroses llacunes, especialment pel que fa als anys viscuts fora de Mallorca, ha estat esbossada en diversos treballs. El 1981, en una entrevista que va titular «Blai Bonet, el fons del mar», J. Coca inicià el retrat d'un personatge escàpol i difícil que s'havia autodefinit (a *El poder i la verdor*) com un «grec amb sol i pobrea de pillastre». En ser reeditada, el 1987, la novel·la *Míster Evasió*, P. Rosselló escriví un estudi introductori en què s'ocupava llargament de la biobibliografia de l'escriptor de Santanyí. Aquest itinerari va ser reprès per X. Lloveras en diversos treballs sobre Blai Bonet, especialment en la seva introducció a una *Antologia* de la poesia blaibonetiana editada a València el 1989.¹³ El mateix any, una polifònica antologia publicada pel Govern Balear contenia, al costat d'una deplorable presentació i d'un nivell ortogràfic que no passava del balbuçig, el testimoni d'alguns amics de Blai Bonet (Damià Huguet, Biel Mesquida) que n'oferien un rostre inèdit.¹⁴ Jo

mateixa, en un estudi sobre la seva obra narrativa, vaig dedicar un espai a la seva evolució biològica i bibliogràfica.¹⁵

L'existència d'aquests materials permet l'estalvi de la referència a la trajectòria vital de Blai Bonet. Una trajectòria que, a causa del caràcter marcadament autobiogràfic de la seva obra, contamina i és contaminada per la seva experiència literària. Els dos itineraris fan un nus difícil de deslligar. I, a vegades, deslligar-lo no aportaria gaire cosa més que la divisió en les sempre relatives categories de realitat i ficció. Per això, més que un seguiment exhaustiu de la vida de l'autor, he cregut convenient destacar alguns nuclis vitals que el marcaren i que permeten dividir el seu creixement en tres etapes ben diferenciades. Les de *l'home provincià*, *l'home local* i *l'home universal*, termes que fan referència a unes declaracions del mateix Blai:

«El provincià és una persona oblidada de si mateixa i oblidada de la província... El local és l'home profundament arrelat a la terra i al "sentiment de la vida real i de les litúrgies de la vida real". El cosmopolita és el no-res d'un oratge que amb el buf fa volar una targeta d'American Express. L'universal és el mateix que el local, però amb una visió de la mentalitat total i una total "visió i sentiment" d'aquesta realitat és fer-se preguntes».¹⁶

Blai Bonet (Santanyí 1926)¹⁷ fou, com va fer dir a un dels personatges d'*El mar*, «un noi de la guerra». El temps de la República l'havia tocat molt de passada, sense deixar-li res més que un boirós record: el tancament de l'escola parroquial on aprenia les primeres lletres i el pas a una escola graduada on s'estigué fins als anys del Seminari; o bé el *cosmopolitisme* d'algunes dones del seu poble, que llegien llibres o es vestien imitant les actrius del cinema...¹⁸ En acabar la guerra, que a Santanyí no tengué la virulència que assolí en altres

indrets, va ingressar en el Seminari, on va començar a llegir Hesíode, Píndar i Homer. Aviat sentí els primers símptomes d'una tuberculosi que havia de marcar fonament la seva vida: obligant-lo, en primer lloc, a deixar el Seminari i a tornar a Santanyí, on de seguida va entrar en contacte amb Bernat Vidal i Tomàs. S'acaba la dècada dels quaranta i Blai Bonet ha escrit, ja, alguns dels seus poemes més grenyals. Jaume Vidal afirma haver vist a casa de Bernat Vidal alguns d'aquest poemes primerencs de Blai Bonet, «composicions molt tocades de Costa i Llobera, tot i que ja anunciaven la força lírica que havia de marcar, singularment, l'obra de l'apassionat santanyiner»;¹⁹ i el mateix autor s'ha referit a algunes d'aquestes composicions, com la titulada «La presonera», dedicada a Antoni Pons, un capellà historiador i novel·lista que l'encoratja a escriure i que fins i tot li proposa de compondre un poema èpic.²⁰ La idea, descabellada al començament, acabarà per prendre forma en poemaris com *¿Has vist, algun cop, Jordi Bonet, Ca N'Amat a l'ombra? o Teatre del gran verd...* Aquells anys, a Santanyí, hi ha el pintor Bernareggi, *don Paco*, que el visita sovint i que, com el mateix Blai, que ja ha començat a imaginar la seva primera novel·la, sent una estranya fascinació pel mar. El 1959, any de la mort de Bernareggi, Blai escriurà:

«Existen muchos hombres altos, cuyo recuerdo se parece mucho a la presencia del mar. Pero el mar, como los azules, es múltiple. Hay el mar océano, el de la tempestad, el gris de los días de niebla, tan parecido a las hojas de pita, el mar imperioso del mediodía, el morado de la tarde, el mar podrido de las calmas blancas.

Bernareggi era -será, de una vez y para siempre- el mar aromático, claro, redondo, de una cala, donde los

niños y los pinos se reflejan en la firme serenidad de su amarga transparencia...».21

Alterna les estades a Santanyí amb els reposos al sanatori de Caubet. Allà comença *El mar*, que no es publicarà fins al 1958, arran d'haver guanyat el premi Joanot Martorell i després d'una esporgada que redueix les gairebé set-centes planes de la primera versió a poc més de dues-centes. Alguna vegada Bonet ha afirmat que Joan Sales, el seu editor, havia apel·lat a l'excessiva longitud del llibre per fer les supressions (que l'autor considerarà, en el seu moment, bones per a l'obra), però també hi devia tenir molt a veure el contingut altament eròtic del llibre.²² El 1950 Bernat Vidal el presenta a la tertúlia de Guillem Colom i llegeix els seus *Quatre poemes de Setmana Santa*, que aviat seran editats, gràcies a una subscripció, en una *plaquette*. Al final de l'estiu de 1951 els «Amics de les Lletres» el visiten a Santanyí, i don Guillem Colom, poeta amb qui l'uneixen ben pocs vincles estètics, li dedica un poema que canta la «veu franca» del poeta malalt i que l'anomena «amic del cor».²³ Aquell mateix any és inclòs a l'antologia *Els poetes insulars de postguerra* i un any després publica *Entre el coral i l'espiga*. Ha començat a col·laborar a *La Almudaina* a instàncies de Miquel Forteza i de Joan Pons i Marquès.²⁴ La progressiva integració, encara que sempre des d'una certa distància, en els cercles literaris insulars va coincidir amb un gir de la seva poesia, que al començament va ser imperceptible però que amb el temps es faria cada cop més evident. L'escriptura de *Cant espiritual*, que el 1952 guanya el premi «Óssa Menor», li mereix un altre homenatge, aquesta vegada organitzat per la Secció Literària Joan Alcover del *Círculo Mallorquín*, i un nou poema de Guillem Colom, però ja se situa al

marge de Bernat Vidal; en el seu diari *La mirada* Blai Bonet narra amb humor i ironia aquest distanciament.²⁵

La publicació de *Cant espiritual*, prologat per Espriu, el dóna a conèixer al Principat. Carles Riba, Camilo José Cela, Josep M. Castellet i Miquel Forteza, que fa de mitjancer, li organitzen el trasllat a un clima més propici. La marxa serà decidida la primavera del 1954. A Barcelona i a Riells del Montseny serà vigilat pels millors metges i freqüentarà els principals patriarques de la cultura catalana. Una sèrie de famílies s'encarregaran d'aportar mensualment tres-centes pessetes per curar-lo i mantenir-lo fins que el seu restabliment li permeti de fer feina.²⁶ El trasllat a Barcelona va lligat de manera indissoluble amb la figura de Riba, que sempre fascinà Blai Bonet. Aquesta fascinació és explicable no per una comunió d'ordre estilístic o de concepció poemàtica, sinó per la idea d'artista consagrat totalment al seu art que emana de Riba. Fora d'aquesta idea, les diferències entre els dos autors són abismals: introversió contra expansió. Bonet ho va captar molt bé a *La mirada* comparant les seves reaccions davant el paisatge -deu ser això, la insularitat?- a les de Riba:

«Mentre el Gildo descarregava les meves maletes, vaig anotar que en Riba romania en una indiferència estricta davant el Color de la terra real, enfront de l'esplendor verda dels castanyers, de la vall de Breda: es veia vermellosa, morada, verda, negra, a baix de tot.[...] Ara [...] veig que en Carles Riba, darrera els vidres de les ulleres amb totes les diòptries menys una, era tan apassionat i congriador de tensió humana perquè ja no podia veure la terra...».²⁷

S'havien conegut a Santanyí arran d'una visita de Riba al poeta malalt. Bonet li havia expressat el seu desig de deixar l'illa i Riba havia fet les passes necessàries perquè, el 3 de maig de 1955, Blai deixàs

Santanyí. A Barcelona es veieren espaiadament. Alguna vegada, Blai visità la tertúlia dominical de Riba, com recorda en un poema de *Teatre del gran verd*:

«El diumenge se ponía damunt del pont de Vallcarca,
i Carles Riba, dels bonics ulls blaus estant,
feia trencar el dia d'Amic.
Jo hi era. Els tertulians s'acabaven la setmana,
com s'acaba un clavell al trau
a la sortida violeta del Liceu».

Bonet considera Riba l'equivalent català d'Aleixandre i li proposa de fer algun acte d'afirmació pública a Cadaqués o a Montserrat, talment el que varen organitzar els poetes castellans del 27 en memòria de Góngora. Aquestes propostes, més o menys inviàbles, són importants perquè demostren que la generació del 27 i Riba no són mestratges excloents.

El 1959 publica *Haceldama*, una novel·la de guerra; un any després apareixen els poemes de *Comèdia*, que obté el premi de la crítica. El 1963, *Judas i la primavera* tanca definitivament el seu passat: es diu que la novel·la retrata Bernat Vidal, antic protector de Bonet, com a assassí i torturador en temps de la guerra. A Santanyí hi ha escàndol: l'«exclusiva», nom amb el qual es coneix l'autocar que va i ve de Palma, porta cada setmana, amagats sota el seient del xofer, un munt d'exemplars del polèmic llibre, que es converteix en un best-seller municipal.²⁸

Els poemes de *L'Evangeli segons un de tants* i la novel·la *Míster Evasió* marquen l'etapa de màxima acceptació social de Blai Bonet. Els dos llibres, un díptic separat per dos anys (els poemes surten a la llum el 1967, la novel·la el 1969), posen l'èmfasi en una estètica de la

dissidència. Marc Esquert, protagonista de *Míster Evasió*, s'escapa de la vida convencional com el poeta de *L'Evangelí segons un de tants* s'escapa de la religiositat convencional. I això és presentat amb una imatgeria atractiva, brillant i musical, com a d'eslògan. Posar la religió a l'abast del poble o parlar d'un «Déu company» són principis fàcilment acceptables en la dècada dels seixanta.

El període 1953-1968 és, també, el de l'entrada de Blai Bonet en la pintura i de la seva connexió amb «La Polígrafa». Llibres com *Antoni Tàpies* (1964), *Testimonios de la pintura española* (1966) i *El movimiento románico en España* (1967) deixen constància de la seva inquietud envers l'art pictòrica. Anys després, a *Els fets*, publicarà un poema titulat «La carta a Tàpies»; a *L'Evangelí...* hi ha la composició «Aquest monument transportable de Subirachs significa...», que havia format part del catàleg d'una exposició de Subirachs a la Sala Gaspar el 1962. En una entrevista tenguada aquell mateix any Bonet declara la seva preferència per una pintura que no sigui mai commemorativa o rememorativa, sinó sempre «de present d'indicatiu».²⁹

Tres nuclis conformen el període barceloní de Blai Bonet: l'entrada en l'òrbita de Carles Riba, el coneixement de l'escola informalista de Barcelona i l'assimilació d'una nova manera d'entendre les relacions home-Déu. En aquest tercer aspecte, la figura de Pier Paolo Pasolini aviat esdevindrà mítica: Pasolini ha visitat Barcelona i Blai ha assistit a la seva conferència sobre «La contaminazione stilistica». El pas del títol *Oh, Calvary, Calvary* a *L'Evangelí segons un de tants* va ser, possiblement, el ressò més aparent del film pasolinià *L'Evangelí segons Sant Mateu*, del 1964. En aquells anys Pasolini deia, responent

la pregunta d'un periodista, que la característica principal del cinema rau en el fet que és una llengua internacional i que, abandonant la literatura, havia abandonat la llengua italiana per adoptar una llengua internacional.³⁰

Tanmateix, a la darrereria dels anys cinquanta aquesta etapa d'eclecticisme comença a declinar. El juliol de 1958, en una carta a Riba, Bonet es declara desencantat per la manera com ha estat tractat a Barcelona. És un període fosc, potser de voluntària reclusió. Aquells que l'acolliren noten el seu distanciament, els seus poemes s'enfosqueixen. Després de la mort de Riba, Bonet experimenta el buit de la incomprensió, cosa que, a la llarga, provoca el seu retorn a Santanyí. Els llibres de poemes que publica a partir d'aquest moment revelen una alienació cada cop més manifesta. *Els fets* (1974), *¿Has vist, algun cop, Jordi Bonet, Ca N'Amat a l'ombra?* (1976), *Cant de l'arc* (1980), *El poder i la verdor* (1981) i *Teatre del gran verd* (1983) són els llibres difícils de Blai Bonet. La lectura d'aquestes obres s'ha d'emprendre des de l'àmbit de la poesia de gran volada: Eliot i Pound són dos dels seus referents més explícits. En el terreny de la novel·la, *Si jo fos fuster i tu et diguessis Maria* (1972) és l'últim intent, i no reïx, de recrear l'ambient polifònic de Barcelona.

L'etapa veritablement universal de Blai Bonet és, segurament, la darrera: els poemes d'*El Jove* (1987) i de *Nova York* (1991) representen el retorn a provatures anteriors, el poema líric i el cant èpic, respectivament: la tècnica és, però, més depurada. En un front paral·lel, els diaris *La motivació i el film* (1990) i *Pere Pau* (1992) suposen una major contenció respecte a *Els ulls* (1973) i *La mirada* (1975). No

és casual que les preferències pictòriques de l'autor es decantin, en aquesta nova etapa, per la pintura de Miquel Barceló i pel figurativisme. Però aquesta evolució no hauria estat possible sense els anys obscurs.

L'estudi d'un autor que ha afirmat repetidament la seva voluntat de no escriure «llibres» sinó «una Obra» obliga a la redefinició de conceptes en aparença clars, com els de *poema* o *recull*. O convenç de la poca utilitat de tals conceptes. La divisió del corpus blaiibonetià en apartats definits per peculiaritats estilístiques o temàtiques no sembla un mètode gaire adequat. En estudiar la narrativa de Bonet he definit l'evolució de la seva obra literària com una mena de repetició expansiva que, partint d'un bessó mínim, creix desplegant les zones atrofiades i endinsant-se en els tabús que restaren ocults en un primer abordatge.³¹ Per llegir-lo, intentaré reproduir, en la mesura del possible, les fases d'aquesta expansió: la d'*El Color*, l'etapa obscura i l'aclariment que han encetat obres com *El Jove* i *Nova York*.

2. EL TEMPS D'EL COLOR

2.1. *Quatre poemes de Setmana Santa*

La creença en la *repetició expansiva* que esmentava més amunt hauria de fer que consideràssim l'acceptació dels *Quatre poemes de Setmana Santa* (1950) en el món cultural de la seva època un veritable malentès. Quan va publicar aquesta *plquette*, Blai Bonet no havia sortit d'uns ambients molt determinats (el seu poble, el Seminari) i tenia al pulmó dret dues cavernees que el mataven. Deixant de banda la

simpatia que pogués inspirar un personatge tan fràgil, la bona disposició de lectors i crítics es fonamentava en una base lògica: el pretext religiós dels poemes. N'és un exemple molt clar un article de Gabriel Cortès, que afirma que «*Blai Bonet es un auténtico poeta que busca la expresión de lo clásico*» i que «*sigue las vías de la escuela poética mallorquina -ponderación, ritmo, serenidad luminosa- vistiéndola con su novísimo ardor lírico que trasiega en odres nuevos el vino añejo de las vides paternas*», per la qual cosa «*bien podría ser saludada su ascensión al Parnaso con las salvas de ordenanza que un día pidiera Juan Alcover para la aparición de otro poeta vernáculo y autor de "Les Coronas"*». ³² Els *Quatre poemes de Setmana Santa* són estampes dels rites pagans de la primavera (del renaixement vegetal i humà-espiritual de la terra) vist des d'una òptica cristiana. Així, «*Dominica in palmis*» és un líric reportatge de la litúrgia de la festa del Ram: de la *litúrgia*, no de la festa de l'entrada de Jesús a Jerusalem com l'expliquen els Evangelis, perquè el poema és més descriptiu que religiós: i cal recordar que el gust per les cerimònies religioses era molt típic de Bernat Vidal i Tomàs, en aquell temps un dels protectors del jove Blai Bonet; ³³ aquesta relació augmenta la possibilitat que, com he apuntat en un altre lloc, ³⁴ el capítol inicial de la novel·la *Judas i la primavera* sigui una paràfrasi del poema «*Dominica in palmis*». El cinquè paràgraf de la novel·la («*És el dissabte del Ram: Domínica in Palmis, doble de primera classe, ornaments morats...*») recorda, en efecte, els «*graduals morats*» i «*l'aire dels ornaments*» del poema esmentat. Però la semblança no només ajunta petites coincidències puntuals, sinó que es remunta a un sentir de

límits més llunyans: la sacralització de la primavera, que té, no cal dir-ho, molt poc a veure amb la del ballet d'Stravinsky que inspirà el conegut poema de Jaume Vidal Alcover *Igor Stravinsky. Le sacre du printemps*; perquè en Blai Bonet el ball espontani i enfollit és substituït per una dansa de signe radicalment diferent: el sever protocol de la missa. I per un to més nostàlgic que exultant:

«Les palmes, musties, moren,
als balcons de la ciutat,
amb una mort de novícies...»

(*El Color*, p. 15)³⁵

El protocol litúrgic no fa sinó rovellar la natura i convertir-la en un objecte d'ús domèstic, fent-la -i l'adjectiu és molt ben trobat- *obedient*:

«L'obediència del bosc,
fet anyell de fulles pàl·lides,
torna a aixecar sa llum grisa.
Bosc nou, eixit de les mans,
color de palma, del Bisbe».

(*El Color*, p. 14)

No és estrany que un noi que havia conegut la humitat del seminari distingís tan bé el contrast entre les dues natures. Les altres composicions no es desprenen del to capellanesc: el poema «Dijous Sant» exhibeix una imatgeria floral que devia servir d'exemple, anys després, a l'etapa barroca de la poesia de Llorenç Moyà; i «Parasceve», dividit en sis seccions, introdueix un *jo* pietós que ja no es deriva de la pura litúrgia, perquè Crist hi és un amic («el meu Crist mort, Amic dels blaus del mar»): per dir-ho amb una imatge, «Parasceve» és el poema en què la naturalesa entra, amb força desbordada, en el temple. Amb tot, Bonet encara veu en les creus dels oficis religiosos fragments d'arbre i de camp, naturalesa *obedient*. Però això els pregunta:

«El dia en què us plantaren dins el temple
us mancaven el camp i les esquelles,
¿o us agradava aqueixa fruita morta
que les novícies del convent pintaren?»

(*El Color*, p. 20)

Però en l'inici del poema una súplica estranya ens obliga a canviar el registre de lectura: «No me talleu els brots del meu dolor. / Deixau-me omplir la boca de donzell». I més endavant: «No puc parlar, que tinc la meva boca / -urna de sol ponent, flors de safrà-, / inflada de tant glopejar la deixa / de l'Amat: blanca lluna del seu cel...». És ben perceptible l'erotisme d'aquest «glopejar». Al dietari *Pere Pau* trobam la descripció d'un rite iniciàtic fenici en què un adolescent de tretze anys ha de premer contra el seu gland una cullera plena de salmorra, aguantant la coïssor gairebé insuportable i celebrant després «el cobriment i abandó del seu cos amb el pontífex». Tant el poema com la descripció del dietari contemplen la unió amorosa -carnal: no litúrgica-entre el deixeble i el mestre, entre el neòfit i l'oficiant. El significat «sagrat» de la sal ha estat relacionat amb la litúrgia del baptisme i amb l'alimentació espiritual que dóna la saviesa³⁶ (seria, doncs, una mena d'equivalent de l'hòstia, pa sagrat cristià evocat per Blai Bonet en la imatge «blanca lluna del seu cel»). Aquests ingredients (sacralitat i sensualitat) poden ser considerats els components més importants de la literatura mística; Blai Bonet els posseeix des dels seus inicis poètics, però no els barrejarà en les proporcions exactes fins a *Cant espiritual*. Tot es limita, doncs, a una qüestió de proporcions: el Blai Bonet dels *Quatre poemes de Setmana Santa* era prou ambigu per ser llegit com un poeta exclusivament religiós. En els anys de joventut ha llegit Sant Joan de la Creu, que considera un «poeta afí»: ³⁷ prescindeix, amb

entusiasme, de l'etapa *purgativa* (en la qual l'ànima s'ha de purificar dels pecats) i s'instal·la en la fase *il·luminativa*, en què l'ànima rep la llum de la gràcia:

«Que a prop les llunyes campanes
dins l'auba de gessamins!»

(*El Color*, p. 23)

Tanmateix, l'autor no ha aterrat, encara, en l'estadi *unitiu*, el de la comunicació directa i sense interferències amb Déu. Aquest estadi, el més costós, Blai el cercarà al llarg de tota la seva obra per mitjà de l'exaltació de la carn i de la sensualitat. En els *Quatre poemes* es redueix a un neguit que puny el poeta i l'esperoneja com un cilici:

«I un crit immens de clavells
a la teva nafra oberta».

(*El Color*, p. 22)

«El cel, com la Pasqua, porta
el seu cos ple de cops blaus».

(*El Color*, p. 23)

Però en els llibres posteriors, especialment a partir de *Cant espiritual*, aquest neguit creixerà fins a fer-se obsessió: es desbordarà i canviarà de forma. La metamorfosi és espectacular i prodigiosa: el lleuger to martirial esdevé massoquisme; la sensualitat avergonyida, erotisme exhibicionista; l'embadaliment del seminarista enlluernat per les bèsties del camp, reflexió antropològica que pren per companys els teòlegs més destacats del segon Concili Vaticà; l'amor desdibuixat, homofília; la juxtaposició i el to exclamatiu, tècniques cinematogràfiques... Aquests trets, definidors de la major part del corpus poètic de Blai Bonet, es troben, en estat embrionari, en els *Quatre poemes de Setmana Santa*. Aquesta latència no suposa cap

novetat: molts escriptors de poesia configuren el seu Poema des del primer vers del primer llibre que publiquen. En el cas de Blai Bonet, però, l'ambigüetat és prou forta perquè el recull inicial passi totalment desapercbut: només posant-lo en relació amb l'obra poètica posterior podem adonar-nos que els indicis ho són realment. *Quatre poemes de Setmana Santa* és, tan sols, un esquema que, en una formal combinació d'heptasíl·labs, alexandrins i decasíl·labs, prefigura els poemes posteriors.

2.2. *Entre el coral i l'espiga*

La malaltia no va ser tan sols l'entrebanc biològic més greu de Blai Bonet. La seva obra poètica és travessada per imatges, queixes, i expressions fugaces que només poden venir d'una salut clivellada. En la renovació de la poesia insular de postguerra, com remarca, amb humor i encert, Xavier Lloveras, «tot es redueix a un problema de pulmons»: ³⁸ Rosselló-Pòrcel fracassa, però els pulmons malalts de Blai Bonet resisteixen i l'entorn humà és propici al seu restabliment: els escriptors del seu temps el visiten, li compren medicaments, li organitzen un trasllat al Principat... Però el patiment no havia deixat intacta la veu del poeta: molt abans del trasllat al Principat, *Entre el coral i l'espiga* (1950) s'obria amb una queixa terrible:

«Em dol tot, fins la camisa,
a damunt el pit cremat.
I les paraules em nafren
quan sonen damunt la llengua
amb el seu significat».

(*El Color*, p. 29)

El llibre és precedit per un pròleg de Bernat Vidal i Tomàs que posa un èmfasi especial en la malaltia del poeta. El recull és esqueixat en dues parts difícilment reunificables: el coral i l'espiga. El camp associatiu d'aquests dos elements és clar (sang i mística, mar i terra) i es fa ressò d'un dels tòpics més tractats per l'Escola Mallorquina: la irreconciliabilitat dels elements. Sanchis Guarner va afirmar, a propòsit d'*Ocells i peixos* de Llorenç Moyà, que aquesta divisió era una de les més característiques de la literatura insular, i devia tenir raó, perquè el número de títols bimembres que veieren la llum en la postguerra -ho he repetit diverses vegades al llarg del treball- va ser molt elevat: *Entre el record i l'enyorança*, *Entre el caliu i la cendra*, *Del foc i la cendra*, *Terra i somni...* eren alguns dels llibres on s'expressava aquesta illenca polaritat. En el cas de Blai Bonet, però, la divisió, més que una naturalesa oscil·lant, posava en relleu l'existència d'un greu interval: el que separa, d'una banda, la salut i la malaltia i, d'altra banda, l'amat de l'amant.

«Soledat oberta» descriu amb claredat aquest procés: el poeta, malalt («Em dol la claror dels ossos. / Em dol el bel de la sang», «I em cau de patiment la meva galta») rep la visita de Déu, que el mossega i li atorga el do de la paraula:

«En mossegar-me, Déu deixà saliva
dins la nafra i frescor del seu gran llavi.
I la saliva m'inudà la sang.
I em va néixer una veu plena de nius».

(*El Color*, p. 30)

El mossec diví retorna al malalt el desig de viure («És curiós... però jo no tenc pena»), sempre, però, amb la consciència que la salut és un bé molt llunyà. Per això, del seu paisatge quotidià, tria precisament el brot

de taronger «que va en silenci cap a la taronja» o les humils pedres que, tirades a una fruita o a un ocell, «se senten àngel»; més endavant, al poema «Primavera alta», dirà (vv. 2-3): «Jo vull esser palmera: / voluntat vertical amb remes de palma»: metàfores que il·lustren bellament el concepte de vida en progrés i que, a la vegada, dibuixen l'interval sensible de què parlava M. Blanchot en *L'espace littéraire*. Un interval que és, alhora, espacial i temporal (el brot de taronger va cap a fer-se taronja *en l'espai*, perquè la fruita corona l'extrem de la branca, però també *en el temps*, perquè conté les gemmes que en desenvolupar-se esdevindran fruits) i que, en tot cas, margina el poeta de la comunitat humana. Aquesta marginació, tanmateix, serà fecunda, perquè a partir de l'absència de vida s'engendrarà el desig d'exaltar-la en la poesia. A *Entre el coral i l'espiga* Bonet escriu perquè no pot viure.

D'aquí neix el desig d'integració en el món («Obriu-me dins el mar, vells pescadors») i d'identificació amb la naturalesa (visible, sobretot, en el poema «Germà del mar»). En la «Carta al pintor Bernareggi», que ben bé podria ser un poema escrit des del sanatori antituberculós de Caubet, aquesta identificació passa de la naturalesa als homes. El poeta es torna novícia, pescador:

«Al convent la novícia malalta
que de capvespre us regava les dàlies
poc abans de pintar, diu si els ciclàmens
que us emportàreu, han florit. Se cansa».

(*El Color*, p. 47)

«I aquell jai pescador,
que dormia a la cambra dels canaris,
morí. A l'agonia delirava:

parlant de nanses i d'algues vermelles,
tenia quasi verda la paraula».

(*El Color*, p. 47)

Són personatges clarament vinculats a la idea d'interval i d'absència. Malalts del mateix mal que l'autor o pures invencions enfrontades al mal de la immobilitat, un drama que es farà més i més perceptible a mesura que avanci la trajectòria poètica de Blai Bonet, enemiga de la commemoració i de la descripció, del punt de vista estàtic. Però l'enyor del mar i l'espiga que vol ser corai també són metàfores amoroses. A «Mariner absent», la sincera «aufabeguera del corral» s'estira inútilment cap als romanins del mar; a les «Dècimes de l'amor fugitiu», fent variacions sobre una cançó popular («Vós que amb so mirar matau / matau-me sols que em mireu...»), la veu poètica es queixa de l'absència de l'amat; a «Gradual de l'amor impossible» la causa d'aquesta absència ens és desvetllada a mitges: és la mort de l'estimat, allò que fa exclamar a l'autor: «jo tenc un mort tot amarat de sal». El poeta no podrà apagar la seva set perquè («Set», vv. 46-47) «donzells, m'heu mort la font, / li heu podat la gràcia». En el fons d'aquests poemes d'amor és possible que hi hagi algun episodi de memòria dolorosa (per exemple, la mort d'un mariner adolescent i amic en una tempestat, o la d'un company de malaltia al sanatori) que encalça el poeta enllà dels límits d'aquest recull: així, *Cant espiritual* es tanca amb una impressionant elegia a la mort del donzell, un cant funerari que crec que cal comptar entre els millors poemes de l'autor i en el rerefons del qual la figura de Jesucrist és eclipsada per la de l'enamorat. A *Entre el coral i l'espiga* aquest amor arriba a prendre forma d'ègloga («Glauc i amant», «Jacint i nard») o de cant bíblic («Càntic»). L'ús d'aquestes

formes manllevades s'explica per la formació de l'autor al seminari, on els clàssics grecs i llatins i la Bíblia són lectures bàsiques. Pel que fa al *Càntic dels càntics*, però, Bonet en rep el substrat mediatitzat per les recreacions de Sant Joan de la Creu i d'altres autors. En la primera de les èglogues, «Glauc i amant», composta en decasíl·labs amb rima assonant en els versos parells, parla l'amant entristit per la pèrdua de l'amat. El seu interlocutor, Glauc, és, segons algunes tradicions, un déu marí que assolí la immortalitat després d'haver ingerit una herba màgica: d'altres relats el fan fill de Minos i Pasífae, ofegat d'infant en una olla de mel. Si bé Glauc no apareix com a personatge a les *Bucòliques* de Virgili, un altre passatge del poema bonetià remet indubtablement al clàssic; és quan l'Amant diu:

«Mes, sempre quan s'esquinça el mur de boira
i torna a llambrejar el somni blanc,
em torna el tremolor i l'aigua amarga
en els ulls... i palp l'ombra bategant
que sura dins les aigües arrufades
i crida, dèbilment: "Amant, Amant"..."»

(*El Color*, p. 46)

Aquests versos recorden un conegut passatge de les èglogues virgilianes, la recerca desesperada del donzell Hylas per part d'Heracles, el seu enamorat, narrada per Teòcrit en els *Idil·lis* i esmentada per Virgili en la Bucòlica VI (vv. 43-44):

«*his adiungit, Hylan nautae quo fonte relictum
clamassent, ut litus "Hyla, Hyla" omne sonaret*»;

«Afegeix vora de quina font els mariners havien deixat Hylas i el cridaven talment que tota la costa repetia: "Hilas! Hilas!"».³⁹

I encara podem esmentar, seguint la guia de lectura que Miquel Dolç ofereix dels poemes de Virgili, l'horaciana de Costa i Llobera *adolescència*, que recull el neguit d'Hèrcules: «Hèrcules màxim, recorrent la costa, / Hilas! cent voltes va cridar cercant-lo...».40 Una recerca que també relata Moyà en el seu poema inèdit *Palinur* (ègloga primera, vv. 105-110):

«Des que vaig néixer
l'amor em rosega el pit i m'és bessona
inseparable... Si ara la perdia,
com Hèrcules perdé l'amic, de prada
en prada cridaria, trencant l'aigua
dels estanys.- "On ets, Hilas? Hilas. Hilas!"».41

La segona ègloga, «Jacint i nard», de distribució mètrica similar, és un diàleg entre el jacint i el nard. Jacint va ser l'estimat del poeta Tàmiris i del déu Apol·lo, que el matà accidentalment; de la seva sang va néixer una flor que portava gravada als pètals la lamentació desconsolada d'Apol·lo. És curiós que aquesta ègloga estigui dedicada precisament a Bernat Vidal i Tomàs, «mentor» de Blai Bonet. En la seva primera intervenció, el nard proposa al jacint de cantar plegats («en digna competència inflem la flauta», v. 2) i de fer versos no només a les selves de pins i tamarells sinó també a la plana d'ametllers, perquè (vv. 7-8) «És rònc beure el vi de terres llunyes / quan pengen raïms d'or en pròpia parra». Així, insta el poeta a preparar-se («I tu, jove poeta, a qui les Muses / adormen entre aromes en sa falda, / adorna el flabiol») per al cant. Però el jacint té altres idees sobre la poesia: ell sempre ha somniat amb violetes salvatges, amb romaní, amb muntanyes on pasturen els cabrits... És, com en els *Quatre poemes de Setmana Santa*, la naturalesa esquartera i desobedient enfront dels paisatges subratllats per

l'home. Però es resigna a fer piular la caramella pels foscos figuerals «per on si Nais no talla nards amb l'ungla, / té Ceres morenor més regalada». La nimfa dels boscos, Nais, cedeix el pas a Ceres (o Deméter, en la seva nominació grega), deessa de l'agricultura, i aquest traspàs és una avançada de l'evolució posterior de Blai Bonet respecte a Bernat Vidal. Si el nard es queixa que «mon cor és una plana extasiada / amb estèrils cogules, fonts amb runes», ell, el jove jacint, l'aconhorta dient: «No ploris, dolç Nard meu, no ploris, Nard. / A voltes dels cards brosta un tany de malva». Però, continuant amb la metàfora a què ens arrossega el poema, aquests cards no floririen mai: Blai Bonet hagué de marxar.

En l'ègloga, Bonet no sembla buscar la serenor ni l'equilibri, sinó la confrontació de postures per mitjà del diàleg; no hi ha Arcàdia ni enyor d'una vida rural perduda, com volien els clàssics. El poema és convertit en una forma barroca amb una dimensió mística (a «Jacint i nard» apareix un anyell sacrificat). Quan, prop de deu anys després, Llorenç Moyà fa, al poema *Palinur*, un experiment similar -però molt més mimètic, menys creatiu- es parlarà molt del seu tarannà barroc, però ningú no recordarà aquestes èglogues bonetianes. I quan el mateix Bonet publica, el 1991, els poemes de *Nova York*, algú se sorprèn de la proposta de «tornar a començar a la manera grega» que llença des del primer poema. Però aquesta proposta vivia, ja, dins el sarró de Jacint quan aquest oferia al Nard el «formatge gras» de les seves ovelles i els «raïms i blanques figues coll de dama». ⁴²

Però Costa i Llobera havia transmès, amb les seves *Horacianes*, un esperit «patriòtic i docent» -com el definí Rubió i Balaguer- totalment absent dels poemes de Blai Bonet. Bonet es decantava més

aviat per la superficialitat aparent de la sensualitat, de la sensació primitiva. Per consolar el Nard, Jacint li proposa una cosa tan simple com és sopar. És nietzscheà, aquest sentiment vitalista de l'antigor. «Aquells grecs sí que sabien viure!», exclama Nietzsche a *La gaia ciència*: per a això, diu, cal romandre ardidament a la superfície, no passar de l'epidermis, adorar les aparences, creure en la forma, en els sons, en les paraules, en tot l'Olimp de les aparences! Els grecs eren superficials... *Per profunditat*.⁴³

El poema «Càntic», amb una distribució mètrica irregular que fa pensar -però només al començament- en el paral·lelisme típic del versicle hebraic, presenta un diàleg entre un «espòs» i una «esposa» que remet inequívocament al *Càntic dels càntics*. El fet que el poema sigui situat després de «Mariner absent», una composició clarament amorosa, n'accentua el caràcter eròtic: «Mariner absent» és el poema de la separació; el «Càntic dels càntics» representa el retrobament. Blai Bonet ha llegit Sant Joan de la Creu i, probablement, Verdaguer. Comentant la poesia de Sant Joan i referint-se a la mística en general, L. López-Baralt escriu que el místic no pot traduir la seva experiència, sinó tan sols indicar-la a aquells que ja han començat a experimentar quelcom de semblant, i posa com a exemple el llenguatge d'Ibn 'Arabí, místic àrab del segle XIII, que «es completa» en el lector.⁴⁴ Aquestes observacions s'ajusten molt bé al poema de Blai Bonet, escrit en un llenguatge múltiple i infinit que demana ser llegit amb complicitat. Alguns ressos concrets acosten aquesta poesia a la de Sant Joan: quan l'Esposa crida l'Espòs evocant «el teu cos, una penya altíssima / plena de fonoll marí pel meu desig», fa una omissió del verb característica de les

llengües semítiques i també molt freqüent en el místic castellà: «*Mi Amado, las montañas, / los valles solitarios nemorosos*»... Igualment, la comparació del ventre de l'Esposa amb un colomer fa pensar en Sant Joan, que fa dir a l'Espòs: «*vuélvete, paloma*». I el son de l'esposa blaibonetiana té les mateixes característiques d'abandó que el son de l'ànima castellana. Vegem-ho en els textos:

«He brodat el teu nom sobre els coixins,
i m'hi he adormida.
Adormida sobre el teu nom,
em sembla, Amat, que passes
pel carrer, amb estrelles, i em beses
la finestra de la cambra.
Pel teu nom de fil va plorant l'aigua.
M'he adormida sobre el teu nom de fil».

(*El Color*, p. 38)

«*Entrado se ha la Esposa
en el ameno huerto deseado,
y a su sabor reposa,
el cuello reclinado
sobre los dulces brazos del Amado*».⁴⁵

La relació d'aquest poema de Blai Bonet amb la font inicial, el Càntic dels Càntics de Salomó, és també indubtable i permet establir un llarg enfilall de paral·lelismes:

«Els teus ulls són coloms.
Que n'ets de bell, estimat meu, i d'encisador!
Com verdeja el nostre llit!»

(Ct 1: 15-16)⁴⁶

«He vingut i t'estimaré.
El temps va tendre.
El teu ventre és un colomer.
Que canti, que canti
el nostre llit d'olivera!»

(*El Color*, p. 38)

«Mentre el rei és a la seva estança.

el meu nard exhala el seu perfum».

(Ct. 1: 12)

«Però el meu mariner ha tornat
i s'alça de puntetes l'aroma
del meu nard».

(*El Color*, p. 38)

És possible que el Blai Bonet d'*Entre el coral i l'espiga* no tengués plena consciència que el seu llibre era un trampolí cap a una poesia més agosarada i compromesa. L'obra delata, és cert, un influx important de la poesia del 27, que es manifesta sobretot en el predomini de la metàfora; una metàfora que, ben probablement, s'ajusta a la voluntat de *substituir* una realitat petita i tancada per una altra de més imaginativa; hi ha d'altres ressons de les obres de Lorca, Alberti i Guillén,⁴⁷ normals en un poeta encara en formació. Em semblen, però, exagerades les qualificacions de J. M. Llompart, que parla de «mimetisme superficial i fàcil». Estic més d'acord amb l'opinió de J. Vidal quan es pregunta «¿què té d'estrany que Blai triés els poetes castellans del 27?» i conclou que «tant n'està prop com lluny n'està. M'explic: les ressonàncies que puguem sentir a *Entre el coral i l'espiga* de García Lorca o bé d'Alberti provénen d'una assumptió tan entranyable de la seva poesia que es fan matèria pròpia, carnal, entranya, del poeta que els manleva».⁴⁸ Blai Bonet li dóna la raó en afirmar, en una entrevista concedida després d'haver guanyat el premi Óssa Menor, que la seva afinitat amb Lorca era més biològica que literària.⁴⁹

Amb tot, allò que el llibre té de més rellevant és, al meu parer, el difícil compromís d'uns motlles relativament tradicionals amb una naturalesa massa vigorosa per caber-hi: les dedicatòries del llibre ens parlen de Sanchis Guarner, de Vidal i Tomàs, de Francesc de B. Moll, de

Joan Pons i Marquès; aquest darrer, ¿podria sentir afinitat amb un poema que parlava dels «brins blaus d'aroma» i «d'un roser que en la gàbia del seu tronc / mostra el cap d'un ocell que serà rosa»?; uns altres poemes són un homenatge a Joan Alcover: «Elegia de l'arbre» i «Soledat»: ⁵⁰ el primer és dedicat als autors del *Diccionari català-valencià-balear*; el segon és «resat davant "La Relíquia" de Joan Alcover»; en realitat, com ha notat X. Lloveras, ⁵¹ els motius són creuats: és el segon poema, que recorda el patètic sonet «Elegia»: però l'important és que l'arbre de Blai Bonet era molt diferent del dels seus predecessors.

2.3. *Cant espiritual*

Cant espiritual surt a la llum el 1953, quan Blai Bonet, segons el pròleg oracular d'Espriu, ha assimilat «la lliçó asserenadora de Guillén» i s'ha convertit en «la veu més important que ens arriba de la lírica catalana de Mallorca després de la mort de Bartomeu Rosselló». ⁵² En realitat, Bonet no feia sinó alinear-se a una «altra» tradició literària catalana: la que aspira, per mitjà de la poesia, a un coneixement o a una participació en el sagrat i en el misteriós. Més endavant aquest coneixement s'instal·larà en els marges del que l'ortodòxia ha considerat heretgia: Blai ha cercat per a aquest marc justificacions històriques; per exemple, que la gent que Jaume I arreplegà per conquerir Mallorca eren càtars, valdesos, beguins i fraticels i que la seva cultura lingüístico-religiosa es conserva avui intacta a l'illa. ⁵³ *Cant espiritual* s'obre amb dos versos agosarats: «Jo som el vostre ca que bava. / el meu clamor és

una saliva amarga» en el primer dels quals Jaume Vidal veia una cacofonia imperdonable.⁵⁴ Tanmateix, *Cant espiritual* va obtenir el premi «Óssa Menor» de 1952⁵⁵ i obrí a Bonet les portes del món editorial del Principat. En realitat, Blai no feia sinó ampliar temes ja apareguts en els seus llibres anteriors. Si a *Entre el coral i l'espiga* trobàvem:

«En mossegar-me, Déu deixà saliva
dins la nafra i frescor del seu gran llavi».

(*El Color*, p. 30)

Ara llegim:

«I Vós, Senyor, vora els meus ossos incendiats,
vora la meva carn agra com un pa florit,
estau com un ca fidel, llepant-me aquestes nafres
que, amb la seva claror,
canten la misericòrdia de la vostra saliva».

(*El Color*, p. 99)

Cant espiritual consta de dinou poemes desiguals en mètrica però molt similars en contingut: és el primer *llibre* de poemes, en el sentit literal, de Blai Bonet. L'accent comú de les composicions de l'obra és una religiositat profundament humana i terrenal i, a la vegada, difícil, protegida per una espessa flassada conceptual: en un altre lloc⁵⁶ he apuntat que Bonet no s'hi limita a assimilar els models contemporanis castellans, sinó que aprofundeix i es remet als models d'aquests models: els barrocs espanyols. D'altra banda, Sant Joan de la Creu havia interessat molt autors com Guillén o Valéry. Recursos com la paradoxa («I bevent-ne a galet es moriria / de no morir quan n'és tan abeurada») confirmen aquesta alenada. D'altres cants espirituals se situen en l'òrbita d'aquest: els d'Ausiàs March i Maragall, el profà *Cántico* de

Guillén, que el 1950 havia arribat a la quarta edició i que s'encetava amb uns versos de Sant Joan... Això ens portarà a preguntar-nos per l'arrel mística de la poesia de Blai Bonet. Jaume Vidal la nega absolutament,⁵⁷ i és cert que la religiositat de Blai Bonet és molt carnal i que trepitja una línia que per a la mística estava prohibida, perquè no es limita a l'erotisme de la insinuació, sinó que arriba a animalitzar Déu i es deixa caure en un estudiat prosaisme. La retòrica clàssica sens dubte consideraria com versos amb poca «poesia» els següents:

«que si et trobo o no et trob ja m'és igual»;

(*El Color*, p. 103)

«i el meu llamp resta arrufat, perquè és terrible
topar de morro amb la frontera d'una boca»;

(*El Color*, p. 104)

Aquest prosaisme i algunes irregularitats mètriques (poemes en decasíl·labs en què, de cop, apareixen versos de dotze o tretze síl·labes) fan que J. Vidal Alcover digui que «aquesta inconseqüència entre l'amor de la forma, en tots els seus matisos, i la seva realització incorrecta no indica, justament, sinó una manca de formació».⁵⁸ I, malgrat que pot esmentar algunes incorreccions lèxiques dels poemes de Blai Bonet (l'ús d'«espatlla» per «esquena», per exemple), força anecdòtiques en el context en què foren produïdes, el seu judici és parcial, perquè deixa de banda els assoliments estètics de Bonet. En el fons, la crítica de Vidal no és sinó el residu de mig segle de predomini de l'Escola Mallorquina. Blai Bonet esqueixa la mètrica perquè no creu en la freda saviesa del recompte sinó en una doctrina que s'acosta més a la paraula viva, a l'espontaneïsmes i a la sinceritat. És més, sempre he cregut que «Lo pus bell catalanesc del món», un bellíssim poema d'*El Jove* format per la

successió de noms de flors i arbusts i escrit en perfectes decasíl·labs, és una mena d'ironia molt refinada envers una determinada manera de fer poesia (la dels paisatgistes) i de concebre la mètrica.

La «Carta a Jaume Vidal Alcover», segon poema de *Cant espiritual*, confirma algunes d'aquestes idees. Blai Bonet va escriure aquesta composició arran d'haver rebut una carta en vers de Jaume Vidal Alcover felicitant-lo per *Entre el coral i l'espiga*.⁵⁹ El poema comença amb una humorística al·literació que no arriba a bon port i resta només -ara sí- cacofonia: «Sé baix de quina quènsia i quina quàsia, / cistells de roses de Ronsard repasses». La referència al poeta francès no té gaire misteri: possiblement, entre 1950 i 1952, data de configuració de *Cant espiritual*, Jaume Vidal es devia entusiasmar llegint els versos de Ronsard, que pocs anys després, a partir del 1955, li servirien per fonamentar l'arquitectura dels seus *Sonets a Eurídice*. Bonet li proposa que canalitzi la seva facilitat per a l'escriptura cap a la presència de Déu («Si tanta flama tens de galania, / besa la mà de Déu, que és tan galana»), i que ho faci «no al peu de la lletra / sinó als peus consagrats de la paraula».

Aquesta distinció entre *lletra* i *paraula* és important. Blai Bonet explica, amb una admirable capacitat de síntesi, tota la doctrina poètica del simbolisme: a l'expressió «al peu de la lletra», és a dir, al mot utilitzat per expressar *literalment* la realitat, valent-se de la seva potència referencial però oblidant tota capacitat de suggerència, el poeta oposa el valor sagrat de la paraula: prioritza el subjectivisme, la connotació, el fet que una paraula desvetlli més realitats que les que designa (la qual cosa equival, més o menys, al procés que anomenam

simbolització). Això queda recollit en la seva definició de poema. Perquè per a Blai Bonet,

«El Poema és tocar una flor, una fruita,
una mà. I sentir l'acció sorda,
el moviment, la poesia, l'ona
de Déu. Els cercles de presència activa
de la Paraula, que no acaba, en fruites,
en flors, en mans. I dur la mà a la boca
i besar-la i parlar aquest gran contacte».

(*El Color*, p. 101)

En principi, doncs, el concepte de poesia de Blai Bonet en *Cant espiritual* s'avé amb l'exposat pels simbolistes. Una anàlisi dels camps lèxics dels poemes del llibre revela la primacia del foc, de l'element igni, la qual cosa segurament va ser el motiu que Salvador Espriu, en el pròleg, notàs «l'accent essencial de Rosselló». Ara bé, si evocam mentalment l'obra poètica de Rosselló-Pòrcel i la comparem amb la de Bonet (fins i tot amb la del Blai Bonet anterior a *L'Evangelí segons un de tants*) hi trobarem pocs punts de contacte: de lectures comunes, sense dubte n'hi havia; però Rosselló guarnia els seus versos amb un intel·lectualisme del qual Blai Bonet estava completament desproveït. Aquesta divergència, Blai Bonet la sentia fins a un extrem vital, biològic:

«Rosselló-Pòrcel és encara escolar escrivint versos. Poemes, el que se'n diu poemes, n'hi ha un o dos, la resta eren exercicis poètics, com qui fa gimnàstica, o d'un qui prepari una tesina de llicenciatura. Eren molts exercicis. [...] Vivía dins un ambient molt reduït. Segurament era com en Riba, que no havia estat mai a la Rambla[...]. Ell no havia sortit ni de l'Ateneu ni del pati de la universitat, ni de les converses amb en Riba. Va fer uns poemes que eren exercicis com a cosa pròpia d'un estudiant». ⁶⁰

És evident que, de la poesia simbolista, Blai Bonet pren la sacralització del mot. Però ho és igualment que en rebutja altres

components igualment importants: l'intel·lectualisme i la consideració que la poesia és el tema de la poesia. La seva poètica en el punt en què crea *Cant espiritual* em sembla, com ja he insinuat, apresada de Joan Maragall. Val la pena que ens hi aturem un instant perquè els paral·lelismes entre les trajectòries dels dos autors són, salvant les distàncies d'època i de transcendència històrica, notoris: afecten, bàsicament, la idea de la poesia i del poeta.

En el poema «L'oda infinita», que ha estat considerat l'inici de la maduresa literària de Maragall, hi ha expressada una doctrina poètica vital, que situa la poesia no en el pla del lleure, sinó en el de la necessitat: el poeta no es fa, neix, és més un il·luminat que no pas un artífex. D'altra banda, en reunir els quatre primers títols de la seva obra poètica sota el títol d'*El Color*, Blai Bonet s'empara d'uns mots de Goethe, que ha estat, justament, una de les grans passions de Maragall, el qual el considera un «Home Artista Ple»;⁶¹ segons J.-LL. Marfany, «allò que [Maragall] més admirava en Goethe era que els seus personatges i les seves situacions eren universals sense deixar de ser al mateix temps molt concrets i locals».⁶² Aquesta ha estat una de les pretensions més persistents de Blai Bonet, que ha declarat que el seu món era l'univers sense, però, desvincular-se del seu entorn més immediat. I és simptomàtic que sigui precisament en el *Cant espiritual* de Maragall on aquestes idees queden fixades, després d'haver passat per un filtre cristià.

El *Cant* de Blai Bonet es fonamenta en l'alternança de dos tons perfectament diferenciats. El primer és l'oració densa, pesant, expressada, habitualment, en versos d'art major: comprèn els sis primers

poemes («Déu company», «Carta a Jaume Vidal Alcover», «Càntic», «Cançó de la presència i absència d'amor», «Oració seca a Jesucrist», «Els morats, els verds i els peus de l'amat») i els tres últims del llibre («Damunt el fenàs verd», «Altra volta m'han dit...» i «Elegia» -un dels poemes més ben aconseguits de l'autor). El segon és la pregària lleugera, d'art menor, on la influència de la poesia castellana del 27 i, potser, la de Rosselló-Pòrcel, es fan notar, encara, amb un vigor essencial. Aquesta influència és especialment important pel que fa a Guillén i, menys, a Lorca i Alberti.

Així, el poema «Primavera de déu» recorda clarament el Jorge Guillén de *Càntico*, especialment la seva *suite* «Salvación de la primavera». ⁶³Comparem els dos inicis:

*«Ajustada a la sola
Desnudez de tu cuerpo,
entre el aire y la luz
eres puro elemento».*

(«Salvación de la primavera», vv. 1-4) ⁶⁴

*«Damunt la terra obscura.
Sí, sí. Innocentment,
tanta foscor de marges
és vençuda, elevada
a brillanta remor».*

(*El Color*, p. 111)

És cert que el poema de Blai Bonet conté alguna referència religiosa («d'ençà que la paraula / de Déu va tornar dàlia») de què és exempt el de Guillén. Tanmateix, el panteisme guillenià -que també impregna el poema *Igor Stravinsky*, de Jaume Vidal Alcover- s'enllaça sense grinyols amb el vitalisme cristià de Bonet: perquè el cristianisme també celebra la festa de la primavera. Tant en els *Quatre poemes de*

Setmana Santa com en la novel·la *Judas i la primavera* és perceptible una arrel pagana: la celebració del rite de la renovació de la vida. Quan Antoni Comas, en un comentari sobre *Cant espiritual*, presentava Blai Bonet com un renovador de la poesia religiosa, devia tenir a la ment aquest aspecte, tot i que el va concretar en la presentació d'«un Dios próximo, cuya acción y presencia es intuita bajo cada circunstancia» i en la «visión de la divinidad bajo una forma terrenal y contingente».⁶⁵ Comas apunta els noms de Maragall, Unamuno i Machado com a companys ideològics de Bonet i situa la temàtica bíblica en el nivell del pretext. Lliga amb això el fet que en el pròleg de l'obra Espriu citi uns versos que li semblen «dictats per un Jacopone da Todi»; el franciscà J. da Todi (1230-1303), autor del famosíssim himne *Stabat Mater*, havia expressat amb ardor el seu fervor religiós (que, segons la llegenda, havia començat en descobrir que la seva dona portava cilici) i havia «fet davallar» el fet religiós a la categoria del popular (en *laudes* com «Donna del Paradiso»); però també s'havia manifestat crític amb la religió: l'enfrontament amb el papa Bonifaci VIII va motivar el seu empresonament. Potser el sentit actual de la mística és, també, aquest: la protesta, no l'èxtasi. Tanmateix, caldrà afegir a la llista proposada per Comas el nom de Blas de Otero, que el 1942 havia publicat el seu quadern *Cántico espiritual*, que, tot i el títol i el lema santjoanistes que l'encapçalen, no tan sols ha de ser considerat un exemple de poesia mística, sinó també una base de preocupació existencial. Sant Joan de la Creu, Santa Teresa i Fray Luis de León són els eixos que centren el significat d'«un Dios interlocutor, quien, lejos de constituir un mero asidero de

apelación, desempeña una función personal y activa».⁶⁶ Aquesta lectura és aplicable al nostre poeta, i no només en el nivell de la teoria. Entre les expressions comunes hi ha la idea del Déu que nafra per comunicar l'afany de transcendència.

*«Al presentir el golpe de Dios, llevé la mano,
con gesto doloroso hacia la abierta brecha
[...]
¡Oh Sembrador del ansia, oh Sembrador de anhelo,
que nos duele y es dulce, que adolece y nos cura!»*⁶⁷

Aquests versos de *Cántico espiritual* són germans d'aquests altres del poema «Soledat oberta»:

*«En mossegar-me, Déu deixà saliva
dins la nafra i frescor del seu gran llavi.
I la saliva m'inundà la sang.
I em va néixer una veu plena de nius».*

(*El Color*, p. 30)

La mètrica malmenada de Blai Bonet a què abans he fet referència també té un paral·lelisme en el tractament distorsionador que Blas de Otero fa del sonet. Un tractament que no indica incapacitat, sinó angoixa interior i on «*la ceñida estructura métrica que prestó cauce a tantas evasiones poéticas en la primera postguerra se desarticula interiormente abriéndose a impulsos del ritmo expansivo del tema*».⁶⁸ En Blai Bonet és, també, la contaminació de la forma pel significat, allò que deforma la seva mètrica.⁶⁹

El pas de *Quatre poemes de Setmana Santa* i *Entre el coral i l'espiga* a *Cant espiritual* és, des d'un punt de vista temàtic, fonamental: representa el pas de la religió *litúrgica* (de la cerimònia i la parafernàlia) a la religió natural. El procés s'esdevé en uns moments (inicis dels cinquanta) en què el cristianisme, en general, experimenta

un canvi. Sembla que la cobertura ritual que revesteix els *Quatre poemes de Setmana Santa* fou influència directa del Seminari i de Bernat Vidal i Tomàs: Jaume Vidal, que considera, amb encert, que els *Quatre poemes de Setmana Santa* són «els poemes de la litúrgia - abans que els de la teologia-catòlica», afirma amb molta seguretat que «aquests temes litúrgics li foren suggerits al poeta i gairebé imposats per En Bernat Vidal». ⁷⁰A la novel·la *Judas i la primavera*, el xoc entre la religió de la cerimònia i la religió natural és frontal: per contrast amb el personatge covard, reprimat i repulsiu, de don Macià, la naturalesa s'imposa al poble amb una força desbordant. Josep Albertí ha destacat la innovació que suposà *Cant espiritual* amb aquestes paraules:

«Amb *Cant Espiritual* s'endinsa en un missatge desesperat dirigit al déu dels cristians, on, contràriament a la fe i devoció habituals -i a la seva retòrica- de tants poetes cristians, ell especula i confegeix un discurs absolutament sensual, sexual. Un text gairebé místic que, tot i els referents de Maragall, adopta un aire quasi subversiu si empram mètodes d'anàlisi psicoanalítics, i sobretot si tenim en compte els condicionants històrics i l'època política de la seva redacció». ⁷¹

Però també afirma (i posa, com a exemple, una ressenya de Josep M. Llompart) que aquest llibre marca, d'alguna manera, l'inici del relegament de Blai Bonet, que l'obra decebé els seus col·legues perquè la trobaven molt *confusa*. Mesos després de l'aparició del llibre, un altre crític expressava alguna reticència:

«Blai Bonet és amant dels contrastos i afeccionat a determinades paraules, conceptes i idees, que amb freqüència repeteix i que si bé en aquest llibre hi juga amb gràcia i encert, risca en el futur de convertir-se en elements [sic] d'empobriment de la seva obra literària, fins ara tan prometedora». ⁷²

És curiós que el *Cant espiritual* signifiqui l'inici de la incomprensió de Blai Bonet a Mallorca: i és precisament un tema en principi tan poc polèmic -per inqüestionable, és clar- com el de la religió, allò que el separa dels seus companys de grup. Efectivament, ni Moyà ni Vidal ni Llompart no manifesten en els seus versos inquietuds religioses (fins i tot l'existencialisme els toca molt de passada); en ells, les referències a aquest àmbit tenen el valor d'una paràbola (és el cas d'*El fill pròdig*, de Vidal), són purament esteticistes (com les *Flos Sanctorum* de Moyà) o bé acompleixen les funcions del símbol (el *Jerusalem* de Josep M. Llompart). Ja he comentat⁷³ que Blai Bonet recorda la concessió del premi «Óssa Menor» a *Cant espiritual* com un trencament. Però aquest trencament, en certa mesura, també va ser intern.⁷⁴

2.4. Comèdia

La ruptura es confirmà definitivament amb la publicació, el 1960, de *Comèdia*, que va obtenir, el mateix any, el Premi de la Crítica. Si bé aquest fou el primer llibre que Bonet publicà de Barcelona estant, la seva gènesi és anterior al canvi de residència de l'autor (per això és pertinent d'incloure'l al cicle d'*El Color*). La correspondència de Blai Bonet amb Carles Riba revela algunes dades interessants pel que fa a la concepció de l'obra.⁷⁵ En primer lloc, sabem que Blai Bonet l'havia concebuda com a unitat i no com a recull; ja el 1954 declara el seu projecte d'escriure un llibre de poesia social sobre la convivència de Catalunya amb Espanya: l'elecció d'aquest tema no és gens estranya: el

1954 és a punt de sortir *Pido la paz y la palabra*, de Blas de Otero, que inaugurarà el seu cicle de poesia «que tracta d'Espanya», per dir-ho amb un títol del poeta castellà. La reflexió sobre Espanya és un punt de trobada en la poesia social espanyola dels anys cinquanta. Però en la poesia de Blas de Otero aquesta reflexió substitueix una etapa d'angoixa existencial que caracteritza *Ángel fieramente humano* (1950) i *Redoble de conciencia* (1951), títols que el 1958 fondrà en un únic recull, *Ancia*. En aquest recull, la lluita amb Déu és dolorosa i persistent. De la visita de Blas de Otero a Santanyí, Blai Bonet destaca amb ironia, a les pàgines de *La mirada*, que Bernat Vidal l'obliga a llegir un dels fragments més innocus del llibre, el sonet «Mademoiselle Isabel». Bonet fa bé d'utilitzar el registre irònic, perquè aquest és un dels escassos i fugissers moments lluminosos del llibre: moments que es limiten a alguns «*poemitas femeninos*» de la segona part.⁷⁶

Si Otero experimenta una metamorfosi que el porta de l'existencial al social, Bonet fa, amb el trànsit de *Cant espiritual* a *Comèdia*, un procés similar. Topa però, amb la complexitat de la realitat catalana i amb les seves tensions amb la cultura espanyola. No és difícil trobar, espigolant a *Comèdia*, expressions i versos com els següents:

«perquè Espanya és com l'home»

(«Descendiment 1954». En: *El Color*, p. 154);

«Dins l'espaiosa Espanya agra i esquiva,
la son creix com les herbes d'una serra
calba i vestida d'olivarda viva»;

«Espanya és una idea, però els rams
de foc que l'abraonen la unifiquen,
com la primavera alta uneix els camps.
La pell d'Espanya, amb clapa i clapa, fica
d'homes a home un tremolor de brau,

i en vària pell un mortal brau repica»;

«Si moro, quan Déu sigui inevitable,
entre el mar i la seva verda fama,
duis-me a l'eixuta plana extasiable
d'Espanya dura i magra i tota flama»;

(«Carta a Carles Riba». En *El Color*, p. 166-167)

«Espanya és molt poètica»;

«Amb la mandra profunda que redreça
mirar els núvols d'antany, Espanya passa
com els braus metafísics de Guisando:
prohibint l'home i exigint la raça»;

«Tot Espanya
és realista com una moneda»;

(«Crist del Montañés». En *El Color*, p. 168-169)

«I, sempre,
el poble, negre; immaculada, Espanya»;

(«Crist de Velázquez». En *El Color*, p. 172)

«No mancarà la claretat a Espanya»;

(«Pietat». En *El Color*, p. 174)

La impressió que fan aquests versos és d'intent de mimesi de la poesia castellana. No dubto de la sinceritat de l'autor en aquest intent d'agermanament de les cultures castellana i catalana: la correspondència amb Riba ens informa que el desembre de 1954 Bonet dóna per acabada una primera versió de l'obra tot coronant-la amb dos poemes dedicats, respectivament, a Aleixandre i a Riba (en la versió definitiva de *Comèdia*, llibre acabat i completat a Riells de Montseny, l'emplaçament d'aquests dos poemes canviarà). En la mateixa carta, Bonet comunica a Riba que Aleixandre li ha enviat la seva *Historia del corazón*, el llibre que marca el canvi de rumb del poeta andalús i el fa solidaritzar-se amb l'home: la poesia aleixandriana recorda a Blai

Bonet, segons ell mateix explica a la carta, els poemes amorosos de les *Estances*. El 1955, en una altra carta, proposa a Riba d'organitzar un acte d'afirmació poètica similar al que es va fer a l'Ateneo de Sevilla per homenatjar Góngora: considera que aquest acte podria significar l'inici d'una nova època, la de les coses possibles *en català*. L'octubre de 1956, en la mateixa correspondència, expressa, des de Santanyí, el desig de tornar aviat a Barcelona per trobar-hi Blas de Otero, «màgic vagabund» i «sòlid desarrelat». L'agost de 1957 torna a manifestar el seu interès per tractar poèticament el sentiment tràgic d'Espanya, tot i que reconeix la dificultat que implica exposar aquesta problemàtica a Catalunya.

D'altres notícies completen la informació aportada per les cartes a Riba. En els anys cinquanta se celebren els congressos de poesia de Segòvia (1952), Salamanca (1953) i Santiago (1954). L'assistència de Riba, Foix i Marià Manent a Segòvia obre una porta a l'esperança de l'enteniment entre les dues cultures, però en els dos congressos següents ja predomina la decepció dels catalans davant un Estat que els ignora completament.

Totes aquestes dades conflueixen en un punt: les relacions entre les cultures catalana i castellana són, en els cinquanta, difícils i irregulars. L'intent d'afrontar-les per part d'un escriptor relativament aïllat com Blai Bonet havia de ser problemàtic per necessitat.

Internament, l'escriptura de *Comèdia* es caracteritza per la focalització del discurs en l'home. Un home religiós i angoixat, evidentment, però que és capaç de desvincular-se de la presència de Déu, cosa que a *Cant espiritual*, on la veu poètica es limita a ser «un

ca que bava», no aconseguia. El protagonista de *Comèdia* és l'individu amb nom i llinatges i amb una biografia concreta. En aquest sentit, el fet que un llibre de deu poemes contingui dos autoretrats és ben significatiu.

El primer «Autoretrat» es troba tan aprop del «Retrato» d'Antonio Machado com dels poemes de Blas de Otero. L'autor hi traça la seva biografia d'ençà que era un «noi de finestra» malalt fins a la seva entrada en el Seminari. Entremig hi ha la nissaga familiar dels garriguers, la criança i el pecat (vv. 9-12). La noció del pecat ens introdueix en la idea de culpa, bàsica per entendre la poesia de Blai Bonet: l'home rep el mal per naturalesa, d'una manera genètica i inconscient, per fatalitat. El pecat entra en l'home d'una manera natural. La lectura del llibre del Gènesi afavoreix una idea de culpa hereditària i inevitable. A l'obra teatral *Parasceve*, la mare que, suplantant tràgicament Déu, ha de decidir la mort d'un dels seus fills contribueix a aquest malèvol atzar. El cristianisme tràgic de Blai Bonet desembocarà en la reivindicació de la figura de Judes, personatge marcat per l'atzar i la dissort. En ell, bé i mal van sempre lligats:

«Em mancaran el pa de la nit i del dia,
les sabates, el foc, el número de la casa,
però el mal i Déu mai, ni la gana profunda
de ser bo com la mar i el cordam de les barques».

(*El Color*, p. 136)

La unió del positiu i el negatiu és expressada d'una manera certament essencialista. D'aquí ve el rebuig de les superestructures que, com la jerarquia tradicional de l'Església, condicionen o alteren aquestes unions naturals. Per això la idea del seminari («un asil negre»)

li resulta frustrant («em dissimularen darrera una sotana») i alienadora: «m'engrunaren l'ós del front amb paraules».

Fins aquí arriba l'autoretrat biogràfic. Però a partir de la dotzena estrofa d'aquest poema inicial el *jo* es fa col·lectiu i passa a representar la comunitat dels homes. Bonet hi analitza el «ser català d'Espanya» i dóna les fonts del seu pensament: Pla, Azorín, Espinàs, Espriu, Sagarra, Otero i Goytisolo. Entre els elements d'aquesta llista de noms hi ha un fil conductor que s'inicia en el sentiment físic de la terra i del paisatge (Pla i Azorín; no -observem-ho!- l'Escola Mallorquina, ni tan sols Costa), continua en la càrrega social d'aquesta terra (Otero, Goytisolo) i acaba en la part cívica (els catalans: Espriu, Espinàs, Sagarra).

Abans he reproduït una sèrie de versos que fan palès el tractament del tema d'Espanya des d'una òptica catalana, i m'he referit a la problemàtica que podia implicar tal tractament. De fet, un sector de la crítica no es va convèncer de la viabilitat de la proposta bonetiana. Josep M. Llompart ho expressava dient que Bonet era un poeta de tarannà intuïtiu, oposat a Villangómez, i que «els valors conceptuals de la seva obra han de restar per força molt per davall dels estrictament poètics»⁷⁷ i Jaume Vidal, comentant *Cant espiritual*, diu que Blai Bonet no és cap savi i que si teoritza s'erra sempre.⁷⁸ Potser aquestes afirmacions demanen ser matisades: ja m'he referit a l'auge de la qüestió social i cívica en els anys cinquanta, que amara no tan sols la poesia de Blas de Otero i la de Gabriel Celaya, sinó també la d'escriptors sudamericans com César Vallejo (citats, com veurem, a les pàgines de *Comèdia*), autor d'*España, aparta de mi este cáliz*, i Pablo Neruda, que escriu *España en el corazón*. Cal dir, també, que existien moltes condicions

favorables perquè Blai Bonet conegués aquesta mena de poesia: les *Converses Poètiques* de Formentor (que li inspiraren el poema «Carta a Jorge Guillén»), la relació amb Blas de Otero a Barcelona i a Mallorca, la coneixença de l'Aleixandre d'*Historia del corazón*, etc. En l'àmbit de la poesia catalana cal tenir en compte que el 1958, any d'aparició de *Comèdia*, Espriu devia acabar la composició de *La pell de brau*, que no publicaria fins el 1960.

Però tornant a l'autoretrat, allò que més sobta és la capacitat de Bonet de convertir el seu *jo* real, individual, en un *jo* col·lectiu i, per tant, fictici. Si una de les condicions perquè la literatura autobiogràfica funcioni és l'establiment d'un pacte en virtut del qual el lector ha de llegir el text com si fos literatura, és evident que Bonet transgredeix aquest pacte. En els seus poemes barreja la personalitat individual («deu anys vaig esser un home estès i emblanquinat») i el sentir col·lectiu («Accepto l'ampla Espanya d'En Josep Pla, Azorín...»). Aquestes dues entitats intercanvien constantment els seus papers en un intent d'acostament al *tu*. Si el primer «Autoretrat» de *Comèdia* és biogràfico-social, el segon descobreix, encara, un altre *jo* de l'autor, el pròpiament artístic. L'opció triada és coherent amb les preocupacions socials de l'autor, que substitueix l'ideal romàntic per la quotidianitat (vv. 25-28):

«Més que els gestos deformes del groc il·lusionisme
que escriu amb alcohols la flor del món, m'agrada
la mediocritat del cor feixuc, que pensa
en les parets, la calç, el temps que lluu i passa».

(*El Color*, p. 187)

Sembla encertada l'observació de l'escriptor mallorquí Damià Huguet quan afirma que «Blai Bonet és únicament sincer quan parla en segona persona, mai quan ho fa des d'ell mateix, o quasi mai». ⁷⁹

Si acceptam que *Comèdia* és un intent, més o menys reeixit, de poesia cívica, no ens estranyarà descobrir algunes marques textuais concretes confirmadores d'aquesta filiació. Una de molt evident és l'autonominació (que comporta, sovint, l'autodescripció):

«A Santanyí, primer dia de març
de mil nou-cents cinquanta-quatre, jo,
Blai Bonet, d'ulls castanys, de cabell negre,
en qui Déu i la terra han arribat
a un metre setanta d'estatura.
dono la fe, sense donar res més...»

(*El Color*, p. 141)

Molt sovint Bonet es val de la fórmula de «datar» els seus poemes: «Nadal 1953», «Dijous Sant 1954», «Expoliació 1955», «Parasceve 1954», «Descendiment 1954», «Pasqua 1955», «Ascensió 1954»... La recerca de la versemblança té, aquí, més importància que la coincidència real de la data amb un fet viscut. «Expoliació 1955», per exemple, havia estat publicat, amb algunes variants, a la *Corona Literària oferta a la Mare de Déu de Montserrat*, amb el títol «Expoliació 1956»: sens dubte, el canvi de data responia a la intenció de convertir el poema en màxima actualitat. ⁸⁰No passa desapercebut el fet que ben sovint aquests poemes datats porten per títol noms que pertanyen a l'àmbit religiós. L'efecte global de la combinació és molt plàstic: pictòric. Suggereix les estilitzacions manieristes d'El Greco i els més sobrecol·lidors claroscurs barrocs. Però entre l'immobilisme dels títols i el dinamisme dels poemes s'estableix un joc que els salva de l'encarcament: «Nadal 1953», per

exemple, és la història d'un soldat que lluita al front. Una tercera tècnica afavoridora de la versemblança són els poemes-carta: a Aleixandre, a Guillén, a Riba. Tant aquests poemes com els que he anomenat pictòrics tenen en comú l'abandó del registre poètic tradicional o discursiu en favor de la imitació d'altres gèneres.

Però on la diferència de *Comèdia* respecte als llibres anteriors és més notòria és en els poemes «Arbre malato» i «Oda del poble rural». El primer és una composició dividida en tres parts subtitulades «La mare», «El camarada» i «Homenatge a César Vallejo». Sense ser ben bé tres monòlegs, cada una d'aquestes parts representa un punt de vista -un *jo*-diferent, la qual cosa dóna al poema una consistència dramàtica. El tercer poema, d'homenatge a Vallejo, fa que ens preguntem quina sintonia manté Bonet amb el peruà autor de *Trilce* (1922), llibre definit com el més difícil de la llengua castellana. Segons Julio Ortega, estudiós de Vallejo, l'hermetisme de *Trilce* no és ni de caire simbolista (de codi semàntic) ni de caire barrocc (hiperbòlic o al·legòric), sinó que «*afecta a la lògica representacional del discurso: el poema dice menos para contra-decir la imposición discursiva del código de la lengua. Esto es, el poema fractura la función referencial del acto comunicativo*» perquè «*el nombre, para Vallejo, no es suficiente para designar el objeto; la palabra pone en dificultades a la cosa*».⁸¹ El desplegament del discurs bonetià en els poemes esmentats és, em sembla, del mateix caire, i molts dels seus recursos estilístics s'explicaran, precisament, per aquesta sensació que el mot posa en perill la cosa. Ara bé, a l'hora de cercar ressonàncies concretes, és segur que en «Arbre malato», Blai Bonet no s'inspira

directament en *Trilce*, sinó en *España*, *aparta de mi este cáliz*, que Vallejo escriví durant la guerra civil espanyola. Tal com apareix compost en les edicions de *Comèdia*, sembla que l'única part d'«Arbre malato» dedicada a Vallejo és la tercera: però la quarta, com veurem tot seguit, és feta sota la mateixa inspiració. Al poema «Masa» d'*España*, *aparta de mi este cáliz* Vallejo escriu:

*«Al fin de la batalla,
y muerto el combatiente, vino hacia él un hombre
y le dijo: "¡No mueras, te amo tanto!"
Pero el cadáver, ¡ay!, siguió muriendo.
[...]
Le rodearon millones de individuos,
con un ruego común: "¡Quédate hermano!"
Pero el cadáver, ¡ay!, siguió muriendo».*

I Blai Bonet:

*«Després els teus companys marcats vingueren.
Et miraren el fons de les butxaques,
les butxaques d'un mort.
[...]
Una cullera,
una curta cullera niquelada
t'acompanyava, com si tota l'aspra
veu del teu poble te digués: "Germà,
germà, no moris a damunt nosaltres"».*

Al final del poema de Vallejo llegim:

*«Entonces todos los hombres de la tierra
le rodearon; les vio el cadáver triste, emocionado;
incorporóse lentamente,
abrazó al primer hombre; echóse a andar...»*

I a la quarta part del poema de Blai Bonet :

*«Una brunzent vironera li signava
l'escrit immòbil de la vida.
-Germà, hem de matar encara un pati d'homes.*

Camarada, ressuscita.-

I el mort començà a caminar,
com un pàl·lid capità que esfereïa».

(*El Color*, p. 177-179)

És un homenatge oblic, si tenim en compte que Bonet capgira l'aparença pacifista i conciliadora del poema de Vallejo; en el fons, però, també el seu poema és antibel·licista.⁸² Pel que fa a l'«Oda del poble rural», l'esquema subjacent és el de les *Odas elementales* de Neruda. El poema s'enceta amb versos lliures de diversos metres, però una mica més envant de la meitat es val del recurs de l'enumeració, muntat sobre l'anàfora i sobre el vers molt breu (monosil·làbic, fins i tot). S'ha dit que aquesta «oda» prové mètricament d'Alberti i temàticament de Jacques Prévert, però el més destacable és que en aquest poema Blai Bonet prepara el camí a *L'Evangelí segons un de tants*, sobretot perquè abandona la representació simbòlica de la realitat i passa a l'estètica de l'evidència. Aquesta estètica deu coincidir amb una predilecció per la literatura sudamericana, que a partir d'aquest moment cobrarà, com veurem, una progressiva importància en la seva obra. *L'Evangelí segons un de tants* s'obre amb un poema titulat «Un Ovidi pour Elsa Rosa Samaranch»: i Ovidi no és tan sols el nom d'un poeta clàssic, sinó també el d'un dels protagonistes de la novel·la *Si jo fos fuster i tu et diguessis Maria*, un noi de raça negra. És l'estètica de la barreja lingüística i racial, de la universalitat, de la joventut i del mestissatge. Algunes enumeracions del poema de Blai Bonet tenen una senzillesa primitiva, només possible en les literatures noves. Al final de *Comèdia* Bonet retorna a l'origen de la literatura, al cant que discrimina el bé i el mal i que sempre es posa al costat del

desfavorits: «Estimaré sempre el calb, / que calla quan parlen de cabells, / el qui té la cara de mul, / el qui té la cara de rata, / el qui té cara de terròs, / el qui té cara d'animal antediluvià, el qui du la cara com una perdigonada...»; o bé: «estimades / siguin / les cabres / negres / i l'aromàtic / boc, / que passen, / cada capvespre, / fent / sonar / l'ungla / xapada / damunt / el carrer».

L'element màgic o sobrerreal, ben dosificat, és bàsic en aquesta *literatura nova* hereva de rites i tradicions, encara pròxima a la terra. Bonet l'introdueix en algunes imatges: els pares caiguts «senten ploure» el seu fill; la noia de quinze anys que es vesteix de verge passa per entre els adolescents «aferrats a les parets» com llangardaixos... Però després d'explicar tot allò que salvaria del poble, tot allò contra el qual «no traurà la veu ni la llengua», a les darreres estrofes del poema, llança una feroç invectiva:

«Contra els grocs cacics sempre, que, si donen un pa,
és per tenir un nou animal dins l'estable,
o per mirar-li el tòrax ample com una roca,
on la vida escriu una àguila acotada.

Quedin esblanqueïts com un blat espantat
els qui, com la pols, entren fins a l'orgue i l'altar,
els qui com un brot verd d'ornamental cicuta,
s'enfilen per la vara dels quasi lírics batlles».

(*El Color*, p. 185)

Aquests versos són un adéu definitiu al món de Santanyí, a Bernat Vidal i Tomàs i als residus cada cop més dil·luïts de l'escola Mallorquina. La diferència que representa *Comèdia* queda perfectament clara en el comentari que en féu precisament Bernat Vidal a les pàgines de *Santanyí*. Vidal, protector de Blai Bonet en els moments més greus de la seva malaltia, considera aquesta obra, el títol

de la qual li sembla dantesc i ambiciós, com un «*libro propicio a largos y problemáticos comentarios*». Del llibre, significativament, no li agraden els poemes que tracten «*con ciertos prejuicios muy del noventa y ocho*» el tema de Espanya, sinó la sèrie d'«El mar de Mondragó», precisament la més tradicional del recull. Diu Bernat Vidal:

«*Poemas [els de "El mar de Mondragó"] sobrios y maduros, más enjutos, que enlazan con la primera época -entiéndase después que se puso en contacto con mi biblioteca- del grande, querido y añorado poeta de su "Setmana Santa" i los buenos poemas de "Entre el coral i l'espiga"*». ⁸³

La involució que representaria aquesta proposta no podia ser acceptada per un autor que se sentia atret cada cop amb més força per altres opcions.

Comèdia tengué alguns problemes per ser editada. Havia d'aparèixer a la col·lecció de poesia catalana contemporània Roís de Corella, dissenyada per Camilo José Cela en l'etapa inicial de la revista *Papeles de Son Armadans*, però aquesta col·lecció no arribà a fer-se realitat; segons l'autor, la censura posà, també, alguns impediments a l'edició. Quan, finalment, el llibre sortí a la llum, el Premi de la Crítica confirmà que havia estat un dels títols més esperats de l'any. ⁸⁴

Així, *Comèdia* tanca el cicle d'*El Color*. L'autor va manifestar que aquest llibre és el compendi dels *Quatre poemes...*, d'*Entre el coral i l'espiga*, de *Cant espiritual* i de *El mar*, i una obra destinada «al cor, al cervell i a la pell, tot plegat». ⁸⁵ Algunes reflexions d'*Els ulls*. *Diari primer* completen la idea i el significat del *Color*.

«En l'existència, el *Color* és el caràcter que un home intenta de donar a la vida, quan aconsegueix reconèixer que la

vida general té esperit, voluntat d'evolució, però no té personalitat, si no n'hi donen.

[...]

La Naturalesa no té personalitat, per això és alegre. No té personalitat, i per això no és feliç. La personalitat és la felicitat.

[...]

Goethe també ho digué. No és estrany, però, que ho digués: ja feia un milió d'anys que era veritat». ⁸⁶

3. TORNAR A COMENÇAR:

L'EVANGELI SEGONS UN DE TANTS

El 1962 Blai Bonet presenta al premi Carles Riba el llibre *Oh Calvary, Calvary!* Aconsegueix el guardó, però haurà d'esperar cinc anys a publicar-lo, força reelaborat i amb un altre títol; la plasticitat d'*Oh, Calvary, Calvary!*, nom manllevat d'un negre espiritual que Bonet havia sentit al Memphis Quartet, passa de l'àmbit musical al cinematogràfic, sense perdre, però, l'alenada religiosa, i es converteix en *L'Evangelí segons un de tants* (1967). En aquell lapse de cinc anys Pasolini ha visitat Barcelona i ha estrenat el seu *Evangelí segons Sant Mateu* (1964).

En general, la crítica ha acceptat sense reserves que *L'Evangelí segons un de tants* és el llibre que enceta la segona etapa de Blai Bonet. Tot i que alguns lectors del corpus blaibonetià, com X. Lloveras, han notat en *Comèdia* indicis del canvi, es pot dir que la transformació no s'acompleix plenament fins al 1962, any en què Bonet dona per acabada la primera versió de *L'Evangelí... A Comèdia* havíem notat, és cert, un acostament a la realitat, però l'eix temàtic era bàsicament el mateix que als poemaris anteriors. El nou llibre s'inscriu en unes

coordenades espacials i temporals diferents: la ciutat en comptes del camp i l'optimisme dels anys seixanta en comptes de la penosa supervivència dels cinquanta. No són aliens a aquest canvi la mort de Riba i el decantament de la poesia catalana del simbolisme al realisme. En intentar analitzar la diferència existent entre el Blai Bonet dels primers llibres i el del 1968, el mateix autor suggeria que la transformació havia estat màxima, perquè, d'escriure com un *literat*, és a dir, al gust d'un determinat cercle social, havia passat a seu un *escriptor*.⁸⁷ No costa intuir que allò que diferencia l'escriptor del literat és la seva relació d'oposició o enfrontament amb el lector.

Quins són els elements d'aquesta nova poètica? Jaume Vidal Alcover caracteritza la nova etapa per l'accentuació de l'expressió realista, la imatge plàstica, la preferència pel vers lliure... Entre les fonts de la nova concepció literària hi hauria Rosales, Vallejo, Neruda i Alexandre; entre els autors que hi deixen la seva empremta, Riba, Maragall i Ramon Llull.⁸⁸ En el camp pròpiament estilístic, Jaume Vidal definia un tret característic de l'estil de Blai Bonet que anomenava paronomàsia i que consistia en «la substitució del vocable esperat, dins una frase, per un altre de sorprenent, encara que relacionat amb l'altre d'alguna manera: "Jo de mi!", per exemple, substituint "pobre de mi"». ⁸⁹ Però Xavier Lloveras, en prologar la seva antologia poètica de Blai Bonet, discuteix aquesta terminologia: «Vidal Alcover en diu, equivocadament, paronomàsia, encara que en fa una descripció correcta. Si seguim la taxonomia de la retòrica clàssica, aquesta figura és a mig camí de la hipàllage, que és un intercanvi de construcció entre dos termes, i la metàfora sintàctica». Lloveras esmenta d'altres estudis que

es fan ressò d'aquest peculiar tret estilístic (diu que n'hi ha que se'n surten, com el d'Emilio Alarcos parlant de la poesia de Blas de Otero, i n'hi ha que s'erren, com la «fangosa» *Teoría de la expresión poética* de Bousoño o el *Diccionario de terminología literaria* D'Angelo Marchese, «que l'entra amb el nom entre criminal i vergonyós d'aprosdòqueton»).⁹⁰Jaume Vidal no reconeix el suposat error, però en el seu pròleg a la reedició de *L'Evangelí segons un de tants*, havent llegit, sens dubte, els retrets de Lloveras, es cuida bé de cercar un altre terme, i proposa el d'«evidència per substitució». (Valia la pena aturar-se en aquest joc de subtiletes terminològiques perquè és indicatiu de la dificultat que comporta definir l'obra poètica de Blai Bonet a partir de *L'Evangelí segons un de tants*; i en els llibres posteriors aquesta dificultat augmentarà). Sigui com sigui, és significatiu que aquest recurs també es trobi en la poesia de Blas de Otero, que en dona una mostra ja en el títol d'un dels seus llibres més coneguts, *Pido la paz y la palabra*. Confirmen aquest parentiu expressions com «mort a les tres de la vida», «la cripta en punt», «la ginebra i cinc», «a tres quarts de ginebra com a tres quarts de quatre», «dos quarts de chartreuse».

A l'evidència per substitució s'afegeix un altre recurs, no esmentat per Vidal ni per Lloveras, basat no en la semàntica sinó en la fonètica. No n'he sabut trobar una definició en els tractats d'estilística que he consultat, probablement perquè el seu ús és més propi del discurs col·loquial que no pas del llenguatge literari. Es tracta del que podríem anomenar «broma homofònica» o «acudit per homofonia», que consisteix a utilitzar amb un sentit humorístic o irònic la coincidència o

la similitud fonètica o ortogràfica de dos significants. Vegem-ne alguns exemples. En «La nit i una trompa en re» llegim:

«Si el mot és tan formós, Senyor, si expira...»

(*L'Evangeli...*, p. 42)⁹¹

És una clara adulteració de l'inici del *Cant espiritual* de Maragall, que pretén cridar l'atenció del lector mitjançant la reescriptura del vers. En el mateix poema llegim:

«Ai.

-Hay. Serà?»

(*L'Evangeli...*, p. 42)

La ironia rau en la mala interpretació de la interjecció *ai!* que no és entesa com a queixa, sinó com a petició; i a tot això s'afegeix el canvi de llengua. Tot plegat, un procediment econòmic i efectiu per parlar de la incomunicació humana. En *Els fets i ¿Has vist, algun cop, Jordi Bonet, Ca N'Amat a l'ombra?* aquest recurs es multiplicarà. Tant l'acudit homofònic com l'evidència per substitució són marques pròpies d'un nivell popular d'ús de la llengua: és a dir, d'un discurs no literari. I aquesta és, justament, l'evidència més clara que *L'Evangeli segons un de tants* pertany a una era completament diferent a la dels llibres d'*El Color*, on l'escriptor pretenia «donar color i personalitat a la naturalesa». Aquí l'actitud del poeta és diametralment oposada: intenta captar i presentar, sense intervenir-hi ni modificar-los, els colors -les actituds- de la realitat. D'aquí vénen el trencament de la poeticitat -que serà paral·lel al desmembrament de la narrativitat en la novel·la *Míster Evasió*- i la dissolució de la personalitat de l'autor (una dissolució que, paradoxalment, es produeix al mateix temps que els exemples d'autonominació es multipliquen). D'aquí vénen el fragmentarisme i els

canvis de veu lírica. D'aquí vendria, també, la dificultat d'aplicar un mètode d'anàlisi estructuralista a aquest sector de la poesia de Blai Bonet: com es pot descriure la gramaticalitat dels seus períodes? En el poema «La creu entre les dues creus» els diferents fragments són separats per línies discontinües. Escriptura cinematogràfica? Potser el qualificatiu s'avé amb aquest discurs que «des-construeix» constantment els codis literaris.

El que sí podem afirmar és que hi ha un trànsit de l'escriptura literària a l'oralitat. Diàlegs tallats, seqüències inacabades, preguntes... P. Zumthor, en intentar la difícil comesa d'establir una «gramàtica» de la poesia oral, diu que usa «*de toute espèce de procédés destinés à intégrer, dans la structure du discours, les indices redondants de sa fonction "phatique": digressions prosectives, rétrospectives, justificatives, stases ornementales, apostrophes, exclamations, questions rhétoriques, passages du il, eux, au je, au vous, usage de présentatifs tels que voyez, écoutez, schématisations descriptive, énumérations*». ⁹² És possible trobar tots aquests trets en *L'Évangeli segons un de tants*.

Aquesta recerca de la proximitat amb la llengua viva és la característica més definitòria de la nova poesia blaibonetiana. Pel que fa a l'estructura del llibre, al pròleg de l'obra, escrit per encàrrec de Joan Oliver i llegible gairebé com una glossa dels poemes, Blai Bonet explica la teoria de la seva poesia. Estableix, en primer lloc, la distinció entre *escriptor* i *litterat* tot dient que «el literat és un turista de la paraula» i que ell vol ser «un home de la paraula, un home de paraula». Planteja, després, el problema de la sinceritat:

«Quant a la sinceritat, i en un pla de sinceritat absoluta, puc confessar aquí que, si escrigués el que, hormonalment parlant, m'agrada d'escriure, en lloc de ser en Blai Bonet 1966, és a dir, un cas, seria el *gigolo* oficial de l'alta costura de les lletres. Ho puc ben dir perquè, a vint anys, ho vaig ben ésser».

(*L'Evangelí...*, p. 26)

És evident que aquesta manca de sinceritat s'ha d'entendre com a refús de la confessió literal, no com a *mentida*. Perquè, per a Blai Bonet, tan amic de «l'imaginar», curiosament, l'escriptura mai no és pura ficció, encara que no reflecteixi la realitat aparent dels fets. Escriu no per necessitat sinó per obligació:

«Per a mi, la gravetat -l'única moral que exigeix a un escrit pobre i signat per mi- és el contrari de la sinceritat, de la visceralitat. Aquestes paraules també volen dir: a les altures dels trenta anys i força dies, gràcies a Déu i a tot de coses, no escric per mor d'una tribal necessitat d'escriure, sinó per l'obligació que en tinc, mentre els esdeveniments del món, i l'esperit en els esdeveniments del món, es dirigeixen a la meua atenció personal».

(*L'Evangelí...*, p. 26-27)

Aquestes reflexions ens acosten al vell debat sobre la relació entre poesia i veritat i als escrits de Goethe -un autor del qual Bonet ja s'ha valgut en el seu primer cicle poètic-, tot i que ara el nostre autor recorre al concepte de gravetat en Kierkegaard, a l'*apel·lació del món a la persona* exposada per Martin Buber i a les teories de Rudolph Bultman. És a dir, se situa en una esfera pròxima -si no pròpia- a l'existencialisme. «el catalanisme és un humanisme», afirma, parodiant el conegut títol sartrià, després d'obtenir el premi Carles Riba.⁹³ És molt possible que una de les seves eines, en aquesta investigació sobre l'home en contacte amb la divinitat, sigui el llibre de Martin Buber *Què és l'home*. El filòsof jueu Martin Buber, nascut a Viena el 1878 i format a Berlin,

Leipzig i Zurich, coneix els grans moviments filosòfics alemanys i uneix a aquesta formació la influència dels grups jasidistes d'inspiració mística. La seva traducció de la Bíblia a l'alemany es va fer famosa per la seva bellesa i per la seva poèticitat. *Què és l'home?*, un breu i delicat tractat d'antropologia filosòfica, va ser publicat per primer cop, en hebreu, el 1942; la primera edició espanyola és del 1949.⁹⁴ En la introducció a la versió espanyola llegim que Buber hi estableix «*el principio dialógico -la presencia substancial del prójimo- como única posibilidad humana de acceso al Ser. Así se coloca decididamente enfrente del individualismo in extremis y del colectivismo in excelsis: de la ficción y de la ilusión*». No és estrany que Bonet, un escriptor també totalment abocat al «tu», a la segona persona, trobi en aquest teòleg un suport idoni per al seu cristianisme renovador. La lectura de Buber es fa palesa en *La mirada* (p. 122):

«De cop sec, salta l'evidència que una pregunta com "Qui és l'Home?" no s'identifica necessàriament amb la interrogació "Qui sóc jo?", perquè jo, tu, ell, podem no ser encara l'Home: la Vida de les primeres cèl·lules arribada a ser una *màquina de la Pregària*, un Organisme de la Pregària. Aquí identifico plenament "Pregària" amb el que M. Buber anomena "la paraula primordial Jo-Tu"».

En el mateix passatge Bonet cita alguns fragments de l'assaig *Jo i tu* de Buber i el comenta així (p. 123):

«En el Jo-Tu de M. Buber hi ha un detall fonamental: la condició israelita de Martin Buber. Aquesta condició jueva és tot el contrari de paraules tan cròniques i desviadores com són "judaisme", "sionisme". Tot al contrari. Aquesta condició israelita li dóna realitzat, a una màxima fondària, el sentiment existencial».

El títol de *L'Evangelí segons un de tants* no indica un seguiment fidel del relat de cap dels evangelis. Hi ha, tan sols, una vaga successió d'episodis concrets: «La creu entre les dues creus» explica el martiri de Jesús entre els dos lladres; en «Crist de Port-Royal» l'enclavat parla al poeta per infondre-li coratge; «Els Sants Innocents» recrea, actualitzant-la, la matança organitzada per Herodes; «Els coloms» narra l'expulsió dels mercaders del temple; «Maria Magdalena» converteix la pecadora en una prostituta enamorada; «El diumenge» explica el misteri de la resurrecció.

D'altra banda, el llibre incorpora dues noves experiències a l'escriptura de Blai Bonet. Una és la de la immersió en el gran espai metropolità, amb la consegüent diversificació d'estímuls i amb la desintegració del *jo*. Una altra és la tria de l'experiència autobiogràfica com a fil conductor d'uns nous continguts (la nova religiositat, el pecat i la vida moderna, la cultura...) que replantejaran la nova relació entre l'individu i el món. Pel que fa a la primera qüestió, porta, com a ròssec, una sèrie de condicionaments estilístics inconfundibles: el més important és la proliferació de noms propis en els poemes, que ha estat entesa com a símbol de «modernitat», sobretot si aquests noms eren préstecs d'altres llengües, i de realisme. Vegem-ne algun exemple significatiu:

«Perquè jo no vull dir *et j'ai crié, crié*
on són els amics de quan érem d'Assís,
de quan érem infants a Crespí Homar, 7;
a Anahuac, on Cuixart va revestit de trist

És sentimentalisme a dos quarts de chartreuse?
És chartreuse potser verd com un violí?
I jo què sé. Vicenç, i què sé jo, Helena?

Sé que ara és nafra en punt, però en mi són les cinc...»

(*L'Evangelí...*, p. 42)

Josep M. Llompart va escriure que, tant en *Comèdia* com en *L'Evangelí segons un de tants* allò que sobresortia eren els valors lírics, que convertien aquestes dues obres en «dos llibres de poesia bellíssims, extraordinaris, malgrat el seu fracàs com a poemes civils». ⁹⁵ Les seves paraules han estat qüestionades, directament o indirectament, per una crítica que ha destacat, justament, el valor social d'aquestes obres, justament, un gran valor social. A. Susanna escriu que *L'Evangelí segons un de tants* és «un llibre rodó, d'una modernitat esveradora, sorprenent, perdurable» i que «rellegir-lo ara no és comprovar la seva circumstancialitat, la seva historicitat (com, en canvi, sí que ha passat amb la majoria de "poemes" filmics, pictòrics, escultòrics o interpretatius[...])» perquè «és un excel·lent pretext per a plantejar una de les qüestions encara més vives relacionades amb l'art dels nostres temps: en què consisteix la tan al·ludida modernitat?». ⁹⁶ Ara bé: malgrat que X. Lloveras dona en la seva antologia una mostra prou fidel de la textura del llibre (incloent, al costat de poemes més aviat narratius i «intemporals», d'altres que es claven en l'instant i moren amb l'instant), l'altra antologia de l'obra blaibonetiana, *A l'ombra de l'esperit*, selecciona dos poemes de *L'Evangelí segons un de tants*: «La creu entre les dues creus» i «Company d'habitació»; en el primer hi ha només dues referències concretes a la ciutat, les de «La Calavera» i «Montjuïc»; el segon pertany a l'alenada, més intemporal, d'*El Jove*; és a dir, el/s seleccionador/s, conscientment o inconscientment, s'han decantat pel sector més esteticista del llibre, i això equival, aproximadament, a donar la raó a Llompart.

L'Evangelí segons un de tants inaugura, és cert, la «segona manera» de Blai Bonet i planteja una nova manera d'entendre la religió que aprofita els avantatges del llenguatge cinematogràfic i del Pasolini de novel·les com *Ragazzi da vita*: és l'ambient una mica suburbial per on viuen i moren els personatges de *Míster Evasió*.⁹⁷ Tant Pasolini com Blai Bonet se senten atrets pels àmbits més marginats de la cultura, per la degradació com a resurrecció de l'antic món dels cristians (això, en la novel·la *Míster Evasió*, i en els llibres de poemes i novel·les posteriors, s'accentuarà amb la incursió en ambients homosexuals). Ja hem vist que el mateix Blai es descriu, a *L'Evangelí...*, com «el gigolo de l'alta costura de les lletres»: la seva ficció és la creació d'un personatge (un noi còndid i alhora astut) que reinventa amb mirada nova la ciutat. Tanmateix, la impressió que apuntava Baltasar Porcel el 1968 en una entrevista amb Blai Bonet és, em sembla, encertada i justa: la trajectòria del nostre poeta fins a *L'Evangelí segons un de tants* (inclòs aquest títol) li semblava monocorde, «*quizá demasiado monocorde y por ello en estos momentos muchos versos suyos tienen, por su desgarrada problemática metafísica, de religiosidad mezclada con sexualidad, un aire de Edad Media, de hombre de ayer: concretamente de la postguerra civil española y, de rebote, de la postguerra mundial*». ⁹⁸ És a dir, el que per a uns és innovador per a d'altres és reaccionari. El judici de Porcel sembla especialment revelador perquè interpreta com a residus del passat el que d'altres consideren senyal de modernitat rabiosa. I té raó, perquè en *L'Evangelí segons un de tants* hi ha molts signes d'època, moltes concessions als codis del moment. Ara bé, allò que fa el llibre

irrepetible és en una altra banda. No és l'adaptació del llenguatge poètic als referents del món modern, sinó el rebuig de la Història motivat per la creença en una altra història: la dels innocents, les prostitutes i els ignorants. Aquesta reivindicació podria suggerir al lector d'avui una època ja caducada. Però també és una fugida del clos de l'ortodòxia, al qual l'autor no tomarà a posar els peus. Per això el seu evangeli és gairebé anònim, «segons un de tants». I per això fa dir al seu «Crist de Port Royal»:

«Me n'anava per la carretera
literalment a la bona de Déu, a donar la cara
i a lluitar contra el mal, sense explicar-lo mai.
Veig que no em preguntes
per què vaig deixar el mal sense explicar.
En el teu silenci hi ha el penediment
que sap fins a l'arrel com varen ser creades
les cavernes teològiques que tens al pulmó esquerre.
Digues al pare Alfred Rubio que el mal és el resultat de la Història,
no pertany al misteri, i per això no el vaig explicar».

(*L'Evangeli...*, p. 46-47)

4. TRANSCRIPCIÓ DEL MÓN

4.1. *Els fets*

En una ocasió, Blai Bonet va afirmar que escrivia la seva poesia cada cop més despullada. La simplicitat del títol *Els fets* (1974), llibre que segueix *L'Evangeli segons un de tants*, suggereix aquest despullament. A la vegada, la capacitat que aquest títol té d'evocar el llibre sagrat dels *Actes dels apòstols* o *Fets dels apòstols*, que en el Nou Testament apareix just després de l'Evangeli segons Sant Joan,

implica una certa voluntat de continuïtat amb el llibre anterior: «cada home és el seu propi llibre del Gènesi», escriu, per continuar amb la metàfora bíblica, al començament del seu diari *Els ulls*, i ara sembla fer realitat la construcció paral·lela d'una Escriptura. *Els fets* és als *Actes dels apòstols* el mateix que *L'Evangelí segons un de tants* als evangelis: una visió renovadora. Els *Actes dels apòstols*, obra sobre l'expansió de l'Església en els trenta anys següents a l'ascensió de Crist al cel, intercala en el seu discurs denou sermons que revelen la catequesi ensenyada pels apòstols en els primers anys del cristianisme.⁹⁹ Entre la vintena llarga de poemes que formen el recull *Els fets*, n'hi ha quatre, numerats en romans i amb una certa continuïtat argumental -tot i que estan separats entre si- que suggereixen la revelació de la doctrina personal de Bonet. Els paral·lelismes no s'acaben aquí -n'anirem parlant a mesura que apareixin-; en tot cas, tot i que l'autor adopta, al llarg de tot el llibre, un to profètic. La factura dels poemes, que a *L'Evangelí segons un de tants* havien augmentat de longitud respecte al cicle d'*El Color*, es desborda completament: versos lliures arrengrats sense ordre aparent, formant agrupacions que més s'assemblen als paràgrafs que a les estrofes; poemes llargs, narratius; i una constant referència al *tu* que, més que conativa, és autoreveladora: una revitalització del *Jo-Tu* de Martin Buber.

El pròleg a *Els fets*, escrit en forma de carta a Joan Oliver, comença amb una incursió de l'autor en el que podríem anomenar «teoria de la recepció»: «l'única posició fecunda i coherent davant un text d'altri és la lectura activa, el lector que llegeix masclé».¹⁰⁰ La terminologia recorda, potser no del tot casualment, la crítica literària

modernista, però l'important és que l'autor dóna al seu text una intenció dialògica que el converteix automàticament en incomplet si no té un receptor. Ara bé, la direcció d'aquest diàleg és predeterminada per l'autor: per mitjà del text, l'autor pretén que «el lector es descobreixi i tingui més notícies sobre el seu ésser, irrepetible i únic, malgrat les masses que just són un nom sòcio-econòmic, que s'empra perquè les masses no fan pensar en ningú, i la persona fa pensar en totes les coses». ¹⁰¹ Entre aquestes paraules, desdibuixada però certa, es perfila una idea molt concreta: la desconfiança envers una determinada mena de compromís social. Bonet no creu en l'abstracció de les masses sinó en la persona com a centre: el seu compromís partirà, doncs, de l'humanisme, sovint en un equilibri difícil, que vol ser integrador del pecat i del miracle, de la solidaritat amb la pobresa i de la més renovadora innocència.

El pròleg continua amb un fragment similar al que precedia els poemes de *L'Evangelí segons un de tants*: «que no em cerquin dins els meus llibres», demana Blai, «que no pensin de conèixer-me per mitjà de l'escrit», «perquè identificar l'home amb la seva creació pertany a un concepte molt romàntic de l'obra escrita». ¹⁰² És possible que aquests mots siguin una simple cuirassa que l'escriptor fa servir per protegir la seva intimitat; és possible que, després d'un seguit de llibres en què ha fet servir l'autoreferència, en què s'ha dibuixat autoretrats en vers, després d'haver publicat el seu primer diari, *Els ulls*, Blai pretengui defensar-se d'un hipotètic excés d'informació sobre la seva persona. El titular d'una entrevista publicada arran de l'aparició de la novel·la *El mar*, que, com és ben sabut, narra la vida en un sanatori antituberculós i

que fou començada a escriure quan el mateix Blai estava malalt i reclòs en una clínica, deia: «Mai no em va passar res del que s'esdevé a *El mar*». ¹⁰³ Amb comentaris d'aquesta mena, Blai Bonet no fa sinó advertir-nos que té molt presents els límits de l'autobiografia i que no vol que els seus textos siguin entesos com a meres justificacions de la seva pròpia individualitat, sinó com a al·lusions a l'home en general. En un treball clàssic sobre l'autobiografia, Georges Gusdorf recorda que «*la significación de la autobiografía hay que buscarla [...] más allá de la verdad y la falsedad, tal como las concibe, con ingenuidad, el sentido común*» perquè allò que ha de ser real és el «valor artístic» del text. ¹⁰⁴ Gusdorf posa l'exemple del poema autobiogràfic de Lamartine «*La vigne et la maison*», que evoca la casa natal del poeta, ornada amb una garlanda de mareselves... Quan, en realitat, no hi havia cap mareselva en els murs de la casa del Lamartine infant: la va fer sembrar l'esposa del poeta, un cop escrit el poema, per reconciliar poesia i veritat... Ara bé: no crec que en Blai Bonet sigui el valor estètic l'única cosa que persegueixi a través del relat autobiogràfic. També Gusdorf va més enfora:

«La función literaria en cuanto tal, si de verdad queremos comprender la esencia de la autobiografía, resulta todavía secundaria en relación a la significación antropológica. Toda obra de arte es proyección del dominio interior sobre el espacio exterior, donde, al encarnarse, toma conciencia de sí. [...] La confesión del pasado se lleva a cabo como una tarea en el presente: en ella se opera una verdadera autocreación. [...] La confesión adquiere el carácter de una confesión de valores, de un autorreconocimiento, es decir, una opción a nivel de esencias». ¹⁰⁵

En el mateix pròleg, Bonet conjura el perill de ser considerat, pel seu humanisme a ultrança, un reaccionari. Ja hem parlat de la seva passió científica. Ara es mostra d'acord amb l'evolució tecnològica, però totalment contrari al bel·licisme. I en aquest panorama, la poesia «no és ja just una segregació voluntaria o involuntaria dels sentiments i pensaments de particular; són [sic] una realitat plàstica, on, segons el meu enteniment, l'estètica i l'eficàcia són una mateixa cosa». Els últims vestigis del simbolisme queden absolutament desterrats d'aquesta definició. Queden lluny, també, poetes com Vinyoli, que escrivia: «A vegades, segrego poesia». Perquè, encara que *Els fets* sigui dedicat a algunes de les amistats barcelonines de Blai Bonet, el llibre queda lluny de l'època passada al Principat. És, després de la il·luminació eufòrica de *L'Evangelí segons un de tants*, una obra d'«exili interior». Després de la mort de Riba, els anys seixanta s'estengueren com un desert estèril. Bonet no s'avingué a omplir-lo per mitjà d'un realisme convencional que posàs l'accent en el compromís amb el país o amb el poble, sinó que intentà de bastir un nou humanisme. Els elements amb què provà de construir-lo, però, eren de procedència heterogènia: la formació al Seminari, la fascinació pels estímuls que li donava la ciutat, l'interès per les minories socials i lingüístiques, l'art... Aquesta diversitat fa trontollar el seu sistema. De vegades, com al poema «Escola graduada» -que recorda el poema «Aula» d'*Entre el coral i l'espiga*- sembla que vulgui fer una cançó de protesta, però el seu to és massa indefinit per treure'n un missatge clar. Potser la complexitat del Blai Bonet d'aquesta etapa ve, precisament, de la polifonia de significats amb què acompanya cada línia del text.

Malgrat tot, les troballes són constants, ja des dels primers versos del primer poema, «Retrat de la porta». Aquesta composició és la porta d'entrada al llibre, però també el marc del retrat de l'absència, física i moral, d'un adolescent:

«Un portal no sempre és un portal. Si està tancat,
es converteix en paret, una mica més tendra,
perquè la fusta és més de família que no pas el marès.
Una porta, però, de vegades és un retrat
que no pronuncia res més que el llenyam, però parla
talment un que no hi és.

[...]

Besat en dimarts, al·lotell un poc puta
però rossinyolíssim, que, quan no gosava a dir "t'estimo",
deia: avui hem de fer a mitges la "quiniela"».

(*Els fets*, p. 15-16)

L'efecte que produeixen versos com aquests és el d'una immersió directa en una exploració de noves zones sensibles del llenguatge. Petrificat el domini de la metàfora i convertides en emblemes, com nota G. Genette, les associacions d'ordre metafòric,¹⁰⁶ l'única manera de ressuscitar el llenguatge és cercar noves fórmules de suggestió. Bonet fa una recerca múltiple i pluridimensional. En uns casos, es val de procediments que, pel subtil trencament de la sintaxi, l'acosten a Vallejo; és el cas de versos com:

«Digues-me, tu, què faràs quan ja sigui
horablava, cosa de les 7, això són hores?,
i el carter faci tard, el carter ja sigui fosca negra,
i tu t'ataquis a la taula de pi amb un vestit
per a sopar com a la carta, amb el remitent de pedra,
i et diguin "no en vols més?", i tu
"ja ho deia jo",
mentre, darrera les vidrieres del menjador, el corral
en faci de les seves, parets, sempre quatre i una de calç,
i les portes et quedin amb les barres assegudes...».

(*Els fets*, p. 21)

«I què ha d'anar a dir, si jo no tinc anera
i, diguera, no en parlem.
En parlaré just jo, que sóc just 1
i no mossega ni toca el 2. De números,
no en vull sentir ni una mosca de les de ja el se'n duen
mudadet entre quatre posts de figuera...»

(*Els fets*, p. 28)

«Els veï nats, quatre vegades
cada dia de la nit en què somnio els porcs del món,
obren el biuló del rebost, hi peguen just una
ullada, que sóc jo a 37 anys, però nat de l'hora
de la nostra mort amèn Jesús i com ha disminuït, no sé
per què re d'Ell».

(*Els fets*, p. 47)

Però quan el lector s'ha avesat al fluid autònom d'un discurs que comunica a través de la suggerència i no de la coherència, irromp sobtadament la lògica. Trobam, aleshores, poemes narratius. Uns, similars, en alguns aspectes, als de *Cant espiritual* i *Comèdia* (com és el cas dels tercets de «La balena blanca»). Uns altres, construïts sobre esquemes argumentals previs. És el cas del segon poema, «Candaces d'Etiòpia», que recull la història d'un ex-ministre d'Hisenda etiòp, que recorre el desert en un carro llegint un psalm del «subversiu» Isaïes. Candaces és un eunuc: la seva mutilació ha estat «a fi de ser / agradós i de confiança al Consell d'Estat, la reina inclosa». Els versicles que llegeix fan:

«Com ovella menada a l'escorxador,
talment un anyell davant el qui l'ha de tondre,
callà i acopà la boca. En la seva humiliació,
s'ha enllestit el seu judici;
la seva descendència, per qui serà comptada?,
perquè la seva vida ha estat arreballada de la terra».

(*Els fets*, p. 17)

Els comentaristes de la Bíblia ens donen alguna informació sobre el tarannà subversiu del profeta: el s. VIII a. C. Isaïes rebé la missió

d'anunciar el càstig d'Israel i Judà; segons una tradició jueva, precisament a causa del seu afany perquè els polítics s'acostassin a Déu fou martiritzat; pel que fa a la identitat d'aquest «Servent de Jahvè», «l'Església cristiana hi ha conegut l'anunci misteriós de la vida i de la mort redemptora de Jesús, el veritable servidor de Déu. La sinagoga, en canvi, s'ha estimat més de veure-hi una al·lusió a Israel, posseïdor de la vera fe, i als seus sofriments durant la seva història». ¹⁰⁷

En la continuació del poema, Candaces troba Felip, un jove de bona família que ho ha deixat tot a causa de la passió per l'absolut, i que de seguida endevina que Candaces és un eunuc. Quan Candaces li recita el fragment bíblic, el jove li demana si «l'escriptor feia el seu autorretrat o potser en retratava un altre». L'episodi descrit en el poema remet quasi literalment a un passatge dels *Actes dels apòstols* que narra la conversió al cristianisme d'un eunuc etiop batejat pel diaca Felip. La diferència més important és que en el text bíblic és l'eunuc qui pregunta a Felip, i no a l'inrevés:

«Un etiop eunuc, funcionari de Candaca, reina dels etiops, que estava al cap de tots els seus tresors, havia vingut a adorar a Jerusalem, i se'n tornava assegut dalt del seu carro, tot llegint el profeta Isaïes. L'Esperit digué a Felip: "Avança't i ajunta't en aquest carro". Felip hi va córrer, el sentí que llegia el profeta Isaïes i li digué: "¿Ho entens, això que llegeixes?" Ell li contestà: "¿I com puc entendre-ho, si ningú no m'hi ajuda?" I pregà felip que pugés i segués amb ell. El passatge de l'Esriptura que llegia era aquest: *Com una ovella fou conduït a l'escorxador; i com un anyell mut davant de qui l'esquila, així no obre la boca. En la humiliació li fou denegada la justícia; la seva descendència, qui la contarà? Perquè és llevada de la terra la seva vida.* L'Eunuc s'adreçà a Felip i li digué: "T'ho prego; de qui diu això, el profeta? D'ell mateix o bé d'un altre?"».

(Ac 8: 27-34)

Uns referents similars cal cercar en el poema «La línia de les ratlles», que narra, situant-lo en un context contemporani, el martiri del diaca Esteve davant la mirada impassible de Saule (Ac 7: 54-60).

Els fets inaugura un sector considerat tradicionalment per la crítica el més difícil de Blai Bonet. Uns entenen que aquest sector és inintel·ligible, caòtic i mancat de consistència; d'altres pensen que l'àmbit obscur de Blai Bonet és el més interessant i personal del seu corpus poètic. La veritat, però, és que ni els uns ni els altres han emprès cap estudi amb pretensions d'exhaustivitat. En aquest sentit, l'excepció és la lectura que el mallorquí J. Albertí va fer de *Has vist, algun cop, Jordi Bonet, Ca n'Amat a l'ombra?*¹⁰⁸ La pregunta s'imposa gairebé abans d'encetar la lectura d'aquests llibres: d'on neix aquesta complexitat?

És evident que aquesta complexitat és fomentada pels mateixos entrebancs que presenta el text: sintaxi poc clara, dificultat d'identificació del *jo* que parla, etc.; aquest *jo* pot canviar sense previ avís: de vegades el poeta tanca dins el marc poemàtic fragments de monòlegs; d'altres són converses entre diversos interlocutors: el lector no acaba de saber amb qui parla, o a qui escolta, perquè les fronteres entre el *jo* i l'*altre* han restat (com s'esdevenia, des de *Comèdia*, amb els gèneres: poesia i prosa) esborrades. Un bon exemple n'és el poema «La pregunta», antimilitarista i anticonsumista fins al punt que conté la frase ingènua: «matà el consumidor»; o «La balena blanca», que comença com un autorretrat (en tercets, com el darrer poema de *Comèdia*) però acaba explicant anècdotes de Barcelona, des de les

multituds que s'acosten als cinemes fins a la tribu dels poetes, que compara a aquells que regiren papereres:

«Després, d'aquestes multituds que expiren
també entre els coloms grisos de la Plaça
de Catalunya, vaig trobar els que giren
versos trobats sota la colomassa.

[...]

Parlaven de carners, de poc diner.
Tots malmenjaven de traduccions
i malpassaven entre «passi-ho-bé»;

(*Els fets*, p. 35)

la transposició del *jo* individual al col·lectiu és idèntica a la que trobam en el primer autoretrat de *Comèdia*; un altre cas similar és «El profeta», en què parlen dues veus indefinides. Un examen minuciós del poema, tanmateix, permet arribar a copsar-ne el sentit: «profeta», en aquests versos, és sinònim de «poeta»; un dels interlocutors és Déu (ho podem deduir del fet que s'autodefineix com a creador: «Tingues esment que, si ets l'home de la Matèria, / és perquè r'he tret de la naturalesa») i l'altre és el poeta = profeta = Blai Bonet. La concepció de l'escriptura com a missió, com a transmissió de doctrina, s'adiu amb el paral·lelisme amb els *Actes dels apòstols* que havíem apuntat al començament. La divinitat avisa el poeta dels perills de la tranquil·litat:

«Si oblides que la tranquil·litat just fa cria de cerimònies,
moriràs com la cerimònia completa de les roses».

(*Els fets*, p. 25)

El poeta ho entén, i decideix parlar:

«A fi que la teranyina de la tradició, que crea hàbit,
no enteli ni posi hàbit de tel
a la transparència de la línia del món amb la vida,
cal, i crema del verd de la necessitat,

que un escàndol de la matèria fibli...»

(*Els fets*, p. 25)

«Has pogut creure perquè has parlat», respon Déu en una frase del tot ribiana. I el profetitzat escàndol de la naturalesa s'acompleix amb una terrible exactitud històrica que res no té a veure amb Judà ni amb Israel: el terratrèmol de Nicaragua. Més que plantejar el sisme terrible com un càstig de la divinitat, el profeta el posa com exemple (un mal exemple, és cert; o, com diu el poema, «per exemple que no dóna exemple») de l'agermanament que provoquen els fenòmens naturals: tots aquells que, a Managua, deu minuts abans del terratrèmol, deien «és a dir», «per antonomàsia», «única i exclusivament», «la mare pàtria», «verbigracia», «el derecho inalienable» passen a dir: «Joan», «Maria, el cap del nen», «obre la finestra i bota al carrer», «ai, Déu meu», etc. La falta de sofisticació és, i aquest exemple ho demostra a bastament, una característica del Blai Bonet de l'etapa obscura; però el més eloqüent és la substitució de la metàfora per l'exemple. L'autor ja no explica els conceptes remetent verticalment a altres conceptes, sinó per contacte. És el nou sistema de l'al·legoria i de l'amplificació.

L'aprofitament de l'homofonia que estudiàvem en relació amb *L'Evangelí segons un de tants* s'incrementa en el present recull: en el poema «La terra», fent una autodescripció, el poeta parla de la seva manca de «reputació», i ho diu així (el subratllat és meu):

«Jo no sóc lliure, sóc alegre, hi estic i tot, tant,
que no tinc bandera, ni honor, ni *reputa Síó*».

(*Els fets*, p. 37)

En altres casos altera l'ordre normal d'expressions o frases fetes: *pare màtria per mare pàtria*. O fa broma amb l'ortografia dels mots (els subratllats són de l'autor):

«L'home
[...]
que ja diu *ai* sense *h*,
que diu *hala* sense estornell».

(*Els fets*, p. 28)

En *Els fets* entren en el món poètic de Blai Bonet, desbordats, la teoria i el pensament. El recurs que acabo d'exemplificar es molt difícil de captar per mitjà d'una lectura en veu alta, és propi d'una poesia per ser llegida (i, per tant, pensada). Però la xarxa conceptual s'entrebanca sovint amb la capacitat expressiva de l'autor. De fet, això és una comprensible derivació del fet que Bonet vulgui *presentar* i no *contar* les coses: afavoreix l'existència d'un interval entre allò que s'explica i la seva interpretació que desconnecta el lector. En *Els fets*, com, posteriorment, en *El poder i la verdor*, l'escriptura bonetiana es fa - malgrat la seva aparença d'estar arran de terra- altament el·líptica i, doncs, obscura. El lector és obligat a un feixuc treball de reconstrucció: restauració del context poemàtic, de la personalitat de les veus que, eventualment, hi intervenen; de la identitat del narrador, etc. El resultat és irregular i no millorarà fins a *¿Has vist, algun cop, Jordi Bonet, Ca n'Amat a l'ombra? Els fets*, com bé ha assenyalat J. Albertí, el major reivindicador de *¿Has vist...*, és un llibre-frontissa: d'una banda, inicia la transició cap a l'època obscura; d'altra banda, no reix a fer-la. Albertí ho diu així:

«[A *Els fets*] s'emprèn una certa degradació textual, on Blai Bonet empra els signes més transcendentalistes de l'escriptura teològica (no oblidem que a molts dels seus articles periodístics les referències a Martin Buber, Teilhard de Chardin, etc., són freqüents i fins i tot alguns cops passen als seus llibres poètics), sense extreure'n tanmateix unes conclusions, uns arguments personals, ans més aviat adoptant un to ampul·lós i encarcerat que fa del text un globus inflat llastimosament». ¹⁰⁹

4.2. *¿Has vist, algun cop, Jordi Bonet, Ca N'Amat a l'ombra?*

¿Has vist, algun cop, Jordi Bonet, Ca N'Amat a l'Ombra?, publicat el 1976, va ser considerat un fracàs per part de la crítica. Pere Gimferrer entenia que l'operació del llibre havia resultat «fallida» i recordava amb una certa nostàlgia -com Bernat Vidal en fer la crítica de *Comèdia*- les qualitats de la primera etapa de Blai Bonet. Per a ell el discurs és «caòtico y farragoso» i el conjunt del llibre «un denso y arduo discurrir de verbosidad en el que adivinamos fugazmente la desdibujada armazón de una concepción de designio totalizador que ha desbordado al poeta». ¹¹⁰

J. Albertí sortí en defensa de l'obra, que considerava «un llibre absolutament revelador de suma de experiències, d'assoliments expressius i fita cabdal d'un avanç textual que situa Blai Bonet en un dels millors llocs de la literatura catalana actual». El crític opinava que «tant per la seva integració de mètodes estructurals d'escriptura, com per la investigació de llenguatges -col·loquial i literari, d'argot, culte i dialectal-, com pel testimoni d'una obra que reflecteix tant les preocupacions espirituals, sexuals, històriques i socials de l'autor, *Has*

vist, algun cop..., havia de ser forçosament dins una cultura com la nostra -en un estat de repressió constant- mal entès». ¹¹¹ Per a Albertí *¿Has vist, algun cop..* representa una experiència poètica totalitzadora: i justifica el caos que denunciava Gimferrer dient que les experiències més decisives del segle XX pel que fa a l'art, a la literatura i a la música, tenen en compte l'existència del caos i del desordre en la configuració dels respectius discursos.

En línies generals, la lectura d'Albertí sembla vàlida, perquè intenta treure a la superfície la intenció primera del llibre. Tanmateix, de vegades és excessivament entusiàstica i no distingeix allò que en el llibre és caòtic per expressió d'una determinada sensibilitat «fi de segle» d'allò que és, simplement, desordenat. D'altra banda, ben sovint aquesta poesia, més que una experiència totalitzadora, sembla la crònica d'uns motius que per a l'autor ja han esdevingut obsessius. És per això que convé, encara, fer algunes puntualitzacions.

El títol, extremadament llarg i ple d'incisos, és un reflex molt fidel de la textura del llibre: un llarg poema sense divisions en què es barregen la reflexió metafísica i el discurs popular, l'onomatopeia que s'ageganta fins a diluir-se en una mena d'escriptura automàtica, l'acudit vulgar, ravaler, la confessió i l'al·lucinació. És significatiu que Blai Bonet triï, perquè faci de mural del seu llibre, un artista plàstic: l'escultor, pintor i ceramista Jordi Bonet, nascut a Barcelona el 1932 i resident al Quebec fins a la seva mort, a la darrerria dels anys setanta. La qualitat plàstica de la poesia de Blai Bonet, com la seva admiració per Tàpies, pel romànic, per la pintura de la Matèria, no fan sorprendent aquesta tria. Com ens explica la nota introductòria d'*¿Has vist, algun*

cop..., a finals dels seixanta Jordi Bonet dissenyà i realitzà, per encàrrec del govern quebequès, tres grans murals que havien d'il·luminar les façanes del Grand Théâtre de Québec: La Mort, l'Espai i la Llibertat. En els gairebé mil metres quadrats de la seva obra, Jordi Bonet va fer gravar alguns versos que trobà adients per acompanyar els murals. Un d'aquests versos, del poeta canadenc Claude Pelouin, deia: «*Vous êtes pas écoeurés de mourir, bande de caves. C'est assez!*». Alguns volgueren llegir-hi un insult a la població local, i s'inicià una encesa polèmica de la qual no restaren al marge els diaris ni les televisions. Els detractors de l'obra de Bonet demanaven que aquells mots insultants fossin tretts del mural, però finalment es mantingué la integritat de l'obra. Blai Bonet, en dedicar el seu llarg poema a Jordi Bonet, no fa sinó homenatjar la llibertat de l'artista que s'ha d'enfrontar a la més fèrria de les censures: la incomprensió dels seus semblants. Per això, en la dedicatòria del llibre, no s'adreça a la persona, sinó, sobretot, a l'obra d'art:

«Al mural catalanat
"La Mort", "L'Espai", "La Llibertat",
que Jordi Bonet, barceloní i canadenc,
ha esculpit, com una lliçó sobre el VEURE,
al Gran Teatre de Quebec.

B.B.»

(*¿Has vist, algun cop...*, p. 7)

Referint-nos a *¿Has vist, algun cop...*, podem parlar de *poema*, en singular, perquè no hi ha divisions internes que justifiquin la separació del text en sectors. Hi ha, tanmateix, canvis de veu que fan del poema una successió de monòlegs en què parlen el poeta i diferents nois joves, alguns dels quals són invencions de l'autor; d'altres són

adolescents que ell coneix, personatges reals (Bernat Nadal, Miquel Magraner, Jaume Riera, Bernat Martí, Gabriel Juan, Miquel Mascaró...). En aquesta juxtaposició de parlants, sovint és difícil percebre on acaba un discurs i on comença l'altre, perquè la veu lírica, com una càmera cinematogràfica, es mou constantment: unes vegades parla del seu personatge en tercera persona i d'altres passa sobtadament a la segona persona; uns cops descriu i d'altres dialoga. Amb tot, les separacions entre personatges coincideixen vagament -per donar una fita tipogràfica- amb les caplletres destacades en negreta, la qual cosa ens dóna un total de vint-i-quatre fragments. Aquests fragments, flexibles i estretament imbricats, constitueixen les vèrtebres d'un discurs on s'explica el món a partir de la mirada de l'adolescència.

El llibre s'enceta amb una mena de declaració de principis per part del poeta; una declaració en què són emfasitzats la *diferència* de qui escriu («el meu temps no és el teu») i el replantejament de la definició de la condició humana («si vols ser un home, no diguis que el peu d'un home / és més modern que el peu d'un cavall», «no tens vergonya si creus que sigui veritat / tot el que un carnet diu d'una persona»). En aquest fragment inicial, la veu lírica es veu amb cor de manar i prohibir, i la seva conclusió serà, com tantes altres vegades, el rebuig de l'art inútil, el menyspreu de l'esteticisme:

«Si no compleixes tot això, seràs un esteta,
i això és el pitxer de cervesa
que ajuda a empassar-se el pa florit».

(*¿Has vist, algun cop...*, p. 10)

El primer fragment (p. 11 a 26)¹¹² narra la història d'un jove que es diu Joan. A l'inici del relat no en sabem, encara, el nom, perquè el poeta

en parla anomenant-lo «el meu al·lot», de manera que no sabem si es refereix al seu amic, al seu amant o al seu fill. La descripció d'aquest jove recorda la de molts altres nois que passegen, indolents i maliciosos, per entre els versos de Blai Bonet: pàl·lid, taciturn, quasi místic... «Convé que la vida doni la meua mort», diu aquest adolescent abans de trobar-se amb els seus amics (Bernat Nadal, Miquel Magraner, Jaume Riera, Bernat Martí, Gabriel Juan, Miquel Mascaró) a la platja manacorina de Cala Morlanda. Perquè, com ha apuntat J. Albertí, *¿Has vist, algun cop...* representa el retorn a Santanyí i a la toponímia del sud de Mallorca; a una geografia, però, marcada amb foc pel turisme i per l'especulació.

Després de descriure'ns els jocs dels adolescents dins l'aigua (aquest motiu és un dels favorits de Blai Bonet: també el farà servir a *El poder i la verdor* i a *Teatre del gran verd*, i fins i tot a *Nova York*, on, en el bell poema «Pere Jané en flor», arribarà a convertir els homes en cavalls), l'autor ens dóna el nom del seu elegit: Joan. En arribar a la coneixença d'aquest nom, neix en el lector un dubte que pot quallar i fer-se hipòtesi sòlida. J. Albertí diu, en el seu estudi, que el començament d'*¿Has vist, algun cop...* li recorda alguns passatges de *Cant espiritual*. Sense deixar aquesta onada religiosa, que, com és ben sabut, mai no abandona la poesia blaibonetiana, jo aniria més enfora: ¿és, el personatge de Joan, una reencarnació de Joan l'evangelista, el més jove i el més amic dels deixebles de Jesús? La hipòtesi sembla, com a mínim, plausible, sobretot si tenim en compte que Blai Bonet ha fet baixar al nivell assequible dels fets quotidians l'Escriptura cristiana a *L'Evangelí segons un de tants* i que ha continuat aquesta personal

reelaboració dels llibres sagrats, encara que potser d'una manera més borrosa, a *Els fets*.

Alguns paral·lelismes del text amb el relat evangèlic corroboren aquesta suposició. Per exemple, després del dia passat a la platja, els amics sopen junts en una escena que recorda l'anomenat Sant Sopar, en què Jesús s'acomiadà dels seus deixebles:

«Sopaven amb claror, tots dins un mateix plat,
de sards torrats a una caliuera que bordava vermellor
a la blavor que el mar li feia. Si el llevant
hagués estat peix de roquer,
s'hagueren menjat un llevant.

[...]

Menjaves amb les dents. Amb els ulls. No donaves
raó a les barres. Eres tot tu paladar de la terra.
Et veien viure. Mostraves les dents. La verdor de la mort
veia que te n'hi anaves a passes tirades

[...]

La Veu en tu de cop s'esquerdà,
com a declaració de canya que és bona,
sense tenir la pell de ca».

(*¿Has vist, algun cop...*, p. 14-15)

El presentiment de la mort presideix aquesta escena: però allò que commou el *jo* que relata la història és que sigui, com la del mateix Jesús -o com la de Judes-, una mort en plena joventut, que contrasta escandalosament amb la vitalitat exultant de l'adolescent. I tot això ens és dit en un llenguatge que vol ser planer i farcit de ressonàncies populars: els dos darrers versos de la cita són un homenatge a la popular cançó mallorquina «La ximbomba». ¹¹³

Tanmateix, Joan no mor enclavat a la creu, sinó que se suïcida cremant-se amb benzina. La seva odissea comença quan, a la terrassa d'un bar d'estiueig (p. 16), recull la llauna de benzina i enceta un enfilall de records amorosos que l'omplen de remordiments («Sóc dolent? Sóc

dolent?»). Soltadament, el text poemàtic, allunyant-se dels llarguíssims versos lliures, comença a fer, en hexasíl·labs aparellats per la rima assonant:

«El cargol de l'escala
començà a callar.
Just senties la mar
i un motor.
Era poca remor,
per tanta terra,
que abans t'era guiterra,
quan la tocaves».

(*¿Has vist, algun cop...*, p. 18-19)

I així vint-i-vuit versos més. L'esquema mètric -i, en bona part, també l'estructura sintàctica coincideix amb una altra famosa cançó mallorquina, «En Pep Gonella», peculiar per la seva mescla d'ironia i *non-sense*, tenyida d'un absurd juganer i mediterrani.¹¹⁴ Per què Blai Bonet tanca el pensament turmentat d'un noi dins el motlle estret d'una cançó popular? Probablement n'aprofita el ritme trepidant, accelerat, inconnex.

Un altre paral·lelisme del poema amb l'Evangelí és la trobada de Joan amb els amics (p. 21), que, en el paper d'improvisats apòstols, intenten dissuadir-lo de la seva voluntat de morir. «Si et mors, / hi veurem més poc, perquè parlarem tots sols», li diuen. I: «Si et mories, / ja no podries plorar més». I encara: «no et moris tant. Si morissis, / no hi series per a veure-ho, quan tots hi fóssim». Aquestes súpriques em recorden molt les parts segona i tercera del poema «Arbre malato» de *Comèdia*, en el qual els soldats enrevolten un seu company ferit de mort i intenten tornar-lo a la vida. Més amunt ja m'he referit a aquest poema: el seu model directe és la poesia de César Vallejo -a qui, a més,

va dedicada la composició-, concretament el poema «Massa», dotzè d'*España, aparta de mi este cáliz* (un títol de connotacions també religioses, per cert). La poesia del Blai Bonet que ha arribat al nivell d'*¿Has vist, algun cop...* s'assembla més a la de Vallejo que no pas la del jove poeta de *Comèdia*. En canvi, la resolució del poema és oposada: el cadàver del poema de César Vallejo és ressuscitat per la bona voluntat de tots els homes del món; però el Joan de Blai Bonet es referma en la seva voluntat de morir: «Perdona'm, perquè sé el que faig», diu, calcant i capgirant l'expressió de Jesús en ser torturat pels seus botxins.

A partir d'aquest moment el poema es fa fosc i complex. Joan pateix una mena d'atac (les caigudes de Crist en el seu camí cap al calvari?) que el deixa inconscient (p. 23-24), és abandonat pels amics («per què, per què m'heu abandonat?», p. 25) i, finalment, es cala foc, després d'haver brindat «per la vida». El repte és important: la narrativitat del poema, pròpia de l'èpica -o de la prosa- es barreja amb una intensificació de cada mot pròpia de la poesia. El discurs cobra, així, una tensió constant. Quan em refereixo a la narrativitat, tanmateix, no vull dir que la *faula* sigui ordenada segons una disposició cronològica dels esdeveniments: l'ordre és causal, com correspon a l'*argument*, al *plot*, amb la prolepsi i analepsi de qualsevol novel·la. I quan parlo d'expressió poètica no vull dir, tampoc, que la càrrega de les paraules vengui donada per la metàfora, sinó per una investigació en l'interior del que cada mot ja conté. El final d'aquest primer fragment (i també dels fragments núm. 2, 4, 5, 6, 11, 12, 21, 23 i 24) són els versos d'una *copla* castellana que fan referència a la mort. Aquestes coples (que J. Albertí llegeix -potser té

raó, encara que jo tendiria a una interpretació menys social- com a emblemes de la immigració castellana a la Mallorca dels anys seixanta) marquen separacions entre els diferents segments argumentals del poema.

Els altres *flashos* d'*¿Has vist, algun cop...* són més breus i desdibuixats, tots estrambòtics: la història de Miquel, l'adolescent que és capaç de vendre el seu cos a la ciència per poder-se pagar els estudis de medicina; l'aventura de José, noi emigrant -de Moraleda de Zozaya, ni més ni menys-; el soldat que marxa a la guerra; el noi que deixa la seva promesa i la seva casa per escapar de la vulgaritat que el món espera d'ell; o un estrany personatge amb nom de déu fenici, don Baal. I entre totes aquestes veus, hi ha la de l'autor, que es retrata ell mateix («T'enyoro a una punta del carnet d'identitat / on em dic Blai, pero no gaire», p. 38) i que es declara, en una construcció que deu ser apresada de Carles Riba, «igual als homenetxos fondos que creuen perquè han pogut parlar» (p. 39). No li fa res comparar-se amb Hölderlin («jo, de secà, talment Hölderlin dels negreus avets de la verdor», p. 49) ni reprendre, tornant al gairebé oblidat recompte de síl·labes i a la rima, els autorretrats que havia iniciat a *Comèdia* i havia polit a *L'Evangelí segons un de tants*:

«Jo sóc magre i just home, que quasi mai no riu,
perquè li escau millor el silenci que les dents.
També és que té el costum pla i molt catalanat
de mirar molt la terra i no gaire la gent.

[...]

Mai no seré qui sóc. Sóc l'ésser que vol l'ésser.
No sóc jo, vull ser en Blai: la continuïtat
i la unitat dels fets que al món grollen a lloure,
però que en el meu cos volen l'obra que fan».

(*¿Has vist, algun cop...*, p. 52-53)

El poema conté d'altres mostres de cançons populars (vg. p. 71), alterna majúscules i minúscules i continua utilitzant el recurs de cercar l'acudit per mitjà de l'atzar fonètic de l'homonímia: «també, **TAMBÉ**, i "ai", i "ai!" / *AI! Hay*, en castellà» (p. 18); «dos en mancaven, i eren d'os» (p. 23); «*maldita sea, mardita CIA*» (p. 58); «voureivou, *very ou*» (p. 63); «dividir / diví dir!» (p. 70); «bord de Gas» (p. 70), etc., etc. Aquests recursos semblen apresos, més que del llenguatge cinematogràfic, que és la font que insinua J. Albertí, del llenguatge de la publicitat, que destaca i dona relleu a les parts significatives del discurs desglossant-les. O de l'enigmística (jeroglífics, jocs de composició de mots, etc.).

Ara bé, el llenguatge publicitari té com a objectiu prioritari l'eficàcia comunicativa, i ignoro si *¿Has vist, algun cop...* compleix aquest requisit. Certament, la dificultat d'identificar *qui parla* en cada moment del poema és un intent de donar predomini a la veu i d'esborrar-ne, per innecessari, l'emissor. Però també fa difícil el seu seguiment, i no perquè s'aparti dels canals discursius «normals», sinó perquè de vegades és difícil saber si l'autor no cerca abans el seu alliberament personal que la comunicació d'un programa ideològic concret. *¿Has vist, algun cop, Jordi Bonet, Ca n'Amat a l'ombra?* s'acaba quan un dels nois es casa; l'abraçada a la dona té el valor d'un definitiu enterrament de l'adolescència:

«De dret
sense terbolí de braons et posares
l'Aina entre els braços d'oficina,
a poc a poc, perquè et sabia greu abandonar
per sempre la teva història personal, on eres Joan en tot,
perquè t'eres amic, com un balcó

ho és del carrer que passa amb els arbres aturats».

(*¿Has vist, algun cop...*, p. 77)

El lector pot demanar-se si calia fer un poema tan extens per cantar la mort de l'adolescència. M'interessa, però, matisar aquest retret -que ja he insinuat en l'anàlisi de *Parasceve*-¹¹⁵ perquè no coincideixo amb d'altres crítics que s'han manifestat en un sentit similar. Algú ha escrit, per exemple, que a *Nova York* l'autor és sempre en primer terme «no simplement com un jo literari, necessari i irrenunciable, sinó com l'autèntic Blai Bonet»; el mateix crític n'enveja «la portentosa capacitat descriptiva, i la creació dels ambients naturals, i fins aquesta creença autèntica en el panteisme mediterrani, i sobretot la capacitat per construir la pròpia mitologia», però confessa que el desconcerta «l'intel·lectualisme de revista il·lustrada o de cafè i tot allò que si no figurés a l'àlbum *Blai Bonet* -part de la mitomania del poeta- potser no ens faria ni fred ni calor».¹¹⁶ Encara que, per la seva contenció, no ho sembli, aquesta crítica equival a tirar per terra tota la teoria poètica de Blai Bonet. Quan dic que l'alliberament personal se superposa, en *¿Has vist, algun cop...*, al programa ideològic, no vull significar que aquest programa sigui inexistent; ben al contrari, aquest sistema d'idees és ben tangible i, encara que la seva cristallització en una definició serà sempre empobridora, podria resumir-lo així: creació d'un *home nou* (d'aquí ve l'ús del mite de l'adolescent) que, sense oblidar el progrés i l'increment de saviesa que aporten els avanços de la ciència, fonamenta el seu creixement en un humanisme d'arrel religiosa i en l'harmonia amb la naturalesa (expressada en el mediterraneïsmes i en un cert panteisme que relativitza conceptes com *bé, mal, pecat, culpa*). El que vull dir és

que aquest projecte és expressat estrictament des de l'òptica bonetiana i que l'autor no fa l'esforç necessari per posar-lo a l'abast dels altres.

4.3. *Cant de l'arc*

Al pròleg de *Cant de l'arc* (1979) Blai Bonet referma la idea, espontània, de dissolució en les coses ja insinuada a *Entre el coral i l'espiga*; però també continua amb l'intel·lectualisme de les seves glosses filosòfiques: si abans era el *jo-tu* de Martin Buber, ara és el concepte de *Déu amagat*, exposat per Buber i per Urs von Balthasar. És una època en què la teoria religiosa el preocupa especialment: llegeix els teòrics del cristianisme i fins i tot declara -encara que la certesa d'aquesta afirmació és més que dubtosa- que s'ha matriculat com a alumne lliure de teologia a Tubinga,¹¹⁷ on exerceixen de professors Urs von Balthasar i Karl Rahner. Aquest pròleg és important -com els de la majoria dels seus llibres- per entendre l'esperit religiós de Blai Bonet: ningú no pot ser realment ateu:

«No hi ha cap home que "sigui" ateu. El "Deus Absconditus" és l'únic Ésser ateu que existeix. De la mateixa manera que Jesús Crist no "és" cristià...

Les paraules, que tot just ara he escrit a les darreres ratlles, són importants i aclaridores per a tots, a fi que el substantiu "religió", o la nomenclatura atropellada i no gaire dotada de serietat, que és "escriptor religiós", no siguin ja mai més emprats per a classificar una persona que escriu el substantiu "Déu"». ¹¹⁸

La precisió delata un intent, per part de l'autor, d'evitar un tractament equívoc de la seva poesia. La temàtica religiosa, tanmateix, no és absent del llibre (les referències a personatges bíblics com David,

Saül i Jonatàs són, com veurem, importants). En l'autoretrat camuflat que és el primer poema, «Plaça de Sant Jaume», política i religió es barregen en una panoràmica de l'època de la resistència antifranquista en els ambients catalanistes. Una panoràmica les coordenades de la qual han estat imposades -és clar!- pel mateix Bonet, que les ha tenyit amb imatges pintoresques; com ara l'evident simbiosi de Hitler i Franco que hi ha en el personatge d'Adolf Franco (que apareixerà, també, a *El poder i la verdor* i *Teatre del gran verd*): «En Lluís Companys / fet a mans d'Adolf Franco per la Gestapo / alemanya, però d'Alemanya sense Hölderlin ni avets alemanys»...

El pròleg informa, també, d'un canvi de referents definitiu: la cultura ha estat substituïda per la ciència, per Einstein, per «la religiositat intrínseca del Cosmos». O, més ben dit: la Ciència ha esdevingut part primordial de la Cultura.

Igualment il·lustrativa és l'explicació del títol:

«Explicar la procedència del títol *Cant de l'arc* significa donar entenent la motivació d'aqueix oratori, o esboç d'oratori, que hauria escrit Carles Riba, Sant Carles Riba. En el text original judiu (a Sóller, Mallorca, tothom diu "els jodius", "les jodives"), la complanta que el cantautor i milicià David va cantar, tot acompanyant-se a la cítara o guitarra judiva, mentre enterraven els seus dos amics morts en acció de guerra, Saül i el seu fill, el jovenell Jonatan, en l'original judiu és encapçalat pel títol *Cant de l'arc*». 119

Per a Bonet, en la complanta de David no hi havia gens ni mica d'accent polític, sinó, únicament, un plany amorós. El fragment bíblic a què fa referència l'escriptor pertany als dos llibres de Samuel; al final del primer llibre de Samuel, Saül i el seu fill Jonatàs moren en la batalla contra els filisteus (1S 31): Jonatàs a mans de l'enemic, Saül suicidant-se

per desesperació. Al començament del segon llibre, David és informat de la mort dels seus dos amics (la de Saül és narrada d'una manera diferent, com un «suïcidi indirecte»: el primer rei d'Israel s'hauria fet matar per un jove guerrer amalequita) i recita la seva complanta (2S 1, 17-27). Els últims versicles de la complanta bíblica s'adiuen amb el to lleument eròtic del final del pròleg blaibonetià («el guerriller David es va plànyer en públic, perquè aquells dos cadàvers l'havien estimat i cobert d'amor quan hi havia vida en ells»). Plora David:

«Quina pena tinc per tu,
germà meu, Jonatàs,
que tant m'encisaves!
L'amor que em tenies era més admirable
que l'amor de les dones.
Ah, com han caigut els valents,
com s'han perdut els grans guerrers!»

(1S 1: 26-27)

El paral·lelisme del llibre amb aquesta complanta és difícil d'establir. Negat el possible caire polític del poema, les semblances es fan ambigües. Tendeixen, en tot cas, a guarnir la mitologia personal de Blai Bonet. Perquè a *Cant de l'arc* s'esmenten els noms de molts amics de l'autor: Tàpies, A. Susanna, X. Bru de Sala... L'època viscuda fora de Mallorca hi té un pes innegable, especialment en els poemes «Terra Santa de Cerdanyola», «*In the gettho*», «La primera paraula al Montjuïc», «Carrer dels Tres llits»..., en què l'onomàstica ja acusa la sacralització d'uns escenaris on el poeta s'agrada de recrear escenes de la vida i la passió de Jesucrist. Però també s'insinua un retorn als orígens geogràfics i lingüístics: la «Carta al Dr. Josep M. Font» és una tornada a la muntanya de Consolació i al paisatge illenc, que és poblat per figures de l'entorn més llunyà del poeta, com Bernat Vidal i Tomàs. I fins i tot es

desenterra la història. Els versos que reproduïxo a continuació, del poema «L'escriptor», fan referència al Verro d'Eivissa, un feixista que, en temps de guerra, feia cridar «¡Viva Cristo Rey!» en passar per davant les cases dels republicans empresonats, torturats o assassinats:

«En la taciturna
càra que, a l'Ermessen, li rebordoní des d'una ensofronyada
carassa colgada davall les seves arenes,
grenyal vas reconèixer
que la dona havia quedat socarrimada,
talment els ordís espantats per la mascara de l'any mil.
Havia restat sense el xiscle que li feia
apuntalar l'aire amb els genolls,
mentre cantava l'himne del Verro d'Eivissa». 120

(*Cant de l'arc*, p. 19)

Tanmateix, a pesar de les referències a David, allò més important és que Bonet bateja el seu llibre amb el nom de «cant». Els *Cantos* de Pound no devien estar lluny de la seva ment, tot i que el salt definitiu cap als poemes llargs *poundians* no s'esdevingué fins a la publicació d'*El poder i la verdor* i *Teatre del gran verd*. Havia començat l'era de l'èpica.

4.4. Cerimònies de la confusió:

El poder i la verdor i *Teatre del gran verd*

El poder i la verdor i *Teatre del gran verd*, publicats el 1981 i el 1983 com a parts d'un únic volum,¹²¹ han estat considerats els llibres més críptics de l'obra blaibonetiana. Jaume Vidal Alcover, en la seva visió panoràmica del corpus que ens ocupa, fuig d'estudi i diu només que *El poder i la verdor* és un dels llibres més descarats de la segona època de

Blai Bonet, i atribueix aquestes desinhibicions a la influència de Damià Huguet, autor del llibre de poemes, «d'un erotisme pujat», *L'encant dels pentenills...*¹²² Pariant de la narrativa blaibonetiana, vaig provar de mostrar que la capacitat eròtica de Bonet és d'un nivell molt superior al que la major part de la crítica s'ha avingut a reconèixer-li: no necessita influències ni estímuls d'altres autors perquè té imaginació i capacitat de suggerència. No cal, ara, tornar sobre aquest vessant, prou important, de la producció de Blai Bonet. La incomprensió que aquests dos llibres generaren al seu voltant no era tan sols d'origen temàtic. Hi influïren molts altres aspectes extrínsecs i interns, com la difusió reduïda de la col·lecció en què foren publicats, l'aprofitament que evidenciaven dels recursos dialectals de la llengua, la dificultat d'enquadrar-se en el compartiment dels llibres de poemes tradicionals a causa de la indefinició genèrica i d'un cert hermetisme que n'obscuria el sistema conceptual...

Fóra inútil negar les dificultats de lectura que presenta aquest díptic, dificultats que es fan especialment perceptibles pel fet que la construcció de l'home nou que s'havia iniciat amb *L'Evangelí segons un de tants* sembla solidificar-se definitivament en aquests dos títols. La inseguretats a l'hora de llegir la complanta de David que dóna títol a *Cant de l'arc* s'esvaeix amb sorprenent rapidesa en els llibres posteriors. Interpretat sota l'espelma d'*El poder i la verdor*, el sentit d'aquest plant resta aclarit: el David descrit per Samuel a l'Antic Testament és, com el defineix el nostre poeta, un «cantautor», però harmonitza el seu tarannà d'artista amb la capacitat política, i arriba a ser un dels primers monarques d'Israel. Cronològicament, el «Cant de

l'arc» se situa al començament del reialme de David. Aquest reialme es troba ja en la seva era prolífica i estable en el temps reconstruït i actualitzat pel llibre *El poder i la verdor* i que és representat en els escenaris del *Teatre del gran verd*. No deixa de ser curiós que *El poder i la verdor* retorni, almenys formalment, a la composició bimembre dels títols que defineix la primera etapa de la poesia insular de postguerra. Aquesta vegada, però, el llibre no té res a veure amb la poesia benpensant dels anys cinquanta, ni tan sols, malgrat la coincidència cromàtica, amb *L'hora verda* de Jaume Vidal: la proposta bonetiana, que alguns anomenen caòtica, és més tangible. Presenta un combat real entre dos elements: Estat i naturalesa, repressió i espontaneïtat, censura i llibertat: poder i verdor. I és precisament la naturalesa abstracta d'aquest debat, allò que justifica la generalització màxima de les premisses amb què Bonet construeix el seu discurs. Per això, les alteracions del fluid poètic -que en *¿Has vist, algun cop...* es limitaven a ser *tonals* o de registre (canvi d'un nivell més aviat culte a un altre de popular, barroer o absurd)- s'accentuen fins a la hipèrbole: la incorporació de discursos aliens converteix aquests dos llibres, units per un resistent cordó umbilical, gairebé en quaderns d'apuntes o de memòries que s'han de llegir tenint en compte els dos primers diaris, *Els ulls* i *La mirada*. Si ens refiam de la data de composició que dóna el volum (Santanyí, febrer-abril de 1981), *El poder i la verdor* resulta ser un poema escrit literalment a raig, amb tota la violència d'una convulsió. L'estil, ple de repeticions i sovint amb símptomes d'improvisació, se'n ressentirà. Però al costat de versos desconcertants i de fragments de tacte grotellut i poc amable, Bonet sap imposar una veu irrepetible.

La primera associació del poder amb la manipulació té la força d'un manifest:

«iLa manipulació! Si no manipuléssim l'home,
¿què en fariem, de l'home?
Ser rei és ser manipulat i encorralat per tot un poble,
mentre regnar també és un fet just i necessari,
perquè regnar és fer justícia a la secreta
i neuròtica mala passada, que és la tribu alienada en el Poder».
(*El poder i la verdor*, p. 25)

A aquesta exclamació se n'afegiran d'altres d'igualment combatives: «[la llei] és com un paper que serveix per enterrar morts» (*El poder i la verdor*, p. 26), «la Història és homicida», «l'infern és la Història» (*El poder i la verdor*, p. 39)... Bonet va perfilant, així, un diccionari alternatiu basat en noves explicacions de vells conceptes. Proposa, per exemple, una definició *natural* de pàtria (*El poder i la verdor*, p. 31), que s'oposa a la història, negació de la plenitud humana:

«La pàtria és la tenaç continuïtat de l'olor
que els ametllers regalen quan són ells amb la flor:
la pàtria és la veu d'uns aucells, que just volen
anar de vol i d'aucell a un redol concret,
tal i com l'aigua vol estar amb l'aigua,
tal i com el jove vol ensumar i riure al país del jovent,
perquè la Vida no és una opinió».

Entre les innovacions més importants en el sistema poètic blaibonetià cal comptar la idea de Grècia, que li serveix per explicar, de manera bàsica i original, el concepte de simbolisme:

«De nissaga i de tendrums, sóc grec amb sol i pobra de pillastre.

En mi, Grècia, expressada en Mallorca,
des de la preguntera original de la terra pregunta:
¿no t'és passat, qualche pic, veure una flor
de foravila, no saber-ne si ha per nom "copblau",
"comtell",

"ravenissa", "sardonàia", "olivarda", "aritja", "vidauba",
"amor de l'home", que també ha el nom de "corre-
corre..."

i, justament per mor de no saber-ne el nom,
aquella flor d'anònim roman per a Tu convertida
en la flor que sempre seguit et mana pensar-hi,
remugar-hi, remuga qui te remuga,
fins a rebordonir en Tu una flor heràldica?»

(*El poder i la verdor*, p. 31-32)

Té, aquesta formulació, alguna cosa a veure amb la Grècia de Hölderlin? És germànica i nietzscheana o «espontàniament» mediterrània? L'al·lusió al món clàssic continuarà a *El Jove* i a *Nova York*; en aquest segon llibre serà modernitzada i traslladada als paratges turístics de les illes gregues: Mikonos convertida en escenari de rodatge de pel·lícules de tema clàssic, com *Medea*... La broma grega i la constant referència a un substrat més o menys idealitzat fa que ens preguntem per la connexió d'aquestes al·lusions amb les teories de Nietzsche. El filòsof alemany especulava, en un assaig d'autocrítica al seu *Naixement de la tragèdia*, amb la possibilitat que la ciència fos una precaució contra el pessimisme i una defensa subtil contra la veritat. Pot xocar l'aplicació d'aquestes fórmules de pensament a Blai Bonet, que sempre ha expressat la seva devoció per la ciència: però també és cert que la ciència que venera Blai Bonet és prou idealitzada, i que les disciplines científiques que el toquen de més aprop li inspiren un cert rebuig: és el que s'esdevé amb la filologia (a *Nova York* parla dels «calçotets graciosos de la filologia» en un poema titulat, simptomàticament, «Màfia»). Simplificant, Nietzsche creia que l'època de serenor i de científisme dels grecs era precisament la de la dissolució i la de la feblesa i que, en canvi, l'època del pessimisme i la demència havia estat, en realitat, la més rica. L'optimisme, la racionalitat i

L'utilitarisme foren considerats símptomes de declivi, però el pessimisme era símptoma de força. D'altra banda, si escoltam les diatribes de Nietzsche contra el cristianisme (que veu com una negació de la vida), no serà estrany que percebem Blai Bonet com un escriptor d'oscil·lacions: entre un esperit d'arrel religiosa que vol defensar a ultrança encara que voregi els límits de l'heretgia i un esperit panteïsta mediterrani.

És la reinterpretació nietzscheana del món clàssic, tanmateix, allò que d'una manera més o menys evident explica el tractament del món grec en l'obra de Blai Bonet. L'autodefinició «grec amb sol i pobrea de pillastre», a l'inici d'*El poder i la verdor*, palesa un sentiment mediterrani poc refinat -i, just per això, no reclòs en l'esteticisme d'una decadència, sinó plenament viu- que ens parla no dels clàssics «serens» o «jovials» sinó dels tràgics. Ho demostren alguns passatges d'*El poder i la verdor*:

«Cadascun dels nats homes, que passen Rambles amunt,
Calle Alcalá avall, duu el seu civilitzat
i el seu salvatge junts, l'un en l'altre empeltat.
A bastament sé jo, des del llim de la pesta,
que l'home de l'Home és el Sublim del Salvatge».

(*El poder i la verdor*, p. 37-38)

En *El Jove* els poemes «Terraceta de Sòcrates» i «Vironera», confirmen aquest sentir. I tot *Nova York* és impregnat de Grècia, amb les converses entre Maria Callas i Pier Paolo Pasolini com a fil conductor. Aquesta visió alternativa i dionisíaca del món clàssic no hauria de resultar, més d'un segle després de la publicació de l'obra de Nietzsche, gaire sorprenent. Però no pot deixar de ser-ho en una cultura

que ha mediatitzat la recepció del món clàssic -del llatí, sobretot, però també del grec- amb el gruixut filtre del cristianisme.

La referència a Grècia dóna a Bonet la conjunció entre el poeta i el filòsof cercada al llarg de tota la seva obra. Hölderlin, en ocasions citat pel nostre autor com un mestre, no és aliè a aquesta recerca, perquè, com ha apuntat J. Llovet, la seva poesia és una «tràgica recerca d'una fórmula estètica -l'himne, el cant- que al poeta li semblarà l'únic camí possible per reconstruir la paraula perduda dels déus, per atènyer el Sentit del món i de la naturalesa, per assolir, en el medi de la paraula, el relatiu contacte, com un frec, amb la dimensió sagrada». ¹²³ És aquesta aspiració a l'absolut, a retratar el món sencer, això que fa que Bonet triï el poema llarg com a manera d'expressió, com feren, en el seu moment i amb resultats incomparables, Eliot i Pound.

Cal dir que, al costat del mite grec, Blai Bonet ha anat donant, des d'*Els fets*, una progressiva importància al mediterrani oriental, als rites jueus, al culte de Baal, etc.

El llenguatge és un altre tret singularitzador d'aquests llibres cerimonials. Un llenguatge que es meravella d'ell mateix, que enceta un joc constant amb el significat, que aprofita al màxim onomatopeies i homonímies, provocant una sensació alhora de familiaritat i d'estranyesa, d'exotisme i de reconeixement, d'identitat i d'alteritat. L'onomàstica té un paper fonamental en aquesta mena de discurs, perquè el nom propi és un dels atributs del llenguatge per clavar-se en l'especificitat i en la irrepetibilitat. El joc amb les majúscules i amb els tipus de lletres, o fins i tot amb l'absència de text, podria suggerir un homenatge a l'avantguarda:

«just se movien les canyes braves

 Sòcrates Wathergate.....
viola de gamba.....

 el llampúdol.....
 , perquè
 tots, tots els éssers que circulen valen».

(*Teatre del gran verd*, p. 24)

Tanmateix, alguna cosa ens fa intuir que aquesta mena d'homenatges no s'adiu amb el tarannà de Blai Bonet. Sobretot quan es posa pel mig la qüestió dialectal, que ens fa pensar en *una altra* avantguarda, la d'Amèrica del Sud. Bonet escriu en català de Mallorca, però hi barreja indiscriminadament formes, lèxic i construccions sintàctiques del català central. L'empremta d'un Pasolini que, com va escriure el mateix Blai Bonet a *Nova York*, «tremolava en dialecte» s'havia de notar per força en el seu camí cap a una llengua viva, exhuberant i entesa com a codi secret. La selvàtica riquesa dialectal dels llibres de Blai Bonet, en tot cas, és, més que un exercici d'avantguarda en un sentit europeu, cosmopolita, un exercici d'autoafirmació i de coneixement de les pròpies arrels. I aquesta és, també, la més general característica de l'avantguarda brasilera, la qual cosa ens ofereix una nova perspectiva, arriscada però molt atraient, per estudiar l'obra de Bonet, especialment llibres èpics com *El poder i la verdor*, *Teatre del gran verd* i *¿Has vist, algun cop, Jordi Bonet, Ca N'Amat a l'ombra?*¹²⁴

Coneix Blai Bonet la literatura brasilera a fons? No en tenim plena certesa, però és segur que s'hi sent atret i fins i tot fascinat. En una entrevista de l'any 1980 l'enregistrament de la qual he pogut escoltar i transcriure,¹²⁵ el poeta llegí la traducció de dos llargs poemes brasilers.

Un era la traducció d'un fragment del *Cobra Norato*, obra de Raul Bopp (Rio Grande do Sul, 1898) publicada el 1931: un poema en versos blancs sobre les llegendes de l'Amazones. No puc transcriure ara les traduccions blaibonetianes perquè només en vaig poder desxifrar alguns passatges, però serà útil dir que el *Cobra Norato* és, per a B. Losada, una «obra característica del Movimiento Antropofágico y monumento a la creatividad léxica y sintáctica de la peculiaridad lingüística del Brasil». ¹²⁶ Escrit el 1928 i pensat inicialment per als infants, ha estat considerat el poema èpic per excel·lència de la literatura brasilera, un «poema primitivista, construido sobre leyendas, tradiciones y elementos del folklore de la Amazonia y utilizando sus peculiaridades léxicas y sintácticas» que representa «una visión del Brasil selvático como sexo, masculino o femenino, como símbolo de la fecundidad». ¹²⁷

A banda d'aquesta confluència, el gust per l'exotisme es remunta a alguns anys enrera. En la novel·la *Si jo fos fuster i tu et diguessis Maria* (1972) un dels protagonistes és Ovidi, un noi brasiler de raça negra que es casa amb Marta, una blanca. En el capítol que descriu les noces (XXXI) Bonet intercala, en forma de pensaments o somnis d'Ovidi, fragments que sens dubte treu -o adapta? no n'he sabut trobar la font exacta- de la literatura brasilera. Llegim-ne alguns fragments:

«A la primera ullada de gallot disforjo, que el coronell Guimaraes els va fer amb una galleria del cap, l'indi Zé Inacio Euclides da Cunha aconduí el cavall *Pere Apòstol* color de plat bacallaner fins a la porta del barracull, on la cristianeta Crisòstoma: tota sola encara amb l'honra; l'indi Víctor Hugo dos Prazeres Alvarez menà el cavall sabonat *Ull de Perdiu*

cap al casull i el posà darrera el *Pere Apòstol*; l'indi Nepomuceno Walter estirà per la brida el *Sant Benet*, el *Pere Apòstol* li espolsà amb el ram de la cua el morro». ¹²⁸

I, encara, al diari *La motivació i el film* Blai Bonet presenta un divertit personatge, don escolàstic Proubasta, capellà de Santanyí que abans d'anar destinat a la vila marinera havia passat vint-i-dos anys al Brasil. Don Escolàstic hi hagué de presidir les diades de la Llavor, entre els arbres de xiracandana i la piuladissa dels canaris «talment un eixam mundial de música concreta» (*concreta!*). La festa és descrita així:

«Després, però, el geneter comença de moure's, cumba, macumba, macumba; d'aturats, talment empernats, ballaven com un pern de rifa, merecumbé, mere, merecumbé, culejaven, merecumbé, que jo el t'encendré, que no el m'encendràs, culejada ve, merecumbé, culejada va, macunaimà. Cantaven les oracions per armar i aplegar-ne del cangaceiro Lampiao, que matava un home com qui beu un tassó d'aigua, i ai del qui passés pel seu costat!». ¹²⁹

L'ullet a *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade, una obra cabdal de l'avantguarda brasilera, és prou evident. Què vol dir, tot això?

Ja he apuntat que, si bé les avantguardes d'Europa són un exercici de cosmopolitisme, les del Brasil -país amb multiplicitat racial i independència recent- són moviments de recuperació nacional. La diversitat racial i cultural impedeix una hegemonia de les cultures precolombines; cal, per tant, forjar una nova identitat cultural. El *sertao*, formació desèrtica brasilera, i la peculiaritat de les seves gents, donen origen a un gènere narratiu específic, les «novel·les del *sertao*»: *Os Sertoos* (1902), novel·la sociològica d'Euclides da Cunha, però sobretot *Grande sertao: veredas* (1956), de Joao Guimaraes Rosa, admirable calidoscopi en què l'autor engloba alhora la tradició literària d'occident i el món indígena. ¹³⁰ Però el *sertao* és també una cultura de la pobresa i

de la fam. Les cultures de la fam, ens explicava B. Losada, es caracteritzen per la potència imaginativa, per l'exacerbació del sexe, pel misticisme, pel sentit èpic semblant al de les grans epopeies greco-llatines. D'aquestes cultures pot sorgir una literatura nova i renovadora. Totes aquestes característiques són perfectament aplicables a Blai Bonet, que també intenta fer una nova literatura i construir un nou home. És, el model brasiler, el més adequat per a aquesta aspiració? No ho sabem. En tot cas, allò que sembla atraure Bonet és un mestissatge que A. Cândido explica així:

*«Se observa en nuestra literatura la presencia constante de algo que se podría llamar el elemento primitivo, que se explica por la propia dirección de nuestra formación histórica. Pertenece a una nación en que la civilización del Occidente vino a encontrar pueblos en la edad de la piedra, a los cuales más tarde se justaron los negros africanos. La interpenetración de estas culturas trajo como consecuencia una extensa gama de matices raciales y culturales. [...] El hijo del blanco recibía educación de los esclavos negros [...]. Por otro lado, el mestizo recibía el impacto de esa misma cultura, europeizando su alma».*¹³¹

És justament per aquest sentit èpic, que Bonet assaja, en *El poder i la verdor* i *Teatre del gran verd*, una poesia no «amb figures» sinó «de personatges», inventats alguns i d'altres reals (el poeta i crític Xavier Lloveras, l'editor Àlex Susanna, etc). Aquests seran els nous herois de la seva obra. I, com a conseqüència directa de l'existència de personatges, també hi apareix, d'una manera més o menys difuminada, el que anomenam argument. Tanmateix, en el cas d'*El poder i la verdor* resulta molt difícil seguir-lo. Intuïm, vagament, una sèrie de seqüències

que expliquen una història: el jove Daniel ha de ser operat d'una «anormalitat» (la seva «condició femenina?»); és tancat en una cambra gelada i mor; s'apareix a la seva mare. D'aquest esquema bàsic, categòric, que, com en el cas del llibre anterior, té més d'un paral·lelisme amb l'Evangelí, pengen anècdotes particulars. Però sempre, davant els fets considerats per la gent com a no normals («sentir davall la pell enquimerament per l'esbart / de totes les coses i d'éssers no és normal») Blai Bonet imposa la seva *altra* norma, la poètica:

«No és norma de la sabata del dogma encofrat,
però pertany al que la Vida té de sagrat, de salvatge,
i saps a bastament que, contra el civilitzat, cal defensar
el que un home té de salvatge nat, perquè la civilització
és una randa brodada per mil generacions d'arnes».

(*El poder i la verdor*, p. 13-14)

Reconeix, però, que aquesta doctrina neix de la seva personal circumstància, del seu enamorament de la joventut, i es pregunta:

«Penses així, tu, perquè potser no goses dir, amb claror
del dia, que ets un malalt d'adolescència nativa».

Teatre del gran verd, dividit en trenta-dos cants, és, en teoria, més bo de seguir, encara que, en la pràctica, resulta tan obscur com *El poder i la verdor*. Allò que es fa més explícit és la intenció que mogué l'autor a escriure aquesta obra. Si més no, les cites que encapçalen el volum són eloqüents: «La Thèbaïde» de Racine i els *Cantos* d'Ezra Pound (Blai, com Pound, titula *Cants* els poemes d'aquest llibre, encara que alguns tinguin pocs versos) suggereixen el poema de gran alenada, èpic. La reivindicació de Pound s'estendrà al -per ara- darrer llibre de poemes de Blai Bonet, *Nova York*, en què glossarà els aspectes més quotidians de la vida d'Ezra Pound a Venècia. Una altra obsessió bàsica

de *Teatre del gran verd* és l'antibel·licisme. El Pound que escriu després de l'esfondrament d'Europa és el Blai Bonet que escriu a la fi del franquisme. Pocs poemes, però, en parlen directament. El «Cant IX» de *Teatre del gran verd*, per exemple, es fa ressò d'una tertúlia de Riba -que reunia escriptors a casa seva des del 1943- on els va explicar la seva fugida de Catalunya i la seva trobada, a la frontera, amb Antonio Machado i amb la seva mare, silenciosos i malalts. En un cant anterior, però, Blai Bonet se n'ha rigut una mica de Machado: el «Cant VII», en efecte, explica la relació de l'aleshores jove crític i poeta Vicente Gaos (després famós per les seves antologies de la generació del 27) amb Machado. Don Antonio, en els darrers anys de la seva vida, tenia dues frases fetes preferides: quan els joves poetes li mostraven els seus versos responia invariablement: «*muy fino, muy fino, muy fino*». I quan algú li parlava de la guerra «que, per uns, era revolució / i, per d'altres, tenia tractament / de "creuada"» responia: «*mano dura, mano dura, mano dura*». De vegades, però, el gran poeta s'embullava i canviava les dues frases. Així, quan el jove Gaos li mostra un dels seus sonets, es produeix aquesta divertida situació:

«Alguna vegada, que eren tot de cops,
trabucava l'ordre de les dues úniques
frases que li quedaven. I, quan En Vicent Gaos
acabà de llegir el sonet de l'arcàngel,
que havia portat, En Machado li digué:
"*mano dura, mano dura, mano dura*".

I Vicent Gaos, el jove i arcàngel de València,
ja no li va parlar de Hitler ni del Duce,
de l'afusellament de la magrana i de Lorca,
perquè va veure, ja més clar que un llum,
que *Antonio, mi hijo*, al final
del fusell, de la bomba, hauria respost

"muy fino, muy fino, muy fino"».

(*Teatre del gran verd*, p. 30)

L'humor ha entrat en la poesia de Blai Bonet, i això és, també, un signe inequívoc que ens trobam davant una nova literatura.

5. LA VIDA NOVA: *EL JOVE I NOVA YORK*

El Jove (1987) i *Nova York* (1991) són llibres plenament nous perquè suposen un replantejament de la teoria poètica blaibonetiana. Després del nivell primari de *Quatre poemes de Setmana Santa*, *Entre el coral i l'espiga*, *Cant espiritual* i *Comèdia* i de l'atapeït esglaó que va des d'*Els fets* fins a *Teatre del gran verd*, les dues últimes obres representen una perfecta síntesi de tot el corpus. Una síntesi que s'havia de dividir necessàriament en dos títols, ja que conjuga les dues maneres d'escriure de Blai Bonet: la lírica i la dramàtica, la personal i la universal, el *lied* i el càntic. D'altra banda, els títols que ara ens ocupen són, globalment, els punts qualitativament més alts de la producció de l'autor. En l'obra anterior és possible trobar molts poemes bàsics a l'hora de fer una història de la poesia catalana contemporània, però en *El Jove* i *Nova York* es dona, per primer cop, un funcionament orgànic dels llibres, que es poden llegir de dalt a baix sense escletxes i sense sobressalts.

D'acord amb la divisió establerta en el paràgraf anterior, *El Jove* representa la veu lírica i l'espai de la intimitat. No és estrany que, parlant d'aquest llibre, A. Terrón digui que «té referències més fàcils, és més fàcilment relacionable amb la seva primera època, i per això el seu ressò ha estat major». ¹³²És cert que *El Jove* és més assequible que *El*

poder i la verdor o *Teatre del gran verd* i que retorna, amb el conreu, adesiara, del decasíl·lab, a la voluntat mètrica, però el judici és encertat només en part, perquè estam davant una obra simple per compacta condensació d'elements i no per transparència. Bonet ha intentat, des de la seva poesia d'intenció més cívica, crear un *home nou*. Ara ens l'ofereix acabat, i ho fa en el primer poema del llibre, amb un títol molt simple: «*Ecce puer*», crònica brillant del llarg procés de construcció d'aquest home.

Ecce puer, títol d'un llibre de poemes de Joyce (també utilitzat com a cita inicial en la novel·la *Míster Evasió*), té molt a veure amb l'*Ecce Homo* evangèlic, la qual cosa ens remet a la figura de Judas, constant en la poesia i en la narrativa de Blai Bonet. Judes, reinterpretat i salvat pel nostre autor, dóna títol a la novel·la *Judas i la primavera* i apareix en molts poemes al llarg de l'obra blaibonetiana. Però la doble condició personal i social (o, més ben dit, personal *a fi de ser* social) de la poesia de Bonet també s'ha de reflectir en el tractament d'aquest personatge. En *Teatre del gran verd*, llibre en què la veu poètica defuig l'intimisme per assolir una màxima i total ressonància pública, Judas és associat, curiosament, a una categoria també social, «la Política». En canvi, en *El Jove* l'episodi protagonitzat per Judes és absolutament individual, i s'enfila a la transcendència des de la finitud -i no, com s'esdevenia, fallidament, a *Teatre del gran verd*, des de la mateixa transcendència. Però el context és, en ambdós poemes, idèntic: Judes baixant del seu poble en un aset, entotsolat, pensant... Comparem els dos començaments:

«El xicot Judas, alias "La Política",

davallà en el seu aset a les fires de Ciutat.
No havia sortit encara del terme del seu poble;
girà el cap endarrere; va mirar el blau Puig Gros,
un roquissar aplanat, pelat, sapat, morat».

(*Teatre del gran verd*, p. 19)

«Com sempre d'ençà que era un al·lotell,
Judes anava tot sol
pel camí cap al seu llogarret,
que era a la partió entre Samària i Judea.
Cavalcava en el seu ase,
vorera, vorera del camí».

(*El Jove*, p. 41)

En tots dos casos és remarcada la solitud del personatge: «vivía tot sol», «era fet per a si mateix, / no gaire enraonador», «de tant com desitjava companyia, / anava sempre tot sol», diu el poema d'*El Jove*. I el Cant XXI d'*El poder i la verdor*, que reprèn el motiu (p. 77):

«I el jove Judas, alias "La Política",
s'atansà temorenc al mestre de ribera
i als de la seva colla. Els va dir
"un servidor visc prop d'aquí i, com que estic tot sol,
la cambra dels pares és buida: n'hi caben
dos, si no els sap greu de jeure al mateix llit.
La meva màrrega també és de dues places".
La colla va envergar un mul de silenci
com de gent alta que fa el desmenjat.
El xicot Judas, alias "La Política",
acotà el cap».

Aquesta solitud el converteix en tràgic. E. Frenzel apunta que per a l'explicació de la maldat de Judes fou utilitzada la llegenda d'Èdip, aplicada a Judes per primer cop en la *Legenda aurea* del segle XIII. En comptes de posar l'accent en la fatalitat, però, la tradició cristiana emfasitza la mala inclinació.¹³³ Segons la mateixa llegenda, la mare de Judes somnià que el seu fill s'assemblaria al dimoni, per la qual cosa ella i el seu marit l'abandonaren (l'absència dels pares és recollida en els poemes de Blai Bonet). Frenzel dóna notícia, també, de les llegendes

jueves de Judes (d'orientació contrària a les del cristianisme), que idealitzen el dotzè deixeble i el converteixen en un rival de Jesús. És possible que Bonet conegui algunes d'aquestes llegendes. En tot cas, la positivització de la figura de Judes és freqüent a partir d'un cert moment de la història i especialment en la literatura alemanya: obres com l'*Ewiger Jude* de Goethe ens mostren, sempre segons Frenzel, un patriota decebut; i R. Wagner, en l'esbós de drama *Jesus von Nazareth* (1848) fa servir el motiu de la traïció com a desllorigador dels propis dubtes i per fer que es manifesti el poder de Crist. Integrant-se en el gruix de lectors que pretengueren tenir aquests autors, Frenzel es pregunta si Judes, la traïció del qual forma part del pla redemptor de Déu, actua lliurement i es pot convertir en una figura tràgica, però arriba a la conclusió que la majoria de les obres que recreen el mite de Judes «*se quedan en una solución intermedia y ni son lo bastante consecuentes para convertir a Judas en un mártir que se inmola consciente de su misión histórica universal, ni se conforman con la imagen teológica tradicional de la figura como ser poseído por el demonio, atribuyéndole por tanto un papel secundario, declarándole culpable sin restricciones como traidor al Señor*». ¹³⁴

En Blai Bonet, que coneix la nova teologia alemanya i la narrativa cristiana progresista europea, no és estranya l'adopció d'aquest personatge, tèrbol i ambigu, que tan bé escenifica la idea de pecat.

L'home nou (*Ecce puer*) i el pecador redimit (Judes) són les mans que escriuen *El Jove*. Però a més, Blai Bonet dóna una excel·lent teoria del poema en una composició absolutament cabdal, bàsica: poc abans de

«Lo pus bell catalanesc del món» trobam «La transcripció». Comença el poema parlant de termes absoluts («Una Verdor», «el Rostre») i l'acaba amb una definitiva, lapidària, concretíssima figura amb terral i nostrat nom propi: Tomeu Salom de l'Alqueria Blanca. I aquesta baixada al real (des del «Tot» fins al carrer) és explicitada en la darrera estrofa del poema, que al meu entendre fa llum a tota la poesia de Blai Bonet:

«Del Tot baixà al Carrer de la Portella.
De fit a fit mirà el cedre que hi manca.
Sacsà cinc flors. Va escriure en paret vella
un nom que fos sa perllongada branca:
Tomeu Salom de l'Alqueria Blanca».

(*El Jove*, p. 18)

És difícil parlar del poeta i la ciutat sense fer una aturada en Walter Benjamin i en els seus escrits sobre Baudelaire. Ambdós iniciaren, un des de la poesia i l'altre des de la crítica, la reflexió sobre el gran espai urbà. En *L'obra dels passatges* Benjamin reuneix, valent-se del seu tarannà de col·leccionista, un mostrari de fenòmens propis de la gran ciutat. Viu a París i l'escodrinya poèticament, tot intentant de descobrir-hi una innocència perduda rera els actes quotidians. L'estudi de Baudelaire es lliga inevitablement amb aquesta passió: la bohèmia com a contradicció del sistema capitalista i la visió del poeta com a femater que recull i recicla en poesia la brossa de l'urbs són part d'aquesta revisió de la ciutat. Baudelaire ha creat una teoria de la joventut i de la senilitat espirituals segons la qual un home és jove o *nou* quan té moltes possibilitats d'evocació espacial i vell quan ja no pot evocar un espai il·limitat.

Aquestes consideracions són en el substrat de *Nova York* de Blai Bonet. Però aquest és l'inici d'una especial relació entre l'home i el medi

que s'estendrà fins a assolir proporcions ben diferents. En el segle XX la ciutat ja no és un entorn social, sinó un àmbit existencial que serveix de metàfora a l'esperit dels nous temps.¹³⁵ Eliot, Pound i Joyce ens parlen de ciutats d'imatges superposades, de simultaneïtats en comptes de successions, de fragmentació.

La urbanitat de *Nova York*, però, no ve donada per l'escenari ni per l'evidència del títol. J. Llovet ha demostrat¹³⁶ que la literatura urbana no és aquella que pren per escenari la gran ciutat, sinó que la relació poesia-ciutat té a veure amb la psicologia de l'individu i de les col·lectivitats urbanes. I és, més aviat, una «localització» de l'absolut. Efectivament, a *Nova York* trobarem, barrejats, el metro de la gran ciutat i les illes gregues on Pasolini filmà *Medea*, les tribus urbanes i el seu art rupestre, l'artista allunyat de l'acadèmia (Masaccio), l'estudi del fotògraf... Després de llegir *Nova York* és fàcil pensar en Pound -que és, a més, un dels personatges del llibre- i en la verbositat desbordada de l'era dels cants (*El poder i la verdor* i *Teatre del gran verd*). Però el mateix Bonet, amb una lúcida actitud autoconscient, havia confessat que no estava satisfet amb els grans cants dels dos llibres anteriors, escrits per necessitat, però desmesurats: *Nova York* és un intent de fer el mateix, ara, però, cercant la intel·ligibilitat. Sembla que aquesta vegada Blai Bonet se n'ha sortit plenament.

NOTES DEL CAPÍTOL VIII

1. GOETHE, Johan W. «Teoría de los colores», dins *Obras Completas*, 3 vol. Edició de Rafael Cansinos Assens. Madrid: Aguilar, 1987. Vol. I, p. 478.

2. M. H. Abrams es fa ressò d'aquest debat al capítol XI de *The Mirror and the Lamp* (New York: Oxford University Press, 1953). Vegeu també SUREDA BLANES, Josep. «Goethe i la Química», dins *La creació científica*. Palma: Moll, 1963, p. 47-78.

3. BLANCHOT, Maurice. *Le livre à venir*. París: Gallimard, 1959, p. 265.

4. MESQUIDA, Biel. «Blai Bonet, poeta atroçment humà» [entrevista]. *El País. Quadern* [Barcelona] (13-9-1987). L'entrevistador hi escriu: «Ell no ha cregut mai en la inculta separació dels sabers, i ho vaig poder comprovar quan devers el final de la dècada dels anys seixanta coincidírem dins el laboratori de Genètica. Blai feia preguntes a Antoni Prevosti, savi genètic, sobre àcids nucleics, i jo em dedicava a observar els cromosomes de la mosca del vinagre».

5. Comprenetració expressada en una entrevista publicada al núm. 132 de *Santanyí* (19-1-1963).

6. BALTASAR, Basilio. «Blai Bonet o la fidelitat a la pròpia terra» [entrevista]. *El País. Quadern* [Barcelona] (31-7-1983).

7. SUSANNA, Àlex. «Blai Bonet, escultor del mot» [entrevista]. *Cultura* [Barcelona] (març 1988), núm. 12, p. 41.

8. Ambdós punts de vista són recollits per Gérard Genette a *Figures I* (París: Seuil, 1966), p. 253.

9. VILAR, Sergio. «Blai Bonet: un cuestionario». A: BALTASAR, Basilio (ed.). *Blai Bonet. A l'ombra de l'esperit. Antologia*. Palma: Conselleria de Cultura, Educació i Esports del Govern Balear, 1989, p. 89.

10. Vegeu capítol IV, apartat 2.1.

11. BONET, Blai. *Pere Pau*. Barcelona: Columna, 1992, p. 35 i 54.

12. A la pregunta «Vora quins savis et voldries haver trobat a l'instant del seu descobriment?» Blai Bonet respon: «L'instant en què l'equip del doctor Severo Ochoa descobrí el DNA. Per mi, l'infern és el DNA, on t'esperen, vius, tots els avantpassats. "Negar-se a si mateix", "Convertir-se en l'home nou" és lluitar a contracorrent del DNA propi». (MESQUIDA, Biel. «Blai Bonet, poeta atroçment humà», *op. cit.*).

13. Per a la referència de tots aquests treballs, consulteu bibliografia final.

14. BALTASAR, Basilio [ed.]. *Blai Bonet. A l'ombra de l'esperit. Antologia, op. cit.* Vegeu la ressenya que en féu P. Rosselló («Blai Bonet, un escriptor controvertit», dins *El Mirall* [Palma], núm. 33, desembre 1989), amb la resposta de X. Lloveras per al·lusions («Crítica a la crítica», dins *El Mirall*, núm. 34, gener 1990). I, encara, la resposta de P. Rosselló («Rèplica a la rèplica (tant se val!)», *El Mirall*, núm. 39, setembre-octubre 1990), p. 39-40. Vegeu també la meua ressenya «Una aproximació prou acolorida al corpus blaibonetià». *Avui. Cultura* [Barcelona] (6-1-1990).

15. PONS, Margalida. «Aproximació a l'obra narrativa de Blai Bonet», tesi de llicenciatura (1990).

16. MESQUIDA, Biel. «Blai Bonet, poeta atroçment humà», *op. cit.*

17. La qüestió de la data de naixement de Blai Bonet és, encara que això pugui semblar estrany en un escriptor del segle XX, objecte de controvèrsia. En les contraportades dels seus llibres es barregen sense concert el 1926 i el 1929, circumstància que permet a Xavier Lloveras de començar jocosament la seva antologia dient: «Blai Bonet i Rigo va néixer a Santanyí, al sud de l'illa de Mallorca, el 10 de desembre (o el 10 de gener) de l'any 1926 (o del 1929)». Sembla que les dades correctes són les que Lloveras situa fora del parèntesi: Joan Miralles, cap del Dep. de Filologia Catalana de la UIB i expert en història oral, em va assegurar que, arran d'una entrevista amb Blai Bonet, va comprovar-ne les dades al registre de Santanyí: 10 de desembre de 1926, doncs. Malgrat tot, això es contradiu amb les informacions que dóna l'autor en diferents moments de la seva obra. Sense anar més enfora, el poema «Dijous Sant 1954» de *Comèdia* diu: «Vint-i-cinc anys he ja complert, Senyor»...

18. Trec aquestes dades, i les que vendran a continuació, d'una entrevista amb Blai Bonet enregistrada per J. Miralles l'estiu de 1981 i transcrita per mi el 1990, que forma part de l'*Arxiu d'història oral Joan Miralles* (AHOJM), cintes núm. 184, 185 i 186.

19. VIDAL, Jaume. «Les variacions poètiques de Blai Bonet». A: BONET, Blai. *L'Evangelí segons un de tants*, 2a ed. Palma, Moll, 1991, p. 9.

20. Entrevista de l'AHOJM, *op. cit.*

21. BONET, Blai. «Requiem al hombre». *Santanyí* (25-4-1959).

22. En una conversa tenguinada el setembre de 1992, Fèlix Escales, fill del polític mallorquí Fèlix Escales i Xamení i conegut de Blai Bonet, atribueix l'escurçament a una censura per evitar temes escabrosos.

23. Reprodueixo el poema a l'apèndix.

24. Reprodueixo una selecció d'aquests articles a l'apèndix.

25. BONET, Blai. *La mirada*. Barcelona: Pòrtic, 1975, p. 42-45. Unes pàgines més endavant parla d'un apotecari «estrictament mitològic, que, en aquelles saons, era el Déu Pare i Fàtima mesclada amb sor Cirer de Sancelles dels malalts substantius de Mallorca», a qui la mare de Blai demana consell. El situa a Palma, i no a Santanyí, però el bateja com a Don Bernat. El jove malalt sent parlar la seva mare: «don Bernat li havia dit que, en mi, la pleuritis i les ombres als pulmons, per reconsagrades que fossin, i ho eren, de colló clos, no eren el més important, ni la cosa més de témer... La part que jo tenia més malmenada, espoltrida i que armava la causa de tot el que tenia, era el sistema nerviós. La meua mare concretament va dir "el cervellet"». Blai sent aquestes paraules, segons ens explica, des del llit on el seu pare va morir de tuberculosi pulmonar, amb «els dos pulmons fets un fogasser». Ve d'aquí l'enemistat que desembocarà en *Judas i la primavera*?

26. Informació de Fèlix Escales.

27. BONET, Blai. *La mirada*, op. cit., p. 68.

28. Informació de Fèlix Escales.

29. «Diálogos con Blai Bonet» [entrevista]. *Destino* [Barcelona] (14-4-1962), núm. 1.288. Reproduïda a l'apèndix.

30. RODRÍGUEZ SANZ, Carlos. «Entrevista con Pier Paolo Pasolini». *Cuadernos para el Diálogo* (octubre 1966), núm. 37, p. 42-44.

31. PONS, Margalida. *Aproximació a l'obra narrativa de Blai Bonet*, op. cit.

32. CORTÈS, Gabriel. «Quatre poemes de Setmana Santa». *Correo de Mallorca* (13-8-1950).

33. A «Dijous Sant» llegim: «El campanar, llum rosa, gàbia de falzies...»; i a «Escala», poema d'*Entre el coral i l'espiga* dedicat a la dona de Vidal i Tomàs, es repeteix la metàfora: «Mira el campanar, llum rosa...».

34. PONS, Margalida. *Aproximació a l'obra narrativa de Blai Bonet*, op. cit.

35. Cito els quatre primers llibres de Blai Bonet per l'última edició, conjunta, que se n'ha fet: *El Color*. Manacor: Tià de Sa Real, 1986.

36. CHEVALIER, *Diccionario de símbolos*, p. 360.

37. Aquesta preferència ja és manifestada en les primeres entrevistes: vg., per exemple, la conversa amb Guillem Sureda Molina publicada al *Diario de Mallorca* el 27 de febrer de 1955, reproduïda a l'apèndix.

38. LLOVERAS, Xavier. «Blai Bonet: dos itineraris». A: BONET, Blai. *Antologia*. València: Gregal, 1989, p. 9.

39. VIRGILI. *Bucòliques*. Text revisat i traducció de Miquel Dolç. Barcelona: Fundació Bernat Metge, 1956, p. 181-182.

40. COSTA i LLOBERA, Miquel. *Obres completes*. Barcelona: Selecta, 1947, p. 129.

41. Per al comentari d'aquest fragment i del motiu de la recerca de l'amat em remeto al capítol V. L'original complet de *Palinur* és reproduït a l'apèndix.

42. En diverses ocasions Blai Bonet ha manifestat que va accedir als clàssics en la llengua original. Tanmateix, aquí m'he basat en les versions virgilianes de Miquel Dolç. En un treball inèdit de comentari d'*Entre el coral i l'espiga*, Arnau Pons detecta algunes coincidències concretes amb el Virgili traduït per Riber.

43. NIETZSCHE, Friedrich. *La gaya ciencia*. Buenos Aires: Ediciones del Mediodía, 1967, p. 182.

44. LÓPEZ-BARALT, Luce. «Prólogo». A San Juan DE LA CRUZ, *Obra completa*, 2 vol. Edició de Luce López-Baralt i Eulogio Pacho. Madrid: Alianza Editorial, 1991, vol. 1, p. 7-48.

45. San Juan DE LA CRUZ, *Obra completa, op. cit.* Vol. 1, p. 63.

46. Cito els fragments bíblics per l'edició de la Bíblia de Monserrat (Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1987).

47. No cal insistir-hi. N'han parlat prou J. Mas i Vives al seu article, repetidament citat en el present treball, «La generació del 27 i els poetes mallorquins dels anys 50» i Josep M. Llompарт en el seu «Federico a Mallorca», dins *Retòrica i poètica, II*, p. 131-140.

48. VIDAL ALCOVER, Jaume. «Les variacions poètiques de Blai Bonet», *op. cit.*, p. 13.

49. FERRER MASSANET, Rafael. «García Lorca me descubrió un mundo poético, però no el suyo, sino el mío» [entrevista]. Conservada en un dossier de premsa de l'arxiu Vidal Alcover, datada el 17-1-1953, sense indicació de lloc de publicació. Reproduïda a l'apèndix.

50. Possiblement aquest poema és el que va guanyar la modalitat de tema lliure en el «Certamen Literario 1950» convocat per *La Almudaina*. Segons la informació recollida en aquest diari l'1 de juny de 1950, el poema es deia «Faune mutilat», títol que recorda, inequívocament, «La relíquia» d'Alcover.

51. LLOVERAS, Xavier. «Blai Bonet: dos itineraris», *op. cit.*, p. 17-20.

52. ESPRIU, Salvador. «Pròleg». A: BONET, Blai. *El Color, op. cit.*, p. 98.

53. BALTASAR, Basilio. «Blai Bonet o la fidelitat a la pròpia terra», *op. cit.*

54. VIDAL ALCOVER, Jaume. «El confús abrondament de Blai Bonet». *Diario de Mallorca* (18-3-1971). El fragment sencer diu: «Aquesta confusió i aquest abrondament han anat augmentant amb el temps. Tenen, de vegades, el seu costat còmic: quan l'autor s'entesta a usar espatlla per esquena, quan incrusta dues paraules tan retòriques com canyarrussins (escanya-rossins) i banyarriquer en dos versos immediats, quan no es tem de cacofonies elementals com "ca que bava", etc.».

55. El jurat era compost per Josep M. de Sagarra, Tomàs Garcés, Josep Janés, Mn. Pere Ribot -que, anys després, acolliria Blai Bonet a Riells de Montseny-, Joan Perucho, Joan Vinyoli i Josep Pedreira.

56. PONS, Margalida. *Aproximació a l'obra narrativa de Blai Bonet*, op. cit.

57. VIDAL ALCOVER, Jaume. «El confús abrondament de Blai Bonet», op. cit.

58. VIDAL ALCOVER, Jaume. «La poesia a Mallorca del 1936 a 1960». *Randa* [Barcelona] (1982), núm. 13, p. 26.

59. Ho explica Jaume Vidal al pròleg de la reedició de *L'Evangelí segons un de tants*, op. cit, p. 7-8. A l'arxiu de Vidal Alcover he trobat dos poemes inèdits de Jaume Vidal dedicats a Blai Bonet.

60. MESQUIDA, Biel. «Blai Bonet: un modern escriptor mallorquí a Barcelona», dins *Mallorquins a Barcelona*. Barcelona: Ajuntament, 1980, p. 54.

61. L'expressió és recollida per J.-Ll. Marfany en «Joan Maragall», dins MOLAS, Joaquim [dir.]. *Història de la literatura catalana*, vol. 8. Barcelona: Ariel, 1986, p. 195.

62. *Ibid.*

63. Recordem que ja havíem establert una connexió entre aquest poema de Guillén i la sèrie *Igor Stravinsky. Le sacre du printemps* de Jaume Vidal Alcover (vegeu el capítol VI).

64. GUILLÉN, Jorge. *Cántico*. Barcelona: Seix Barral, 1990, p. 94.

65. COMAS, Antoni. «El "Cant espiritual", de Blai Bonet», dins *Ensayos sobre literatura catalana*. Barcelona: Tàber, 1968, p. 301-307.

66. GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor. *La poesía española de 1935 a 1975. II: De la poesía existencial a la poesía social. 1944-1950*. Madrid: Cátedra, 1987, p. 544.

67. OTERO, Blas de. *Cántico espiritual*. San Sebastián: Cuadernos del Grupo Alea, 1942.

68. GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor. *La poesía española de 1935 a 1975. II: De la poesía existencial a la poesía social. 1944-1950*, op. cit., p. 559.

69. Per a les relacions entre Blai Bonet i Blas de Otero, vegeu el diari *La mirada*, *op. cit.*, p. 16-20 i 87-101.

70. VIDAL, Jaume. «Blai Bonet. *Cant espiritual*». *Raixà. Miscel·lània de literatura catalana*. Palma: Moll, 1953, p. 149-150.

71. ALBERTÍ, Josep. «Blai Bonet, un poeta digerit». *Reduccions [Vic]* (setembre 1981), núm. 14, p. 43-64.

72. ROURE TORENT, J. «Cant espiritual». *Pont Blau [Mèxic]* (juliol 1954), núm. 21, p. 236.

73. Vegeu la nota 25.

74. A l'àmbit de *Cant espiritual* cal afegir d'altres composicions: una «Cançó espiritual»; el «Poema de les mans obscures», premiat al certamen poètic de Riells de Montseny i els «Tres poemes espirituals». Aquests textos són reproduïts a l'apèndix.

75. Una bona part de les informacions que dono a continuació procedeixen de la consulta d'una part de la correspondència que Blai Bonet i Carles Riba creuaren entre el 1954 i el 1958. He tengut accés a les cartes, dipositades a l'arxiu de Carles Riba, per gentilesa de Carles-Jordi Guardiola.

76. L'expressió és de GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor. *La poesía española de 1935 a 1975. II: De la poesía existencial a la poesía social. 1944-1950*, *op. cit.*, p. 555.

77. LLOMPART, Josep M. *La literatura moderna a les Balears*. Palma: Moll, 1964, p. 190.

78. VIDAL, Jaume. «Blai Bonet. *Cant espiritual*», *op. cit.*

79. HUGUET, Damià. «Materials per a un retrat de Blai Bonet». A: BALTASAR, Basilio [ed.]. *Blai Bonet. A l'ombra de l'esperit. Antologia*, *op. cit.*, p. 59.

80. *Corona Literària oferta a la Mare de Déu de Montserrat*. Abadia de Montserrat, 1957. El canvi més important del poema de Blai Bonet «Expoliació 1956», reproduït a les pàgs. 239-242 del llibre respecte a la versió apareguda a *Comèdia* és el final. Els quatre darrers versos del poema de *Comèdia* eren sis, i diferents, en la *Corona Literària*:

«Després comptaré el temps pels contemplats
i estimats homes que hagin trepitjat
la meva verda circumstància. I la realitat
de foc, Crist degotat, desert i obscur,
serà fidel, segura i alta amb tota
la intensitat amarga del meu nom».

81. ORTEGA, Julio. «Introducción». A: VALLEJO, César. *Trilce*. Madrid: Cátedra, 1991, p. 9-10.

82. L'admiració de Bonet envers Vallejo és manifestada en una entrevista que li fa Guillem Sureda Molina arran d'haver guanyat el premi Joanot Martorell per *El mar*, publicada en el *Diario de Mallorca* el 2-1-1958 i reproduïda a l'apèndix.

83. VIDAL i TOMÀS, Bernat. «Comèdia de Blai Bonet y otras notas», dins *Santanyí*, núm. 85 (25-3-1961).

84. Poemes de l'àmbit de *Comèdia* són «Espiritual 1954», publicat a la revista *Quart Creixent*, i «Crucifixió 1955», enviat en una carta a Carles Riba. Totes dues composicions són reproduïdes a l'apèndix. El poema «Et nunc manet in te», que pren com a títol el d'una obra d'A. Gide, fou publicat en un fullet independent i posteriorment incorporat a *Comèdia*.

85. SUREDA MOLINA, G. «Blai Bonet, poeta y novelista» [entrevista]. *Diario de Mallorca* (2-1-1958).

86. BONET, Blai. *Els ulls. Diari primer*. Barcelona: Pòrtic, 1973, p. 158.

87. POMAR, Perico. «Con Blai Bonet» [entrevista]. *Diario de Mallorca* (15-2-1968).

88. VIDAL ALCOVER, Jaume. «Les variacions poètiques de Blai Bonet», *op. cit.*, p. 15.

89. VIDAL ALCOVER, Jaume. «La poesia a Mallorca del 1930 a 1960», *op. cit.*, p. 29.

90. LLOVERAS, Xavier. «Blai Bonet: dos itineraris», *op. cit.*, p. 25-26.

91. Cito els poemes de *L'Evangelí segons un de tants* per la segona edició del llibre, publicada a Palma el 1991 com a 41è volum de la col·lecció Biblioteca Bàsica de Mallorca.

92. ZUMTHOR, Paul. *Introduction à la poésie orale*. París: Éditions du Seuil, 1983, p. 134.

93. ANDREU, Josep M. «Blai Bonet, Premi Carles Riba de poesia, interrogat per J. M. Andreu, Premi "Carles Riba" 1960» [entrevista]. *Serra d'Or* [Barcelona] (gener 1963), p. 45-46. Sartre és esmentat també a les pàgines de *La mirada* (103 i següents) i en BONET, Blai. «Sartre, 64». *Destino* [Barcelona] (1-8-1964), núm. 1.408.

94. És la que he consultat: BUBER, Martin. *¿Qué es el hombre?* Trad. d'Eugenio Ímaz. Mèxic: Fondo de Cultura Económica, 1990.

95. LLOMPART, Josep M. *La literatura moderna a les Balears*, *op. cit.*, p. 191.

96. SUSANNA, Àlex. «Blai Bonet o la recerca poètica del sagrat». A: BALTASAR, Basilio [ed.]. *Blai Bonet, a l'ombra de l'esperit*. *Antologia*, *op. cit.*, p. 11-26.

97. Per a la recepció apassionada que de Pasolini fa Blai Bonet cal tenir en compte dues dades: el 1964 ja existeix una traducció castellana de *Mamma Roma*, feta per J. Goytisolo. I el 1965 Aymà publica la versió castellana del guió de *Il Vangelo secondo Matteo*.

98. PORCEL, Baltasar. «Blai Bonet, en espectáculo» [entrevista]. *Destino* [Barcelona] (8-6-1968), núm. 1.601, p. 54.

99. Informació tretada de les notes de *La Bíblia de Montserrat*, p. 2796.

100. BONET, Blai. Pròleg a *Els fets*. Barcelona: Proa, 1974.

101. *Ibid.*, p. 9.

102. *Ibid.*

103. «Nunca me pasó nada de lo que ocurre en *El mar*, dice Blai Bonet» [entrevista]. *Destino* [Barcelona] (1-3-1958), núm. 1.073, p. 31.

104. GUSDORF, Georges. «Condiciones y límites de la autobiografía», dins *La autobiografía y sus problemas teóricos*. Barcelona: Anthropos, 1991. Col. «Suplementos Anthropos», 29. Traducció d'Àngel G. Loureiro, p. 9-18.

105. *Ibid.*

106. GENETTE, Gérard. *Figures I*. París: Éditions du Seuil, 1966, p. 220.

107. Notes a *La Bíblia de Montserrat*, p. 2708.

108. ALBERTÍ, Josep. «Blai Bonet, un poeta digerit», *op. cit.*

109. *Ibid.*, p. 58.

110. GIMFERRER, Pere. Ressenya de *¿Has vist, algun cop, Jordi Bonet, Ca N' Amat a l'ombra?*. *Destino* [Barcelona] (11-17 de novembre 1976), núm. 2.041.

111. ALBERTÍ, Josep. «Blai Bonet, un poeta digerit», *op. cit.*, p. 53.

112. Atesa la complexitat formal del llibre, la localització de les cites per mitjà del número de la pàgina on apareixen m'ha semblat més racional i aclaridora que no pas la remissió a la numeració dels versos; l'al·lusió als títols dels poemes és igualment inviable, perquè *¿Has vist... és un únic poema*.

113. Una de les seves variants més difoses fa: «Sa ximbomba ja no sona, / ni sona, ni sonarà, / perquè té sa pell de ca / i sa canya que no és bona».

114. Una de les versions de la cançó diu: «En Pep Gonella té / un ca de bou, / el va baratar amb un ou / de xoriguer. / el va vendre en es porquer / de Son Caliu, / que era s'homo més viu / de dins Son Serra, / ell sap tocar guitarra / i castanyetes / i fa ballar pessetes / dins un garbell».

115. Vegeu el capítol III, apartat 1.4.
116. PARCERISAS, Francesc. «Confusa bellesa». *El País. Quadern* [Barcelona] (12-9-1991).
117. Ho diu, almenys, en dues entrevistes, la que signa Mestre Mateu, «Míster Evasió. Blai Bonet, 1969» (*Diario de Mallorca*, 22-5-1969) i la de Baltasar Porcel «Blai Bonet, en espectáculo», *op. cit.*
118. BONET, Blai. Pròleg a *Cant de l'arc*. Barcelona: Proa, 1979, p. 10.
119. *Ibid.*, p. 11.
120. Cf. l'entrevista de l'AHOJM, *op. cit.*, on Bonet també es refereix a aquest personatge.
121. A la portada del primer d'aquests títols, hi ha l'epígraf «primera part»; en canvi, en el segon llibre no consta enlloc que es tracti d'una continuació del primer. En el fons, el fet és poc rellevant, perquè *El poder i la verdor* i *Teatre del gran verd* fan part d'una intenció única.
122. VIDAL ALCOVER, Jaume. «Les variacions poètiques de Blai Bonet», *op. cit.*, p. 23.
123. LLOVET, Jordi. *El sentit i la forma. Assaigs d'estètica*. Barcelona: Edicions 62, 1990, p. 182.
124. Dec algunes idees que exposaré a continuació a Basilio Losada i al seu seminari *Movimientos de vanguardia en Brasil*, impartit com a curs de doctorat a la Universitat de Barcelona el 1991.
125. Entrevista de l'AHOJM, *op. cit.*
126. LOSADA, Basilio. «Modernismo Brasileño», conferència mecanografiada, p. 6.
127. *Ibid.*
128. BONET, Blai. *Si jo fos fuster i tu et diguessis Maria*. Palma: 1972, p. 169-170.
129. BONET, Blai. *La motivació i el film*. Barcelona: Empúries, 1990, p. 55.
130. A pesar de la seva «intraduïbilitat», existeix una versió catalana de l'obra feta per Xavier Pàmies: GUIMARAES ROSA, Joao. *Gran sertao: riberes*. Barcelona: edicions 62, 1990.
131. CÂNDIDO, Antônio. *Introducción a la literatura de Brasil*. Caracas: Monte Ávila Editores, C.A., 1968, p. 61-62.
132. TERRÓN, Àngel. «L'estela de Blai Bonet», dins *Blai Bonet. Al'ombra de l'esperit. Antologia*, *op. cit.*, p. 30.
133. FRENZEL, Elisabeth. *Diccionario de motivos de la literatura universal*. Madrid: Gredos, 1980, p. 272-273.
134. *Ibid.*

135. Ja ho he comentat parlant d'*Imago Mundi* de Miquel Dolç i valent-me dels estudis compilats per Edward Timms i David Kelley en *Unreal City. Urban experience in modern European literature and art*. Nova York: St. Martin's Press, 1985.

136. LLOVET, Jordi. *El sentit i la forma, op. cit.*, p. 191-195.

CONCLUSIONS

Conclusions

La dècada dels anys cinquanta porta incrustades doloroses seqüeles bèl·liques. No únicament el llast de la segona guerra mundial, sinó també el de la guerra civil espanyola, dues barreres que frenen radicalment un brillant avanç intel·lectual que prové de principis de segle. L'espectador de les arts veu, aquests anys, un difícil procés de transformació: d'una banda hi ha una continuació de la recerca estètica iniciada amb les avantguardes; això es dóna especialment en les arts plàstiques; d'altra banda existeix la consciència que l'art no es pot separar de la realitat que li ha tocat viure i que, per tant, més que l'experimentació, cal cercar la identitat amb el receptor i una incidència àmplia; aquesta incidència és en el punt de mira de la literatura europea, que, en línies generals, retorna al realisme, que reconeix en el neorealisme cinematogràfic un camí paral·lel i el pren adesiara, que veu en la figuració el procediment més efectiu per arribar a la presentació dels fets i dels seus conflictes. Entre les provatures pictòriques de Dubuffet, de Pollock, del mateix Tàpies, i les solucions literàries s'obre un profund abisme que va molt més enllà de les qüestions purament tècniques. És cert que hi ha, en literatura, casos en què la voluntat de denúncia o compromís es barreja amb l'experimentalisme o amb la recerca: el teatre de l'absurd -l'etiqueta, discutida i tot, sembla la més pertinent- que escriuen Ionesco o Beckett i que té un cert ressò en l'obra

dels dramaturgs catalans n'és un clar exemple. Tanmateix, la supervivència d'aquestes solucions excepcionals és sempre difícil.

També la literatura catalana tendeix, en els cinquanta, a la rehumanització. La narrativa psicològica encara hi ocupa, a la primeria de la dècada, un espai important, però l'atracció per un realisme d'intenció crítica es fa més i més forta. Pel que fa a la poesia, per bé que encara és sota el domini del model ribià, la tendència a la concreció i a la individualització és cada cop més perceptible. En aquest context, el cas de les Illes Balears és peculiar: la *humanització* no s'hi pot produir abruptament perquè no hi ha hagut etapa deshumanitzada. En comptes d'això, s'hi dóna una pervivència dels corrents vuitcentistes o dels de començaments de segle; el realisme, si existeix, és d'arrel costumista, un instrument tècnic -no crític- al servei de la versemblança dels retrats. En aquest àmbit, doncs, la rehumanització haurà de passar -encara que amb retard- per la prèvia època abstracta. És quan a Europa aquests gusts ja s'han tenyit d'anacronisme, que els renovadors de la poesia insular experimentaran l'admiració per Gide, per Stravinsky, per la generació del 27, per Ortega.

En la literatura balear aquest procés de transició es desenvolupa en la postguerra. La definició del terme *postguerra*, tot i que ha estat objecte d'interpretacions diverses, pot ser referida al període comprès entre l'any 1939 i el 1959 (frontera que podria estendre's fins al 1962). L'*aggiornamento* cultural es prepara, a les Illes Balears, en els anys quaranta i té la seva màxima efectivitat en els cinquanta; cap al final

d'aquesta dècada i en els primers anys de la següent ja s'ha produït el final de la transició literària, sintetitzable en tres punts:

1) Relleu dels nous escriptors. Els poetes del grup dels cinquanta són progressivament substituïts -si no en els barems de la qualitat, sí en els de la innovació i en els de l'actualitat- per una sèrie de nous actors: ja el 1955 apareixen els primers plecs poètics de Bartomeu Fiol (*L'últim i*, un any després, *Contribució de bàrbar*), encara que *Calaloscans* -el seu primer llibre d'un cert gruix- no surt fins al 1966; el 1959 els *Cants jubilosos* de Miquel Bauçà són guardonats en el certamen de Sant Salvador de Felanitx; del 1965 són els *Poemes a Nai* de Miquel Àngel Riera; el 1966 Jaume Pomar entra en el món de les lletres amb *Tota la ira dels justos*, etc. El grup de poetes que giren entorn de la revista *Ponent*, encapçalats per Llorenç Vidal, cobren un cert protagonisme. També comencen a destacar els poetes de «La Sínia», col·lecció de poesia de l'editorial Daedalus dirigida per Jaume Pomar i Guillem Frontera (però l'editorial havia estat creada, significativament, per un membre de la fornada anterior, Jaume Vidal Alcover, i pel geògraf Bartomeu Barceló).

2) Diàspora dels poetes del grup de l'antologia de Sanchis Guarner. En els anys seixanta, al mateix temps que prova l'aventura ocasional dels *Sonets alexandrins*, Jaume Vidal experimenta, en *El fill pròdig*, una revifalla de la seva devoció per Rimbaud; mentrestant, Josep M. Llompart s'ha decantat per la poesia civil a *La terra d'Argensa* i Llorenç Moyà fa un intent semblant, però revestint els seus versos d'un embolcall clàssic, en reculls com *Hispania Citerior* i en el seu teatre de la llibertat; en aquells anys Blai Bonet ha publicat *L'Evangelí*

segons un de tants, llibre amb què dóna un tomb a la seva producció poètica: hi ha, és cert, una utilització dels procediments realistes, però la seva orientació es decanta, més que a objectius civils o socials, a la formulació d'un nou humanisme elaborat sobre la revisió dels principis cristians. La compacta comunitat -matisable, si es vol- de llibres com *L'hora verda*, *Entre el coral i l'espiga*, *Ocells i peixos* i *Poemes de Mondragó* s'ha crullat definitivament.

3) Relleu estètic. La poesia abstracta, l'imperi de la metàfora i el ressò postsimbolista cedeixen el pas al realisme. S'hi decanten els autors del grup dels cinquanta, però també els seus predecessors: Cèlia Viñas mor massa aviat per poder mudar d'estètica, però Marià Villangómez fa un canvi -subtil, com tots els seus, però significatiu- amb *El cop a la terra*. Fins i tot Miquel Dolç, per a qui la poesia és sempre una activitat més o menys subordinada al seu treball d'humanista i professor, alça la veu i gosa fer acusacions ben directes en els poemes d'*Imago Mundi*. Pel que fa als autors més joves, Bartomeu Fiol ja encapçala *Camp Redó* (del 1963, encara que no es publica fins deu anys més tard) amb una cita de Lévi-Strauss. Per a ell, la poesia és «alt exercici de la llibertat contra la por i ses causes» i comporta, per tant, la reivindicació que els versos siguin «a l'abast». No cal dir que aquest relleu estètic té tot el caràcter d'una *normalització* o, si més no, d'un acompassament amb les tendències que imperen al Principat: s'ha produït la reunificació de la poesia catalana. L'expressió que acabo d'utilitzar és, potser, exagerada, però sembla pertinent per indicar un avanç inequívoc. A finals dels seixanta -i el llibre *Així Sia (Elegies irremeiables)* de Miquel Barceló n'és, potser, el més cert precedent- es produeix a les Illes

Balears, després del contacte amb els poetes castellans de l'Escola de Barcelona, una aproximació a la poesia de l'experiència. Però això ja forma part d'una altra història.

La preparació de la renovació de la lírica es produeix a partir d'una galeria subterrània d'activitats clandestines. Hi ha, però, l'important precedent d'algunes activitats desenvolupades en la pre-guerra. D'una banda, les que depenien, directament o indirectament, de l'Associació per la Cultura de Mallorca: l'*Almanac de les Lletres* i la revista *La Nostra Terra*. D'altra banda, més marginalment, l'existència d'un grup avantguardista de tendència ultraista, d'expressió castellana, sorgit a l'ombra d'una visita de Borges i Guillermo de Torre en els anys vint. Aquests dos blocs constituïren substrats de signe oposat i de desigual fortuna. Pel que fa al llegat de *La Nostra Terra*, els poetes dels anys cinquanta hi reaccionaren en contra, perquè hi veien la pervivència d'unes idees estètiques caducades; els continuadors de l'estètica de la revista -Guillem Colom, Joan Pons i Marquès- foren qualificats per Jaume Vidal d'«epígons de l'Escola Mallorquina» i s'ho prengueren com un insult: això suscità una encesa polèmica, que va començar amb una resposta irada de Joan Pons i Marquès i arribà a desembocar en la crema de llibres com el «novíssim» -i ingenu- *L'hora verda*. Vidal no acceptava de cap manera -influït, probablement, per Llorenç Villalonga, que s'havia enfrontat al grup de *La Nostra Terra* amb la llengua esmolada de *Mort de dama*- la influència dels vells poetes de l'Escola; tanmateix, és innegable que moltes de les iniciatives empreses en els cinquanta eren una continuació del temps de l'Associació per la

Cultura de Mallorca: els volums de *Cap d'any* de la Biblioteca Raixa, per exemple, tenien una pretensió de resumir l'any cultural i una estructura miscel·lània molt semblant a la de l'*Almanac de les Lletres*. L'herència d'aquell temps es pot resumir en aquesta tendència a fer «summes», llibres d'aplegadissa -alguns reculls poètics del mateix Vidal tengueren aquesta estructura- i en una curiositat per la literatura estrangera. Quant al grup avantguardista, la seva incidència fou menor, perquè no havia tengut la solidesa del bloc de *La Nostra Terra* i perquè, després de la guerra, la disgregació -mort, exili, presó- dels seus components el reduí molt. La seva influència es vehiculà parcialment a través de Rosselló-Pòrcel, que hi havia tengut alguns contactes.

L'època de la clandestinitat va tenir, a Mallorca, unes característiques diferents a les del Principat -més semblants, si de cas, a les valencianes. Hi havia, òbviament, l'evidència del resultat de la guerra, que va impedir que la ruptura amb el passat fos total. Però això no vol dir -i la historiografia contemporània ho ha demostrat amb força arguments- que els mecanismes de repressió, censura i prohibicions no actuassin amb gran vigor. Els escriptors mallorquins es reuneixen en tertúlies literàries -reprenent una antiga tradició- o assisteixen a les tertúlies de fora. Organitzen conferències, seminaris, homenatges (tres noms donen, en aquest darrer aspecte, el pols de l'època: el binomi Costa-Alcover, Sant Agustí i Rimbaud). Convoquen certàmens que els esperonegen a competir i a polir les seves creacions. Col·laboren en les revistes literàries del moment i fins i tot intenten crear-ne de noves -com *Raixa*, aviat prohibida. Tenen un cert contacte amb els intel·lectuals castellans -a través de les Converses Poètiques de Formentor, de la

revista *Papeles de Son Armadans* i, menys, de revistes castellanques com *Dabo*. I disposen d'una plataforma editorial, el nucli encapçalat per Francesc de B. Moll, que, a més de l'obra del *Diccionari català-valencià-balear*, i impulsa la col·lecció «Les Illes d'Or» -més endavant sorgirà «Balenguera» (és curiós, en tot cas, que no hi hagi a l'editorial Moll una col·lecció de poesia fins als anys seixanta). Fins i tot es permeten el luxe d'endegar petites col·leccions on el llibre té, com a objecte, un valor intrínsec: no solament la insòlita sèrie «Exemplaria Mundi», promoguda per l'editorial Moll, sinó també iniciatives més modestes que, com «La Font de les Tortugues», fan del tiratge curt i de la numeració dels exemplars recursos per dotar els llibres d'unicitat.

La valoració d'aquesta etapa pot ser objecte de judicis diversos. Algunes veus han posat èmfasi en la migradesa i en el localisme de les iniciatives empreses. Tanmateix, la contundència amb què la censura atacà les propostes que implicaven un cert agosarament formal o ideològic convertí la continuïtat en l'únic camí possible. Altres veus magnifiquen cada gest de recuperació: també aquest extrem és erroni, perquè el recobriment de la salut cultural i literària no havia de venir tant de les activitats concretes com de la projecció que el conjunt d'aquestes activitats havia de tenir en la consciència dels escriptors. L'actitud més o menys resistencial es revelà, en definitiva, productiva, però cal no oblidar que no es partia de zero, sinó que hi havia un substrat procedent de l'avantguerra, el nivell del qual difícilment va ser assolit.

Dins el pla específicament literari, a les Illes Balears teatre, narrativa i poesia presenten, en els anys cinquanta, diferents estadis de

desenvolupament. La diferència no rau, com potser fóra d'esperar a primera vista, en la plenitud de la poesia enfront de la migradesa del teatre o de la narrativa, sinó en raons de quantitat: és evident que el conreu de la poesia té molta més importància que la producció dramàtica o narrativa (especialment novel·lística). I així i tot hauríem de fer una precisió: no es pot parlar del teatre *en bloc* com a gènere minoritari, perquè una àmplia franja dels escenaris de la postguerra fou ocupada per l'anomenat *teatre regional*, que aconseguí de mobilitzar el públic i fer-lo entrar novament a les sales, dominades en aquell temps per la companyia «Artis». Igualment, els estudiosos de la narrativa contemporània han demostrat que la inexistència de narradors en la postguerra, llevat de l'excepció de Villalonga, és un tòpic que cal desterrar. Ara bé, si prenem com a univers de referència -ha estat el cas del present estudi- el teatre culte i la narrativa de qualitat, el panorama esdevé més esquemàtic. I no per manca d'idees renovadores, sinó per la poca transcendència que varen tenir aquestes iniciatives.

Una anàlisi de les tendències teatrals del moment ens mostra l'existència de quatre intents per fer de la producció dramàtica una iniciativa viable. Aquests intents poden ser enumerats pel seu grau -de menor a major- d'inserció en els corrents contemporanis:

1) La redignificació del teatre regional, de la mà d'autors com Martí Mayol, que substitueix l'esmoreïda classe mitjana protagonista de les obres del teatre regional per l'aristocràcia. Tanmateix, es pot dir que Mayol mai no arriba a assolir el seu objectiu. En una línia similar actua Jaume Vidal Alcover en la primera etapa de la seva producció dramàtica, quan escriu algunes peces per a la companyia «Artis»; una

d'aquestes peces, *Es dos germans*, constitueix una temptativa arriscada d'adaptar a la carcassa del vell teatre un motiu culte -la paràbola del fill pròdig, tenint en compte la interpretació que en fa André Gide a *Le retour de l'enfant prodigue*-; els seus intents de ser acceptat pel teatre regional són, però, com els del mateix Villalonga, infructuosos.

2) La recurrència al món clàssic com a espai simbòlic per reflectir problemes de la realitat contemporània. Aquesta línia, ja iniciada per G. Colom en la seva *Antígona* (per bé que amb una intenció més esteticista que denunciadora) i practicada per Llorenç Villalonga en *Fedra*, té el seu màxim exponent en Llorenç Moyà i en el seu cicle de teatre de la llibertat. Al llarg de sis peces (*Tirèsies*, 1958; *Orfeu*, 1958; *El retorn d'Ulisses*, 1960; *Fàlaris*, 1960; *Electra*, 1963; *Medea*, 1965), Moyà vertebra una denúncia de la tirania que té un just correlat en els poemes d'*Hispania Citerior*, on fa la crítica de l'Espanya franquista. El seu procediment, tanmateix, topa amb dos obstacles importants: el primer és la impossibilitat d'estrenar les obres, cosa que els lleva tota eficàcia; el segon és, malgrat la recreació de les figures clàssiques, la incapacitat de crear una situació equivalent en el món actual (aquest pas sí que es dona, per posar un exemple, en les *Antígones* d'Anouilh i d'Espriu i en el teatre de tema clàssic de Sartre). El teatre clàssic de Llorenç Moyà, de gran ambició teòrica, s'atura al llindar de l'experiment esteticista, del «teatre per ser llegit».

3) L'intent de revisió de la comèdia burgesa i la seva «esperpentització» fins a l'absurd. Les dues obres teatrals amb què Baltasar Porcel inicia la seva trajectòria dramàtica en són el millor exponent. L'ambició de l'autor d'*Els condemnats* l'allunya clarament

del teatre regional, però sense escarafalls formals; per posar un exemple comparatiu que es dona en els mateixos anys: *Look Back in Anger* (1956) de John Osborne, obra considerada pionera de la renovació del teatre anglès dels anys cinquanta, és una peça convencional i sense gaires audàcies tècniques, perquè allò que pretén canviar no són les formes sinó la ideologia subjacent al drama. Tanmateix, Porcel no restarà aquí: els temes que en *Els condemnats* són objecte de crítica seran apegantats fins a la caricatura en *La simbomba fosca*, obra adscrita -amb l'assuaujament de pressupòsits que implica qualsevol adaptació- al teatre de l'absurd. Però a partir d'aquest moment continuar l'evolució o trencar els límits del que serà el teatre de cambra resulta molt difícil.

4) El drama poètic de ressons existencialistes, representat per *Parasceve* de Blai Bonet. Amb l'objectiu de crear un home nou que reculli i sintetitzi la condició humana contemporània, Bonet hi planteja el problema de la culpa amb un punt de vista que l'acosta a Sartre o a Camus. L'obra, que pot ser qualificada -amb el mateix adjectiu que molts han utilitzat per a la novel·la bonetiana- de *teatre poètic*, fou representada, però topà amb un entrebanc important: la incomprensió d'uns sectors del públic que hi trobaren massa lirisme i massa poca tensió dramàtica. El retret, més o menys justificat, era fruit d'unes determinades expectatives que vinculaven el desenvolupament de l'espectacle teatral amb una intriga. Bonet intenta trencar el monopoli argumental amb una obra on, independentment del clímax de la trama, allò que crea tensió són els lírics monòlegs dels personatges. Però no repetirà l'experiència.

També en la narrativa conviuen diverses tendències que es poden agrupar en dues grans orientacions:

1) La narrativa de la distància, en què el punt de vista del narrador marca una frontera entre la trama argumental i la seva pròpia entitat. La consciència de ficció sol implicar, encara que a primera vista sembli paradoxal, una profunda voluntat realista. Així, per bé que en certs casos -les narracions de Bernat Vidal i Tomàs o algunes narracions de Jaume Vidal que ell mateix qualifica d'«abstractes»- es produeix una estilització dels fets narrats o es fan servir procediments metaliteraris que remetent a l'Espriu d'*Ariadna al laberint grotesc*, en general el model d'aquesta narrativa és l'escriptura de Llorenç Villalonga. Atent als refinaments i a les subtileses psicològiques que caracteritzen la novel·la de pre-guerra, el mite de Villalonga esdevé, entre les vases del retrat de l'aristocràcia mallorquina, la crònica d'un canvi d'era i de la decadència d'una civilització. Aquesta voluntat de crònica, feta des de la perspectiva del narrador omniscient, serà represa per Jaume Vidal Alcover en la sèrie *Els anys i els dies*, cicle novel·lístic on el retrat que Villalonga havia cenyit a un sector de la piràmide social s'estén a tots els grups. La irregularitat de la publicació d'*Els anys i els dies* -conjunt començat el 1948 però no publicat en català fins al 1987- va dificultar la seva percepció com a model viable en la novel·lística de postguerra. Un model que hauria pogut resultar rendible, perquè, si les tècniques i la manca de transgressió en el fil narratiu no suposaven una gran ruptura, el tema contenia prou elements de retrat i de crítica.

2) La narrativa de la identitat. Al costat de les provatures tradicionals, que parteixen de l'omnisciència del narrador i del relat en

tercera persona com a premisses bàsiques, hi ha un camí narratiu que trenca la linealitat discursiva i que fa servir tècniques tendents a prioritzar l'escena sobre el resum. El principal representant d'aquest camí -n'hi ha de menors- és Blai Bonet, que enceta la seva aventura novel·lística el 1958 amb *El mar*. Encara que la crítica hi detecta -com ja havia passat en el cas del seu teatre- un excés de matèria poètica que lleva consistència a les novel·les, el rerefons bonetià és, ja, en els paràmetres de la literatura europea contemporània: les tècniques anomenades cinematogràfiques, que no són sinó la desaparició del narrador i l'assoliment de la invisibilitat de la càmera, s'hi combinen amb els esquemes del *nouveau roman*, amb l'objectivisme i fins i tot amb una mesurada dosi de *tremendisme* après, possiblement, de Cela. Com Jaume Vidal, Blai Bonet aspira a fer una novel·la *total*, però actua sense planificació aparent, guiat per una subjectivitat orientada a la universalització de l'home.

L'avaluació del teatre i de la narrativa produïts a la Mallorca dels anys cinquanta aboca a una doble constatació: primerament, hi ha iniciatives (el teatre de l'absurd, la novel·la objectivista) que es poden situar sense problemes en la contemporaneïtat literària europea; en segon lloc, aquestes iniciatives neixen, més que de grans fronts d'avanç, d'intents aïllats i d'autors que, situant-se al marge dels corrents imperants a la literatura mallorquina, tasten l'heterodòxia. Aquests grans fronts d'avanç es donen, en canvi -tot i que la comparació sigui desmesurada-, en literatures com l'anglesa, en què els *angry young men* (K. Amis, A. Sillitoe, D. Storey) possibiliten una recuperació més o menys unitària de la novel·la de postguerra. Però en el nostre cas, no hi

va haver un veritable front de novel·listes ni de narradors. I aquestes dues característiques oposen els gèneres esmentats a la poesia, on el procés d'avanç és molt més homogeni i permet situar en la frontera amb l'anacronisme els autors que no s'hi sumen.

Entre la segona promoció de poetes de l'Escola Mallorquina -Pons i Marquès, Miquel Forteza, Guillem Colom- i els poetes dels anys cinquanta -Moyà, Vidal, Llompart, Bonet- hi ha uns autors que, alliberats de la servitud a l'Escola Mallorquina, no manifesten encara les característiques definitòries del grup posterior. Són els poetes del 36: Miquel Dolç, Marià Villangómez, Cèlia Viñas i Bernat Vidal i Tomàs. Aquests autors influiran de manera diferent i amb graus diversos els poetes que els segueixen: a grans trets, es pot dir que l'empremta de Cèlia Viñas i la de Bernat Vidal és la més visible -també la més superficial; que l'obra de Marià Villangómez exemplifica perfectament la substitució de l'aigualit paisatge de l'Escola Mallorquina per un paisatge de tall *machadià*, amb implicacions metafísiques -que, per exemple, Jaume Vidal intentarà assumir en els poemes eivissencs de *Terra negra*, llibre prologat pel mateix Villangómez-; i que la poesia de Miquel Dolç actua, més que com a mestratge, com a mirall de les noves tendències i que influeix poc en els nous autors.

És, també, el temps de Rosselló-Pòrcel, nascut un any després que Dolç i el mateix any que Villangómez. La síntesi a què Rosselló havia arribat en la seva breu obra poètica -el postsimbolisme, filtrat per Riba, la influència dels poetes castellans del 27 i la lliçó surrealista- no és assimilada immediatament, al contrari del que s'esdevé a Barcelona,

pels poetes dels anys cinquanta. El retard en la publicació de la seva *Obra poètica* n'és, en part, responsable. Però l'atenció a la literatura castellana, iniciada per Espriu i pel mateix Rosselló, serà bàsica en la configuració del grup poètic dels cinquanta, i es vehicularà a través de dos tipus de mestratges: un de crític o teòric, impartit per Manuel Sanchis Guarner i per Bernat Vidal i Tomàs, i un altre de poètic, la llicó de les obres de Villangómez i de Viñas. La mort resolgué massa d'hora la trajectòria poètica de Cèlia Viñas, però en els casos de Dolç i de Villangómez el procés evolutiu és ben clar: les seves primeres obres s'adscriuen, amb més o menys reserves, a l'Escola Mallorquina (Dolç) o, com a mínim, no li fan nosa (Villangómez); els últims llibres, en canvi, no rebutgen la provatura realista. L'arc que separa aquests dos extrems és molt pronunciat i consisteix, bàsicament, en l'abandó de la manera simbòlica o velada de dir la realitat en favor de l'explicitació. Per edat, els poetes del 36 són prou madurs per adonar-se de la poètica de preguerra (Dolç i Villangómez havien publicat poemes en *La Nostra Terra*), però també són prou joves per interessar-se pels canvis.

L'eclosió de Moyà, Vidal, Llompart i Bonet coincideix amb els darrers anys del domini postsymbolista. Al Principat, la poesia prova de fer el difícil canvi envers la humanització. El realisme dels seixanta serà la culminació d'aquest procés. En les dues dècades anteriors, la clandestinitat i l'exili són els dos únics camins, possibles, travessats per l'ombra sagrada de Riba, que proporciona consciència de tradició i, alhora, un exemple poètic viable. Altres figures acompanyen Riba en el seu mestratge: Carner, Foix... I un emblema de la ruptura causada per la

guerra civil: Rosselló-Pòrcel, el valor del qual, si no en l'obertura de nous camins, es va imposant clarament com a síntesi d'unes determinades actituds estètiques. Fins al 1959, la via pura conviu amb l'avantguardista amb diferents matisos, desviacions i anticipacions (la poesia d'arrel filosòfica, el bessó de la futura poesia realista...). A les Illes Balears les vies són similars a les del Principat, per bé que la proporció de la combinació d'ingredients és diferent. Aquesta combinació es caracteritza per:

1. L'assimilació cultista de la poesia de Carles Riba. L'interès per la poesia castellana del 27 va ser una alternativa a la manca de tradicions autòctones (vull dir: insulars) immediates. Aquest interès, però, no va implicar la negació del mestratge de Riba, sinó, en tot cas, la mediatització d'aquest mestratge. Ara bé, l'obra de Riba no va poder tenir, en els poetes insulars dels cinquanta, el caràcter d'influència espontània que havien tengut les obres de Costa i Alcover: aquests dos autors, coneguts per tradició, havien estat, en molts casos, les primeres lectures catalanes dels joves poetes. En canvi, la lectura de Riba no va ser completament ingènua. D'entre la nòmina de poetes estudiats, Marià Villangómez és qui més s'hi acosta, almenys formalment; Villangómez ha reconegut que Riba li va furnir un model de tractament de la llengua. L'obra de creació de Cèlia Viñas, llevat d'alguns articles, no es va fer ressò de la poesia ribiana. En canvi, Miquel Dolç l'assumí en els poemes de *Flama*, un llibre, amb tot, que no va publicar fins al 1962 i, encara, quan ja havia fet el tomb que suposaren les *Petites elegies*. Quant als altres autors, qui tengué un contacte més directe amb Riba fou Blai Bonet, que hi mantingué una relació continuada des del 1953-54 (l'època

en què va guanyar el premi Óssa Menor amb *Cant espiritual*) fins a la mort de Riba, el 1959. Va ser la primera etapa de l'època que Bonet va passar a Barcelona, durant la qual va freqüentar la tertúlia de Riba. En la primera arquitectura del llibre *Comèdia*, que fou parcialment modificada en la redacció definitiva, Riba i Aleixandre havien de ser, amb sengles poemes dedicats -un al començament i un altre al final del recull-, les dues columnes del llibre, i aquest doble suport era emblemàtic de l'assumpció d'un dual i compatible mestratge. Però en la seva devoció primerenca per Riba, Bonet fou, fins a un cert punt, una excepció. Jaume Vidal es mostrà reticent a seguir el model propugnat per Riba quan el conegué a través de la promoció que en féu el grup d'Estudi en els quaranta, tot i que a partir del 1955 canvià de parer. Pel que fa a Josep M. Llompart, va donar a conèixer la poesia de Riba en diversos treballs publicats en *Papeles de Son Armadans* i participà en l'homenatge que aquesta revista li dedicà en la seva mort; va mantenir-hi correspondència, però els contactes no sortiren d'aquestes coordenades teòriques i no transcendiren en la seva poesia. Llorenç Moyà també va fer esporàdics homenatges a Riba (les tankes de *Debades t'obren solcs els navilis*, *Ulisses*, el poema publicat en el número d'homenatge de *Papeles...*), però el seu temperament preciosista i servent de la immediatesa s'allunyava radicalment del tarannà reflexiu de Riba. Influència teòrica, doncs, consolidada en actes com les Converses Poètiques de Formentor, més que no pas estilística.

2. Assimilació tardana de Rosselló-Pòrcel. La publicació de l'*Obra poètica* de Bartomeu Rosselló no es produí fins al 1948. Fa l'efecte que per als poetes insulars no va ser un model viable fins que el pogueren

situar en un context que el fes entenedor. El coneixien a través de dues vies: l'interès que havia suscitat a Barcelona i la divulgació que n'havia fet a Mallorca el gairebé desconegut Bartomeu Marroig. Potser perquè des de la supervivència de l'Escola Mallorquina es fomentava una lectura de Rosselló com a continuador de l'Escola -una lectura obliqua i deformatora que, en canvi, no es produïa a Barcelona- els poetes insulars de postguerra hagueren de vèncer unes prevencions inicials a l'hora de fer-lo seu. Jaume Vidal copia a mà els poemes de Rosselló; més endavant, li dedica alguns paràgrafs elogiosos en les sèries d'articles que periòdicament publica a la premsa; Josep M. Llompart també se n'ocupa; Cèlia Viñas li dedica *Del foc i la cendra...* Però Llorenç Moyà no hi mostra un especial interès i Blai Bonet considera que els poemes de Rosselló no passen de ser exercicis d'un alumne aplicat. En la crítica blaibonetiana s'endevina una realitat inqüestionable: el coneixement profund de Rosselló arriba a Mallorca quan ja la poesia avança cap a la humanització i té, doncs, altres necessitats.

3. Assumpció puntual i mediatitzada del surrealisme. En un treball del 1974 sobre el surrealisme a la poesia catalana Jaume Vidal defensa l'adopció d'aquest model com a alternativa, d'una banda, a l'estètica de l'Escola Mallorquina i, d'altra banda, a les directrius del Principat. Afirma, però, que l'obra d'Éluard, Apollinaire, Max Jacob, Breton, Aragon, Cocteau, etc. no arriba per via directa de França, sinó que passa per Madrid i per Amèrica del Sud: a través de Lorca, Alberti, Neruda i Vallejo. Aquesta lectura de Vidal és, potser, massa esquemàtica, però resulta útil en dos aspectes. En primer lloc, relativitza la incidència de la poesia del 27 -de què tant s'ha parlat (i he parlat) en relació amb els

poetes insulars de postguerra- i li dóna una nova dimensió; la poesia de Lorca, Alberti, Salinas i Guillén no és un objectiu -més ben dit, no és *tan sols* un objectiu- sinó també un mitjà per accedir a altres fonts. En segon lloc, il·lumina la resposta a una pregunta que gira persistentment al voltant de les trajectòries dels poetes estudiats: què hi cercaven, en la poesia del 27? El rerefons surrealista dóna la perspectiva necessària per suposar que buscaven la poesia ingènua -per falsa que sigui, en realitat, aquesta ingenuïtat- i directa, més que no pas l'artificiós alambinament de la reflexió moral o psicològica: els poetes insulars dels cinquanta cregueren que s'havien de donar a conèixer, literàriament parlant, pels actes, per la plasmació directa de sensacions, i que la reflexió havia de ser motivada pel poema però no inclosa en el text. En la mateixa òrbita d'aquest decantament cal situar les influències de poetes com Rimbaud, que fan de la rebel·lia actitud vital i credo estètic. Els poetes dels cinquanta, per als quals -llevat de Blai Bonet- vida i literatura són parcel·les separades per una tanca electrificada, faran senyera de la postura rimbaudiana; però mai no arribaran, és clar, a les darreres conseqüències biogràfiques i morals d'aquesta postura.

Com a resultat d'aquesta combinació, l'evolució del grup dels cinquanta es pot resseguir al llarg de quatre etapes:

1. 1951-1957/58. *Creixement unitari*. Des de l'aparició de l'antologia de Sanchis Guarner, el 1951, els poetes insulars segueixen un creixement relativament similar. *Entre el coral i l'espiga* i *L'hora verda* palesen un vitalisme que contrasta amb els hàbits de la poesia anterior i que resulta prou potent per fer de xuclador a altres llibres: el

1953 apareix *Ocells i peixos* de Llorenç Moyà, que, tot i que té el precedent de *Debades t'obren solcs els navilis, Ulisses*, representa l'inici d'una nova manera d'entendre l'escriptura. El mateix any es publica *Del foc i la cendra* de Cèlia Viñas, també «recuperada» per a la lírica catalana. Deixant de banda el cas de Josep M. Llompart, que no reuneix els seus poemes en volum fins al 1961, la millor constatació del triomf del relleu estètic és la publicació, el 1958, de les *Petites elegies* de Miquel Dolç. La nova poesia es caracteritza pel predomini de la metàfora. Aquest predomini s'entén perfectament si, remetent-nos a les teories de Jakobson, fem cas de la seva explicació de la preferència dels investigadors per l'aspecte metafòric de la literatura, que actua per similitud, més que pel desenvolupament metonímic, que es guia per la contigüitat: per a Jakobson, la metàfora correspon a una intervenció de l'autor, mentre la metonímia, més passiva, depèn de les circumstàncies descrites més que no pas de la voluntat creadora de l'autor.¹ De fet, una de les maneres de definir el canvi poètic operat en la Mallorca de postguerra és l'estudi de l'afirmació del *jo* en els poemes. Des dels primers exemples d'autonominació que trobam en els poemes de Blai Bonet fins a l'expressió de l'alegria en *L'hora verda* el domini de la subjectivitat ja no té res a veure amb el psicologisme vuitcentista,² sinó que s'avé amb una exaltació de la individualitat que, amb llunyans ressons romàntics, defensa el caràcter irrepètible del *jo*. L'expressió d'aquesta «irrepèibilitat» és comuna als poetes dels cinquanta.

2. *Final de la dècada: la humanització.* L'imperi del *jo* aviat serà crullat per successives invasions d'estímuls exteriors. Després de la mort de Riba, s'ha produït un canvi en la poesia catalana, que tendeix

cada cop més a la fixació en el concret. Blai Bonet, que viu al Principat des del 1954, s'adona d'aquest procés i, amb el lúcid precedent de *Cant espiritual*, aboca aquesta percepció en el cicle de *Comèdia* (1960), que s'estén fins a *L'Evangelí segons un de tants* (1967). Cinc anys després, el 1972, Llopart publicarà *La terra d'Argensa*, i encara, el 1973, Miquel Dolç donarà a conèixer els poemes d'*Imago Mundi*: ambdós llibres poden inscriure's, fent les precisions que calgui -ja formulades als capítols corresponents- al realisme; per les dates en què apareixen, aquests dos títols són l'allargassament d'una tendència que havia arribat a l'efervescència en els anys seixanta (de fet, tant els poemes d'*Imago Mundi* com els de *La terra d'Argensa* són composts en aquesta dècada). Si aquests dos llibres són el final d'un procés, un precedent d'aquest mateix procés podrien ser els poemes d'*El dolor de cada dia* de Jaume Vidal, publicats el 1957 però enllestits pràcticament després de *L'hora verda*, el 1952 o el 1953. Parlo de precedent i no d'inici perquè malgrat que el mateix autor es va esforçar, en el seu moment, a presentar el llibre com l'estrena de la poesia social a Catalunya, en realitat el predomini de la personalitat encara hi era massa fort perquè el pas de l'individu al tipus -o del jo a la col·lectivitat- pogués realitzar-se. Dins els seixanta, però, Moyà va compondre el seu teatre de la llibertat i els poemes d'*Hispania Citerior*, i Marià Villangómez publicà, el 1962, *El cop a la terra*, llibre que, si bé d'intenció aliena al realisme, es valia dels procediments realistes per renovar antics enfocaments poètics.

3. *Dels seixanta ençà. La diversificació. La superació del simbolisme -sempre relativa- i l'acostament a la realitat -mai*

completament desproveït de filtres- eren els dos pols d'un debat estètic que, un cop entaulat, donava als escriptors un considerable grau de llibertat: com si allò més important no fos desenvolupar el joc, sinó fixar les seves regles, Moyà, Vidal, Llompart i Bonet seguiren les múltiples combinacions que els permetia la polaritat simbolisme / realisme. Moyà no va abandonar mai una fórmula d'escriptura abocada a la immediatesa, cosa que el va fer passar pel fastuós decorativisme de *Flos Sanctorum*, de *Via Crucis* i de *Panegírics blancs* i, posteriorment, pel classicisme de *La posada de la núvia* i de *Palinur*. Només al final de la seva trajectòria es decantà per l'intimisme en els poemes de *Polifem*, *Presidi major* i *I, tanmateix, pallaso...* També l'evolució de Jaume Vidal experimentà, després de l'embranchida dels llibres inicials, una recessió: reticent a sumar-se als corrents més acceptats, Vidal s'inclinà cap a vies d'expressió barroca en llibres com *Sonets a Eurídice* i *Sonets alexandrins* i per l'elegia del temps passat en *Elegia a Joan Alcover*, *Dos viatges per mar* i *Tres suites de luxe*. Va ser l'existència dels llibres anteriors, allò que permeté que aquesta recessió fos entesa com un homenatge i no com un anacronisme. L'evolució de Josep M. Llompart fou singular: la composició dels seus llibres, lenta, treballosa i fragmentària, es pot considerar la visualització d'un procés més que no pas una successió d'obres. I en aquest procés hi ha dos replans indiscutibles, *Mandràgola* i *Jerusalem*, obres en què, per primer cop, l'autor aconsegueix la sincronia amb els codis estètics del moment. Ho fa per mitjà de la pràctica, sempre mesurada, d'un experimentalisme que es posa al servei de la polaritat entre el sentit turmentat -la «profunda guerra»- i l'expressió plàcida del seu discurs

poètic. De signe oposat, refusant tota mida, la poètica de Blai Bonet és una de les més agosarades de la postguerra. Després de *Comèdia* i *L'Evangelí segons un de tants*, Bonet intenta la transcripció del món en una personalíssima adopció del poema èpic, que actualitza mitjançant el *collage*, la juxtaposició i l'explotació dels més diversos mecanismes del llenguatge: aquest bloc poètic comprèn *Els fets, ¿Has vist, algun cop, Jordi Bonet, Ca N' Amat a l'ombra?, Cant de l'arc, El poder i la verdor* i *Teatre del gran verd*.

4. *La interiorització com a nova confluència*. És curiós que al final de la seva trajectòria Moyà es decanti per una poesia que, allunyada de la luxúria inicial, té tota la força d'una confessió. El mateix podem dir del cicle d'*El fill pròdig* de Jaume Vidal, d'*El Jove* de Blai Bonet, de *Spiritual* de Llompart. El retorn a l'intimisme torna a acostar aquests autors en els seus llibres més recents. Un intimisme que neix - com hem vist en els capítols corresponents - de la concentració més que de la simplicitat, i de l'absorció, més o menys profunda, de l'anomenada poesia de l'experiència.

NOTES

1. JAKOBSON, Roman. «Similitud y contigüidad en la lengua y la literatura», dins *Lingüística, poética, tiempo. Conversaciones con Krystina Pomorska*. Barcelona: Crítica, 1981, p. 132.

2. Carlos Bousoño distingeix la interiorització contemporània (intrasubjectivisme) i la romàntica (subjectivisme) en *Épocas literarias y evolución*, 2 vol. Madrid: Gredos, 1981, vol. 1, p. 206.

Sobre els textos recollits a l'apèndix

Aquest apèndix recull cinc seccions de textos relacionats amb els poetes insulars de postguerra. La secció I (*Publicacions; grups; certàmens*) conté informacions sobre algunes col·leccions minoritàries en què col·laboraren aquests poetes, sobre els grups en què es varen organitzar i sobre els primitius concursos literaris. En la secció II (*Teatre*) es reproduïxen dues peces dramàtiques inèdites (*Els dos germans*, de Jaume Vidal Alcover, i *El retorn d'Ulisses*, de Ll. Moyà); he dubtat a l'hora d'incloure-hi el drama en un acte *Parasceve*, de Blai Bonet; finalment, n'he prescindit, perquè, encara que en edició avui introbable (el volum *Premi Joan Santamaria 1957*, publicat per Editorial Nereida el 1958), la peça no és inèdita. La secció III (*Crítica*) reuneix una col·lecció d'articles, ressenyes i comentaris crítics sobre els autors objecte del treball o sobre el seu entorn; en la darrera versió del treball, n'he eliminat un article de Llorenç Villalonga sobre els *Poemes de Mondragó* de Josep M. Llompart, que ha estat reproduït, a cura de J. Pomar, en *Estudis Baleàrics*, núm. 44-45 (novembre 1992 - març 1993); els textos d'aquesta secció contribueixen a la construcció d'una panoràmica que comprèn: les relacions dels poetes estudiats amb les coordenades culturals de l'època; el debat estètic amb els representants de la tradició insular immediatament anterior; les idees sobre poesia; i, finalment, la consciència, per part dels protagonistes del canvi, de l'inici d'una nova sensibilitat poètica. La secció IV (*Poesia*) aplega una sèrie de poemes no recollits en llibre, publicats en revistes, diaris o opuscles clandestins o bé inèdits i conservats en arxius particulars; igualment, hi són presentats quatre reculls de poemes inèdits: d'una banda, *Panegírics blancs* (1957) i *Palinur* (1960) de Llorenç Moyà; d'altra banda, *Els tríptics* (1945-1948) i *Tres odes* (1949-1950) de Jaume Vidal Alcover; els textos d'aquest apartat poden ajudar a completar futures edicions de la poesia completa dels autors estudiats. Finalment, la secció V (*Entrevistes*) recull, d'una banda, converses reproduïdes a la premsa dels anys cinquanta, quan els poetes insulars, encara joves,

definien amb convincent entusiasme la seva nova manera d'entendre la poesia; i, d'altra banda, entrevistes més recents que ajuden a entendre la seva evolució.

Pel que fa als criteris de transcripció i de presentació dels materials, he respectat, fins a on ha estat possible, l'escriptura dels originals. Hi he regularitzat, però, l'accentuació i altres aspectes ortogràfics, sempre que aquesta regularització no implica un canvi en la lectura en veu alta de la paraula. Després de la transcripció de cada un dels textos, n'he indicat -al final, entre parèntesis- la procedència (diari, revista, arxiu, etc.). Els fragments inintel·ligibles han estat suplits amb [...]. Únicament he utilitzat, d'una manera convencional, la partícula [sic] en casos extrems, quan l'ortografia del mot en qüestió podia esser susceptible de ser entesa com un error de transcripció del document.

He considerat que la part teòrica d'aquest treball proporciona el context suficient per entendre els textos recollits en l'apèndix sense necessitat de repetir informacions sobre autors i obres. Així i tot, hi he inclòs unes poques notes a peu de pàgina amb dos objectius: remarcar l'existència de vincles (estilístics o de contingut, segons el cas) entre el text en qüestió i d'altres textos estudiats en el treball; fixar dades concretes que, per la seva cronologia o la seva especificitat, desborden els límits de l'estudi. En els pocs casos en què les notes són de l'autor, també ho he indicat.

Pel que fa a la poesia de Ll. Moyà, cal fer constar un deute important amb el recull *La poesia inèdita de Llorenç Moyà*, elaborat per Joan Bover i Francesca Gomila entre l'octubre de 1988 i el maig de 1989. La recopilació fou presentada com a treball de curs per a l'assignatura *Poesia catalana, I*, impartida per Guillem Cabrer a la Universitat de les Illes Balears. Gràcies als bons oficis de G. Cabrer, J. Bover i F. Gomila varen tenir accés a la biblioteca particular de Moyà i, per tant, a moltes obres que havia deixat inèdites. El recull és dividit en tres parts: I. Poemes inèdits de llibres publicats; II. Llibres inèdits; III. Poemes solts. Després de la mort de G. Cabrer el treball fou arxivat a la biblioteca del Dpt. de Filologia Catalana i Lingüística General de la UIB. Els autors em varen autoritzar a consultar-lo, tot i que la part II del treball, inexplicablement -o, segons com es miri, amb tota lògica, perquè contenia setze llibres inèdits-, s'havia extraviat. Per bé que dóna com a inèdit algun poema recollit en llibre, el recull és molt valuós per als estudiosos de l'obra de Moyà: els materials hi són ordenats amb una sistematització força encertada i els poemes reproduïts són acompanyats per breus comentaris textuais molt útils per situar les peces en el seu context. No tendria sentit reproduir en aquest apèndix els centenars de poemes inèdits que va deixar Moyà -fóra més aconsellable,

si de cas, la publicació del recull. En canvi, m'ha semblat convenient de tornar a copiar els poemes inèdits de llibres publicats (part II del treball) perquè poden contribuir a una lectura més afinada d'aquests llibres. Marcaré amb les inicials RBG (recull Bover-Gomila) els materials extrets de l'esmentada compilació. Pel que fa a la resta de poemes de Moyà recollits a l'apèndix, els he localitzat per altres vies, especificades en cada cas.

Relació de documents

I. Publicacions, grups, certàmens

Presència dels poetes insulars al grup dels «Amics de la Poesia». Poemes de Bartomeu Marroig, Llorenç Moyà i Miquel Gayà. (25-11-1945)

Ferías y Fiestas de Primavera. Certamen literario 1950. Bases (12-4-1950)

Secció Literària Joan Alcover del *Círculo Mallorquín*. Llibre d'actes (síntesi). (febrer-novembre 1953)

Premi del centenari de Costa i Alcover. Bases (1954)

II. Teatre

Jaume Vidal Alcover. *Els dos germans* (1952)

Llorenç Moyà. *El retorn d'Ulisses* (1960)

III. Crítica

Llorenç Villalonga. Articles. «Binissalem y sus poetas» (18-1-1950)

Llorenç Villalonga. Articles. «Los poetas insulares de postguerra» (11-7-1951)

Llorenç Villalonga. Articles. «Vidal Alcover» (25-7-1951)

Llorenç Villalonga. Articles. «La lírica y el mínimo esfuerzo» (19-2-1955)

Llorenç Villalonga. Articles. «Divagación en torno a los almendros» (26-3-1955)

A. Arbona. «Delirio de incongruencias» (contra Jaume Vidal) (28-3-1953)

Francesc de Borja Moll. Articles. «A la busca de congruencias» (a favor de Jaume Vidal) (4-4-1953)

Francesc de Borja Moll. Articles. «Comentario breve a la poesia de Blai Bonet» (2-1-1958)

Bernat Vidal i Tomàs. Articles. «La poesia catalana de Celia Viñas» (11-12-1954)

Bernat Vidal i Tomàs. Articles. «Carta a G. Sureda Molina» (2-1-1958)

Guillem Sureda Molina. Articles. «Sin comprensión ni amor» (22-1-1953)

Manuel Sanchis Guarner. Articles. «La poesia de Blai Bonet en Barcelona» (4-5-1950)

Llorenç Moyà. Articles. «Carta de Mallorca» (octubre-desembre 1956)

Llorenç Moyà. Articles. «Carta de Mallorca» (gener-març 1958)

Llorenç Moyà. Articles. «Carta de Mallorca» (abril 1959)

Jaume Vidal. Articles. «Pedro Salinas o la claridad» (4-1-1952)

Jaume Vidal. Articles. «Blai Bonet» (15-8-1952)

Jaume Vidal. Articles. «En torno al teatro llamado regional» (15-1-1953)

Jaume Vidal. Articles. «Alcover, vivo» (31-12-1954)

Jaume Vidal. Articles. «Carta de Mallorca» (gener-març 1957)

Josep M. Llompart. Articles. «Carta de Mallorca. Els poetes» (1-9-1954)

- Josep M. Llompart. Articles. «Costa i Llobera, poeta del Mediterráneo» (31-12-1954)
- Josep M. Llompart. Articles. «Carta de Mallorca» (gener 1955)
- Josep M. Llompart. Articles. «Carta de Mallorca. Tertúlies literàries» (abril-juny 1955)
- Josep M. Llompart. Articles. «Carta de Mallorca. Una altra tertúlia» (juliol-setembre 1955)
- Josep M. Llompart. Articles. «Carta de Mallorca. El teatre» (octubre-desembre de 1955)
- Josep M. Llompart. Articles. «Carta de Mallorca... Premis literaris» (abril-juny 1956)
- Josep M. Llompart. Articles. «Carta de Mallorca» (abril-juny 1957)
- Josep M. Llompart. Articles. «Blai Bonet en el recuerdo» (2-1-1958)
- Josep M. Llompart. Articles. «Carta de Mallorca» (maig 1961)
- Josep M. Llompart. Articles. «Carta de Mallorca» (setembre 1961)
- Blai Bonet. Articles. «Poesia: alumbramiento» (19-11-1950)
- Blai Bonet. Articles. «Hacia esa expresión viva» (25-11-1951)
- Blai Bonet. Articles. «Don Miguel Forteza y su poema "Els exilats"» (10-2-1952)
- Blai Bonet. Articles. «Defensa de la poesia lírica y autocrítica» (10-8-1952)
- Blai Bonet. Articles. «Dhey, todo y sólo chispa» (1-3-1953)
- Blai Bonet. Articles. «Jaime Vidal» (1-3-1953)

Blai Bonet. Articles. «Carta a D. Juan Alcover, en su cielo» (1954)

Blai Bonet. Articles. «Pregón y manifiesto» (24-12-1954)

Miquel Dolç. Sobre Llorenç Moyà (17-4-1954)

Els poetes dels 50 i una carta a *Destino* (22-5-1954)

Crítica teatral. Una aportació de Josep M. Palau i Camps. «la crisi del nostre teatre» (primavera 1957)

Miquel Adrover. Articles. «Carta de Mallorca» (octubre 1962)

IV. Poesia

Guillem Colom. Poemes. «A Blai Bonet» (1951)

Guillem Colom. Poemes. «A Blai Bonet» (1953)

Miquel Dolç. Poemes. «Motiu horacià» (1935)

Miquel Dolç. Poemes en prosa. «Alas en la noche» (1937)

Miquel Dolç. Poemes en prosa. «Poema del aire. La danza del espacio» (1937)

Miquel Dolç. Poemes en prosa. «Víctimas» (1937)

Miquel Dolç. Poemes en prosa. «Poema del aire. Campos de guerra en campos de paz» (1938)

Miquel Dolç. Poemes en prosa. «Poemas del aire. Murciélagos invulnerables» (1938)

Miquel Dolç. Poemes en prosa. «Poema del aire. Nostalgia de la muerte» (1938)

Miquel Dolç. Poemes en prosa. «Poema del aire. Cadenas y acrósticos» (1938)

Miquel Dolç. Poemes en prosa. «Poema del aire. Elegancias en el olvido» (1938)

- Miquel Dolç. Poemes. *In memoriam* Guillem Forteza (1944)
- Miquel Dolç. Poemes. «En les noces d'or sacerdotals de Mn. Melcior Massot» (1944)
- Miquel Dolç. Poemes. «A Na Mercè Massot» (1945)
- Miquel Dolç. Poemes. «Goigs a la Mare de Déu de Formentor» (1945)
- Miquel Dolç. Poemes. «Moment primaveral» (1945)
- Miquel Dolç. Poemes. «Sineu» (1945)
- Miquel Dolç. Poemes. «Ave et vale» (1948)
- Miquel Dolç. Poemes. «Triste Munus» (1948)
- Miquel Dolç. Poemes. «A la Verge de Randa» (1955)
- Llorenç Moyà. Poemes. «Introibo ad altare Dei» (1945)
- Llorenç Moyà. Poemes. «Esperança...» (1946)
- Llorenç Moyà. Poemes. «Record humil» (1946)
- Llorenç Moyà. Poemes. «Corda tibant» (1946)
- Llorenç Moyà. Poemes. «Al P. Massana, S. J., autor de l'òpera "Nuredduna"» (1947)
- Llorenç Moyà. Poemes. «Àmbit» (1947)
- Llorenç Moyà. Poemes. «Cançó de l'endevinalla» (1947)
- Llorenç Moyà. Poemes. «Blavor» (1948)
- Llorenç Moyà. Poemes. «Col·loqui amb el corb» (1948)
- Llorenç Moyà. Poemes. «Misa nueva» (1950)
- Llorenç Moyà. Poemes. «Meditación de San Felipe Neri» (1952)

- Llorenç Moyà. Poemes. «A la Verge estilita de la Mare de Déu de Lluc» (1953)
- Llorenç Moyà. Poemes. «Historia del patró doncel» (1954)
- Llorenç Moyà. Poemes. «Primavera» (1954)
- Llorenç Moyà. Poemes. «A Maria Paleòleg, muller del Cèsar Roger de Flor» (1955)
- Llorenç Moyà. Poemes. «Cançó de cortesia a la Mare de Déu de Cura, del Puig de Randa» (1955)
- Llorenç Moyà. Poemes. «Ciutat de Mallorca» (1956)
- Llorenç Moyà. Poemes. «Invocació gentil» (1957)
- Llorenç Moyà. Poemes. «Un llatí besa la tumbaga a un bisbe negre» (1959)
- Llorenç Moyà. Poemes. «La correntia» (1961)
- Llorenç Moyà. Poemes. «Antifaula d'Anteu i Alcides» (1970)
- Llorenç Moyà. «Explicit» (1972)
- Llorenç Moyà. Poemes. «Intocada, sorgeix de les cavernes...» (1973)
- Llorenç Moyà. Poemes. «Goigs a la Llibreria Jovellanos de la Ciutat de Mallorca» (1980)
- Llorenç Moyà. Poemes. «A Nuestra Señora del Cocó (Lloseta)» (s/d)
- Llorenç Moyà. Poemes. «Calmes de gener» (s/d)
- Llorenç Moyà. Poemes. «El retorn del vaixell» (s/d)
- Llorenç Moyà. Poemes. «Llindar florit» (s/d)
- Llorenç Moyà. Poemes. «Lluna plena i és Nadal» (s/d)

- Llorenç Moyà. Poemes. «Música i poesia» (s/d)
- Llorenç Moyà. Poemes. «Puix, ¿de quina antiquíssima prossàpia...?» (s/d)
- Llorenç Moyà. Poemes. «Roses i versos» (s/d)
- Llorenç Moyà. Poemes. «Sacrilegi d'amor» (s/d)
- Llorenç Moyà. Poemes. «Salutació a la llengua» (s/d)
- Llorenç Moyà. Reculls. *Panegírics blancs* (1957)
- Llorenç Moyà. Reculls. *Palinur* (1960)
- Llorenç Moyà. Poemes inèdits de *Flos Sanctorum* (1952)
- Llorenç Moyà. Poemes inèdits d'*Illa* (1973-74)
- Llorenç Moyà. El sonet inèdit de *Presidi major* (1974)
- Llorenç Moyà. Poemes inèdits d'*Oracions per necessari* (s/d)
- Llorenç Moyà. Traduccions. «Cançó» de Giuseppe Ungaretti (1958)
- Llorenç Moyà. Traduccions. «Senyor, ja és temps...» de Rainer M. Rilke (1958)
- Llorenç Moyà. Traduccions. «Estances a la marquesa» de Corneille (1959)
- Llorenç Moyà. Traduccions. «Hereux qui comme Ulysse...» (1959)
- Jaume Vidal Alcover. Poemes. «Elegía a Salvatore Giuliano» (1952)
- Jaume Vidal Alcover. Poemes. «Rondel a la Mare de Déu de Cura» (1955)

Jaume Vidal Alcover. Poemes. «Vida i ventura de Fra Juníper Serra» (1963)

Jaume Vidal Alcover. Reculls. Tankes.

Jaume Vidal Alcover. Reculls. *Els tríptics* (1945-48)

Jaume Vidal Alcover. Reculls. *Tres odes* (1949-1950)

Josep M. Llompart. Poemes. «Nadal» (1952)

Josep M. Llompart. Poemes. «Fenestra de San Juan» (1954)

Josep M. Llompart. Poemes. «A la Mare de Déu de Cura» (1955)

Josep M. Llompart. Poemes. «Rondel en llaor de Santa Maria del Camí» (1961)

Josep M. Llompart. Poemes. «Plant i memòria de Manuel Sanchis Guarner» (1983)

Blai Bonet. Poemes. «Oda a S. Felipe Neri» (1952)

Blai Bonet. Poemes. «Poema de les mans obscures» (1954)

Blai Bonet. Poemes. «Carta a Carles Riba» (1955)

Blai Bonet. Poemes. «Crucifixió 1955» (1955)

Blai Bonet. Poemes. De «Tres poemes espirituals» (1955)

Blai Bonet. Poemes. «Espiritual 1954» (1958)

Blai Bonet. Poemes. «La realitat» (1960)

Blai Bonet. Poemes. «Vicente Aleixandre» (1960)

Blai Bonet. Poemes. «Retrat de Carles Riba» (1961)

Blai Bonet. Poemes. Dues versions d'un poema (s/d - 1987)

V. Entrevistes

Manuel Sanchis Guarner (1952)

Marià Villangómez (1991)

Llorenç Moyà (1952)

Llorenç Moyà (1967)

Jaume Vidal Alcover (1952)

Jaume Vidal. Notes a una entrevista (1952)

Jaume Vidal Alcover (1972)

Blai Bonet (1952-53)

Blai Bonet (1953)

Blai Bonet (1955)

Blai Bonet (1958)

Blai Bonet (1962)

Blai Bonet (1963)

I.
PUBLICACIONS; GRUPS; CERTÀMENS

**PRESENCIA DELS POETES INSULARS
AL GRUP DELS
«AMICS DE LA POESIA»¹**

*POEMES DE BARTOMEU MARROIG, LLORENÇ MOYÀ
I MIQUEL GAYA*

Requesta

La llum és blava i tota encesa.
Crema l'altar de l'horitzó.
Mostren les roses sa nuesa
tota gemmada de claror.
Què hi ha en el fons d'amor, Teresa?
Què hi ha en el fons d'amor?
Cendra de cendres i tristesa
devé en tot home la dolçor;
fuig en el vent d'una promesa:
es perd dins l'àvida negror.
Què hi ha en el fons d'amor, Teresa?
Què hi ha en el fons d'amor?
Assaborint la il·lusió,
bevem la copa i la promesa,
mirem amb ulls de tendre ardor.
Què hi ha en el fons d'amor, Teresa?
Què hi ha en el fons d'amor?

Repòs després de la tempesta

Què més voldria ací, dins el meu hort,
sinó el repòs de l'ànima esverada?
La calma em té, tal com a dins el port
la nau oblida la maror passada.

El cel és plàcid i la tarda és clara;
silenci i ombres omplen el jardí.

De l'aspra lluita no me'n parieu ara;
hora és de dolça plenitud sens fi.

Somni d'alba

Vogava sens repòs
cap a les illes blaves.

Cadenes de records
sobre ma carn malalta.

Dolor de la recerca
estèril; solc profund
traçat damunt l'arena.

Quina és l'hora diàfana
que em portarà en son si
l'amor i l'esperança?

Silencis de l'entorn
tràgicament callaven.

Nit

Palau de la nit: quimeres i ensomnis.
L'ànima t'escolta i sent bategar
ton silenci etern als ulls melancòlics
dels estels perduts dins ta immensitat.

Palau de la nit: records i esperances.
Mare dolça, prens el món en ton si
i el vas acotxant del crepuscle a l'alba...
Quanta pau ens deixes, oh mare!, oh nit!

Palau de la nit: plenitud segura
i gaudi sens por dels que dormen junts,
i dins llur plaer t'ignoren vençuda,
mare dels ensomnis pàl·lids, taciturns.

Bartomeu Marroig

* * *

Per què cantar el que ja han cantat...

El refilet del rossinyol humil,
que canta dins la fronda en morir el dia,
és encara el mateix cantar gentil
que l'home oí quan, pàl·lida i subtil,
la flor primera al rou sagrat s'obria.
La glòria rutilant del sol ixent
i la púrpura excelsa de la posta,
foren abans broll pur de sentiment,
i encara avui, que guaiten dolçament,
la seva pau al «més enllà» ens acosta.
I és que encara mostren, sempre pur, novell,
la gentilesa d'un bellíssim caire,
i deixant nostre cor de pau mesell,
refresquen, com el rou, el món ja vell
i alhora escampen serenor dins l'aire.
Així són els meus cants. Canto amb el cor
el que han cantat poetes i centúries:
i brufades de pol·len groc de flor
o de rossa polsina d'ambre i or
són les mateixes sempre, mes cantúries.
Per què cantar el que ja han cantat? Per què?
És que trob dins el món un novell caire:
el que és dubte per a un, per a mi és fe,
i llàgrimes del cel, el rou serè,
que perlegen les flors, el cor i l'aire.

Oh mans blanques com la neu...

Oh mans blanques com la neu,
d'alba lluna il·luminades!
Em semblàreu dins la nit
trencadissos lliris d'aigua.
Ungides de resplendor
de la lluna solitària,
enyoràreu per espill
una llacuna de plata.
Encara que el llac manqués,
els meus ulls us espillaven.
i espillaven dins la nit
dos blanquíssims lliris d'aigua.
Com un papalló cansat
que cerca un calze on posar-se.

en vostres mans lilials
el meu esguard es posava.
Mes, com un jonc vincladís
que es doblega al buf de l'aire,
fugieu, oh blanques mans!,
de l'encís d'una mirada.
Si jo mai no us puc collir,
trencadissos lliris d'aigua,
per què a ma vista us mostrau
tot ungit de lluna clara?
Mes debades en fugiu,
trencadissos lliris d'aigua,
que els meus ulls us han brufat
de mil perles de rosada
i en vostres pètals lliscant
les copsàreu dins el calze.
Dintre portareu la fel
de les meves pobres llàgrimes!

Paisatge autumnal

El cel apar un llenç tibant i minse
on decorren els núvols autumnals,
gasses flonges que el buf del vent esquinça
i empeny, lleugeres com anyells pascals.
L'Autumne, amb pinzell tebi i mà secreta,
ha deixat en l'arbreda i dins el cel
lleus pinzellades d'ocre i violeta
i un solell pàl·lid que degota mel.
La pluja lleu dins el frescal salabre
de diamants la brulla va esquitxar,
la tendra brulla que assoleix la cabra
que a la Pasqua vinent cabridarà.
Al lluny, la vila sobre la humil coma
airosa aixeca el seu humil cloquer.
El sol es pon, i una grisenca broma
embolca de tristeses el terror.
El pont es corba amb gràcia nova i franca
sobre l'abisme del torrent eixut,
i al darrer raig de sol, sobre una branca,
s'espluga lentament un bell puput.
Mes de sobte, de dins la torrentera
al pont s'enfila un blanquinós ramat,
i salta, sanglotant, l'alba bromera

del torrent que de sobte ha desbordat.
Com una allau impetuosa avança
reflectint-se dins l'aigua dels bassols,
blanc de l'escuma que l'aiguada llança,
i dringant de bruels i picarols.

Llorenç Moyà²

* * *

Ideal

Só l'esperit alat que amunt s'envola
i es fon del cel en el blavós llunyà...
No cerc al món la frèvola aureola
que prompte es marcirà.
Es d'anhels el meu vidre i de quimeres
que amb mes ales lleugeres
voldria -sempre inútil!- abastar...
Jo mir enlaire, puix a aquell que enyora.
les flors no l'entretenen pel camí,
i crec en va la ruta salvadora
d'aquell amor que no veuré florir...

Primavera

Et conec pel cel clar, i el sol, i l'aire,
oh amorosa princesa!, oh primavera!
Del camp ja no em cal veure l'esponera
per saber que ets vinguda.

No sé quin frissament en mi aleteja
que àdhuc en la ciutat per mi respire,
com quan a esbarts les orenelles canten
i les falzies volen.

No sé que em diu el cor que es transparenta
de les donzelles en el rostre ingenu
i en el riure sonor -virtut i gràcia-
de l'ardent juvenesa.

Hosanna, primavera de les ànimes,
ressorgir d'alegries que maduren,
diàfana blavor pel cel llumínica,
ramell de gaudis íntims.

Enlaira't, fada blaca dels misteris,
regina dolça, santa poesia,
i al frec-a-frec de ton mantell de seda
comunica'ns la joia.

Gaudirem embriacs de la serena
pau de tos dies abrilencs i càndids,
tu que als ulls t'emmiralles de l'amada,
deliqui d'ambrosia.

I sortirem a riure, gloriosos,
alçant la copa que escumeja i vessa,
vora la dansa on anhelant sospira
la humanitat que puja...

Avant, oh joventut ardida i forta!,
obert el pit per abraçar la terra,
cantant l'himne d'amor per sempre dura,
d'un a l'altre hemisferi.

Avant, assaborint el goig dolcíssim
engendrador de vida i d'esperança,
fixa l'ullada en l'esplendor auríffica
d'un caminal d'estrelles.

L'altra somriu amb son braçat de roses:
sobre el plany funerari dels qui expiren
esclata l'alegria dels qui neixen,
en braços de les mares.

El món segueix sa llei renovadora.
Sorgeix, passat l'hivern, l'excelsa ufana:
vibra en la sang, dins les artèries joves,
germen de noves vides.

Hora dolça d'ensomnis...

Hora dolça d'ensomnis és aquesta,
amb un vol d'orenetes per l'altura
i els cloquers consirosos en la boira
llançant un cant de campanades lentes,
cant d'harmonia en el repòs de l'Angelus.
Hi ha un to de plom en els celatges grisos

que el crepuscle d'abril fa més solemne.
Es l'hora en què s'animen les fogaines
i es sent un avalot d'infants que juguen.
Hora d'amor quan les parelles núbils
comencen a teixir el més clar dels somnis,
i en què l'idil·li tendre, esposa meva,
un cop encara tornarem reviure.

Miquel Gayà

1. Els poemes d'aquest full corresponen a la lectura que Llorenç Moyà i Miquel Gayà feren als Amics de la Poesia de Barcelona el 25 de novembre de 1945. Els poemes de Marroig -que en aquella època feia el servei militar- foren llegits per Miquel Dolç, que va fer de mentor als tres autors.

2. Els poemes «Oh mans blanques com la neu» i «Paisatge autumnal» foren inclosos, amb algunes modificacions, el 1949, al llibre *La bona terra*. Del primer poema es corregiren alguns versos. Del segon, en foren esmenats el títol (que passà a ser «Paisatge tardoral») i alguns errors ortogràfics. També foren modificats els versos 21-24, que en la nova versió quedaren així:

«Sobtadament, de dins la torrentera,
al pont s'enfila un blanquinós ramat,
i salta esquellejant, l'alba bromera
d'un ample riu d'ovelles desbordat».

(Novè full de la col·lecció dels «Amics de la poesia». Consultat al fons de reserva de la Biblioteca de Catalunya)

CERTÀMENS LITERARIS

FERIAS Y FIESTAS DE PRIMAVERA

CERTAMEN LITERARIO 1950¹

BASES

1ª- Los trabajos serán originales o inéditos y los poéticos podrán estar escritos en castellano o en mallorquín y los en prosa únicamente en castellano. Estos últimos deben ajustarse a una extensión máxima de 10 cuartillas mecanografiadas a doble espacio.

2ª- Llevarán un lema breve que se repetirá en un sobre cerrado que contendrá el nombre del autor y señas de su residencia.

3ª- El plazo de recepción de dichos trabajos terminará el día 14 de mayo del corriente año a las 20 horas, debiendo ser remitido a la Secretaría de esta Comisión.

4ª- Durante la celebración del Certamen sólo serán leídas las composiciones que resulten galardonadas con los tres premios ordinarios.

5ª- La primera edición de las obras premiadas queda en propiedad de este Ayuntamiento.

6ª- Podrán concederse accésits, así como declarar desiertos los temas que no reúnan, a juicio del Jurado, las debidas condiciones artísticas.

El Presidente de la Comisión,
José Casasayas

Premios ordinarios:

«Amor»- A la mejor poesía que cante el amor. Poema con libertad de tema y metro. Premio: 2.500 ptas.

«Patria»- A la mejor poesía que exalte a la Patria. Premio: 2.000 ptas.

«Fé»- A la más inspirada poesía que cante la Fé o de tema religioso. premio: 1.000 ptas.

1. Per a aquests premis, que es poden considerar un precedent dels «Ciutat de Palma», cf. capítol II, apartat 2.3.1.

(Bases publicades a *La Almudaina* el 12 d'abril de 1950)

SECCIÓ LITERÀRIA JOAN ALCOVER DEL CÍRCULO MALLORQUÍ

LLIBRE D'ACTES (Síntesi)¹

Sessió: 11 de febrer de 1953.

Assistents: Pau Alcover, Joan Pons i Marquès, Miquel Forteza, Guillem Colom, A. I. Alomar, P. Bonet de los Herreros, Gabriel Bosch, Tomàs Cano, Gabriel Cortès, Josep Ensenyat, G. Fuster Mayans, Martí Mayol, Llorenç Moyà, Joan Oliver, Francesc Oliver, Lluís Pascual, Ignasi Ribas, Eusebi Riera, B. Riera Martínez, B. Riera Pou, Lluís Ripoll, Antoni Sabater, M. Sanchis Guarner, J. Sbert Massanet, Guillem Sureda, Josep M. Llompart, Marià Barceló.

S'excusen: Sebastià Feliu, Josep Palou Garí, Josep Quiñones, Rafael Ramis Togores, Gabriel Rebassa i Antoni Vidal Isern.

Ordre de la reunió: Joan Pons i Marquès llegeix un parlament en què exposa la finalitat de la Secció Literària i en recorda els precedents (les tertúlies de Joan Alcover); es declara partidari de l'amplitud a l'hora d'admetre manifestacions culturals i opcions estilístiques; exposa les activitats concretes que haurà de dur a terme la Secció (reunions periòdiques, organització de conferències, lectures i recitals poètics, concerts); informa de la composició de la junta directiva (president, secretari i cinc vocals); proposa celebrar un acte en memòria de Mateu Obrador i Bennàssar en el centenari del seu naixement. S'obre un torn de paraules en què A. I. Alomar proposa la constitució d'una comissió per promoure les activitats relacionades amb el teatre i Gabriel Fuster proposa la publicació d'un butlletí de la Secció.² Joan Pons i Marquès anuncia la composició proposada de la Junta (Gabriel Cortès com a president, Guillem Colom, Josep Ensenyat, J. A. Alcover, Llorenç Moyà i Marià Barceló com a vocals i J. M. Llompart com a secretari), que és aprovada per unanimitat. Propostes de Sanchis Guarner (dedicar una sessió al Nobel François Mauriac i una altra a la lectura d'*Ocells i peixos* de Moyà); proposta de fer un homenatge a Blai Bonet, recentment guardonat amb el premi «Óssa Menor». S'acorda que la Secció Literària celebrarà les seves reunions en dimecres alterns: la sessió vinent serà el 18 de febrer i l'acte públic inaugural el dia 14, en què Octavi Saltor pronunciarà una conferència sobre Verdaguer.

Sessió: 18 de febrer de 1953.

Assistents: Gabriel Cortès, Joan Pons i Marquès, Miquel Forteza, Guillem Colom, A.I. Alomar, P. Bonet de los Herreros, Josep Ensenyat,

Llorenç Moyà, Pau Alcover, Manuel Sanchis Guarner, Josep Sureda Blanes, Miquel Arbona, Marià Barceló, Josep M. Llompart.

Ordre de la reunió: Lectura comentada, per part de Guillem Colom, de fragments de *L'Atlàntida*, *Idil·lis i cants místics* i *Canigó*. Es proposa dedicar una altra sessió a Verdaguer. S'acorda ampliar amb dos vocals (Joan Pons i Marquès i Gabriel Fuster i Mayans) la junta directiva, crear una comissió especial de teatre integrada per Guillem Colom, Martí Mayol i Francesc Oliver i sol·licitar la col·laboració del gabinet tècnic de la Direcció General d'Informació per a la celebració d'actes culturals. Es fixa per al 26 de febrer la celebració d'una sessió en honor de Joan Alcover amb motiu del 27è aniversari de la seva mort, consistent en una lectura comentada a càrrec de Pau Alcover, Joan Pons i Marquès i J.A. Alcover.

Sessió: 27 de febrer de 1953.

Assistents: Gabriel Cortès, Pau Alcover, J. Andreu Alcover, Josep Ensenyat, Joan Pons i Marquès, Manuel Sanchis Guarner, Llorenç Moyà, Joan Ramis d'Ayreflor, Guillem Colom, esposa de Colom, Catalina Bernat, A. I. Alomar, Miquel Forteza, Josep Sureda Blanes, Miquel Arbona, Joan Sbert, P. Bonet de los Herreros, A. Vidal Isern, Josep M. Llompart, Sra. d'Alcover.

Ordre de la reunió: Joan Pons i Marquès fa la semblança biobibliogràfica de Joan Alcover fent esment al bilingüisme d'Alcover i assenyalant que no es pot prescindir de cap dels dos caires, el castellà i el català, de la seva obra. J. Andreu Alcover llegeix algunes de les composicions castellanes de Joan Alcover («Contemplación», «La gárgola» i «una composició de la primerísima época del poeta»). Pons i Marquès continua amb una introducció a la poesia catalana d'Alcover. Josep Ensenyat llegeix «La Serra», Pau Alcover recita algunes de les «Elegies» i Pons i Marquès fa una selecció d'alguns *Poemes bíblics*. L'acte acaba amb la lectura, per Pau Alcover, de «La Balanguera». S'acorda dedicar la pròxima sessió a la lectura d'*Ocells i peixos* de Llorenç Moyà i proposar el nomenament d'una comissió per organitzar la «Fiesta de la Poesía» que ha de celebrar-se el mes de març vinent.

Sessió: 4 de març de 1953.

Assistents: Gabriel Cortès, Guillem Colom, Josep Ensenyat, Llorenç Moyà, Manuel Sanchis Guarner, A.I. Alomar, Josep Sureda Blanes, Miquel Arbona, Marià Barceló, Pau Alcover, A. Vidal Isern, P. Bonet de los Herreros, Josep M. Llompart i Joan Pons i Marquès.

Ordre de la reunió: Se suspèn la lectura de Moyà a causa de la urgència de l'organització de la «Fiesta de la poesía». Es nomena una comissió

especial que organitzarà aquesta festa: l'integren, designats per unanimitat, Joan Pons i Marquès, J.A. Alcover i Manuel Sanchis Guarner; el president i el secretari de la Comissió seran els mateixos que els de la Secció. Es proposa dedicar la sessió vinent a Miquel Duran, mort recentment, i s'acorda convidar Mn. Andreu Caimari perquè llegeixi una ponència sobre aquest personatge.

Sessió: 14 de març de 1953.

Assistents: Gabriel Cortès, Guillem Colom, Sra. de Colom, Pau Alcover, Sra. d'Alcover, Catalina Bernat, Francesc de B. Moll, Francesca Moll, Miquel Arbona, P. Bonet de los Herreros, M. Sanchis Guarner, A.I. Alomar, J. Sureda Blanes, Marià Barceló, Llorenç Moyà, Josep Ensenyat, Joan Ramis d'Ayreflor, Joan Sbert, Josep M. Llompart.

Ordre de la reunió: Lectura de la biografia de Miquel Duran, per Mn. Andreu Caimari. Lectura d'alguns poemes de Duran.

Sessió: 8 d'abril de 1953.

Assistents: Gabriel Cortès, Pau Alcover, Miquel Arbona, Joan Ramis d'Ayreflor, A. Vidal Isern, Llorenç Moyà, Josep M. Llompart, Marià Barceló.

Ordre de la reunió: A Proposta de Vidal Isern, la poetessa Maria Verger llegeix alguns fragments del seu poema «El camino de las rosas» i de la seva obra catalana. S'obre un debat en què es comenten les possibles influències de la lírica hispanoamericana en els versos llegits.

Sessió: 22 d'abril de 1953.

Assistents: Gabriel Cortès, Pau Alcover, Miquel Arbona, Joan Ramis d'Ayreflor, Llorenç Moyà, Marià Barceló, Manuel Sanchis Guarner, Miquel Forteza, Bartomeu Forteza, Josep Sampol, P. Bonet de los Herreros, A.I. Alomar, Josep Sureda Blanes, Josep Ensenyat, Joan Sbert, Josep M. Llompart, Guillem Colom.

Ordre de la reunió: Llorenç Moyà llegeix, presentat per Sanchis Guarner, una selecció de poemes dels seus llibres inèdits *Ocells i peixos*, *L'alba inquieta*,³ *Flos Sanctorum* i *Via Crucis*. Sanchis remarca el canvi de rumb de la poesia de Moyà i adverteix que, encara que pugui semblar menys tradicionalista que en els llibres anteriors, ha esdevingut un clàssic autèntic.

Sessió: 29 d'abril de 1953.

Assistents: Gabriel Cortès, Pau Alcover, Miquel Arbona, Joan Ramis d'Ayreflor, Marià Barceló, Manuel Sanchis Guarner, Bartomeu Forteza, Josep Sampol, P. Bonet de los Herreros, A.I. Alomar, Guillem Colom, Josep M. Llompart, Llorenç Moyà.

Ordre de la sessió: Lectura d'alguns fragments de «Roses de França», recull de versions de poesia francesa (Du Bellay, Baudelaire, Verlaine...) a cura de Bartomeu Forteza. Lectura comentada d'un estudi sobre la moderna poesia francesa, per Manuel Sanchis Guarner. S'acorda suspendre la reunió vinent, que havia de tenir lloc el 6 de maig, perquè coincideix amb una conferència-recital a càrrec de Catalina Valls.

Sessió: 13 de maig de 1953.

Assistents: Gabriel Cortès, Pau Alcover, Miquel Arbona, Joan Ramis d'Ayreflor, Marià Barceló, Manuel Sanchis Guarner, Bartomeu Forteza, Josep Sampol, P. Bonet de los Herreros, A. I. Alomar, Guillem Colom, Sra. de Colom, Llorenç Moyà, Francesc de B. Moll, Francesca Moll, Antoni Amorós, Miquel Marquès, Joan Sbert, Maria Balaguer, Josep M. Llompart.

Ordre de la reunió: Francesc de B. Moll llegeix la seva conferència «La llengua literària i els dialectes», basada en el concepte de llengua literària composicional, amb aportacions de tots els dialectes. S'acorda suspendre les dues reunions vidents, que havien de celebrar-se els dies 20 i 27 de maig, perquè coincideixen amb un homenatge a Rusiñol i amb un concert.

Sessió: 3 de juny de 1953.

Assistents: Gabriel Cortès, Pau Alcover, Sra. d'Alcover, Joan Pons i Marquès, Llorenç Moyà, Josep Sampol, Manuel Sanchis Guarner i Josep M. Llompart.

Ordre de la sessió: Lectura de la comèdia *La marqueseta*, obra de Gabriel Cortès, amb il·lustracions musicals al piano per J. Mas Porcel.

Sessió: 10 de juny de 1953.

Assistents: Gabriel Cortès, Pau Alcover, Joan Pons i Marquès, Llorenç Moyà, Josep Sampol, Miquel Forteza, Guillem Colom, P. Bonet de los Herreros, Miquel Arbona, Josep M. Llompart.

Ordre de la reunió: Josep Sampol Vidal llegeix alguns dels poemes recollits en el seu llibre «Pollença», publicat recentment; l'obra s'inscriu

dins els cànons de l'Escola Mallorquina. S'acorda donar per acabat el present curs i suspendre les reunions fins a l'octubre.

Sessió: 28 d'octubre de 1953

Assistents: Gabriel Cortès, Joan Pons i Marquès, Llorenç Moyà, Guillem Colom, Marià Barceló, Pau Alcover, Manuel Sanchis Guarner, P. Bonet de los Herreros, Josep Sampol, Bartomeu Forteza, Jaume Vidal Alcover, Josep M. Llompart.

Ordre de la reunió: Sessió inaugural del curs 1953-54. Es discuteixen projectes d'activitats per desenvolupar al llarg d'aquest curs. Joan Pons i Marquès proposa dedicar la pròxima reunió al poeta català Manuel de Cabanyes; s'acorda per unanimitat. Es discuteix la forma d'organitzar el centenari de Costa i Alcover i s'acorda entrar en contacte amb les Corporacions Públiques per projectar els actes conjuntament.

Sessió: 4 de novembre de 1953.

Assistents: Gabriel Cortès, Joan Pons i Marquès, Guillem Colom, Gabriel Fuster i Mayans, Llorenç Moyà, Miquel Forteza, Bartomeu Forteza, Josep Sureda Blanes, Marià Barceló, A.I. Alomar, Manuel Sanchis Guarner, Miquel Arbona, Josep M. Llompart.

Ordre de la reunió: Joan Pons i Marquès parla sobre Manuel de Cabanyes i el seu intent, no assolit plenament, d'adaptar al castellà els metres horacians; esmenta Ugo Foscolo, Alfieri i Lord Byron com a principals influències de Cabanyes i assenyala el seu desconeixement - sorprenent- de Leopardi; l'emmarca en els inicis de la Renaixença. Lectura, per Pons i Marquès, d'alguns poemes de l'únic llibre que publicà Cabanyes, *Preludios de mi lira*.

Sessió: 11 de novembre de 1953.

Assistents: Gabriel Cortès, Joan Pons i Marquès, Guillem Colom, Llorenç Moyà, Pau Alcover, Bartomeu Forteza, Josep Sureda Blanes, Manuel Sanchis Guarner, Josep M. Llompart. També hi assisteix el gestor provincial Joan Teix, convocat per tractar de l'acord de commemoració del centenari de Costa i Alcover.

Ordre de la reunió: Joan Pons i Marquès fa una proposta d'actes per a la commemoració del centenari de Costa i Alcover i suggereix la creació d'una comissió organitzadora amb membres de les corporacions provincial i municipal. Joan Teix promet que transmetrà la petició a la Diputació. S'exposen i es discuteixen d'altres suggerències relacionades amb el centenari. A proposta de Sanchis Guarner, s'acorda de celebrar

en la pròxima reunió una lectura de poemes a càrrec de Llorenç Moyà, Jaume Vidal Alcover i Josep M. Llompart.

Sessió: 18 de novembre de 1953.

Assistents: Gabriel Cortès, Marià Barceló, Joan Pons i Marquès, Llorenç Moyà, Josep M. Palau, Eladi Oms, Jaume Vidal Alcover, Miquel Forteza, Josep Sampol, P. Bonet de los Herreros, Bartomeu Forteza, Guillem Nadal, A.I. Alomar, Encarnació Viñas, Sra. de Riba, Manuel Sanchis Guarner, Catalina Bernat, Martí Mayol, Rafael Ferreres, Miquel Arbona, Sra. d'Arbona, Francesc de B. Moll, Aina Moll, Josep Sureda Blanes, Josep M. Llompart.

Ordre de la reunió: Llorenç Moyà, Jaume Vidal i Josep M. Llompart llegeixen obra recent inèdita. Vidal llegeix, a més, el relat «El sonet d'Arvers». La lectura és precedida d'un comentari de Sanchis Guarner, que fa referència a les característiques de la nova promoció de poetes mallorquins, a la possible incomprensió entre novells i consagrats i a la pervivència en l'obra dels primers, malgrat totes les innovacions, d'alguns trets de l'Escola Mallorquina.

Sessió: 25 de novembre de 1953.

Assistents: Gabriel Cortès, P. Bonet de los Herreros, Josep Sampol, Guillem Colom, Bartomeu Forteza, Pau Alcover, Jaume Vidal Alcover, Bernat Vidal i Tomàs, Manuel Sanchis Guarner, Joana Balaguer, Joan Sbert Massanet i Josep M. Llompart.

Ordre de la reunió: Lectura i comentari de l'obra lírica de sant Joan de la Creu. Gabriel Cortès llegeix un text d'Ángel Valbuena sobre Sant Joan i assenyala algunes coincidències entre el místic castellà i el *Llibre d'Amic e Amat* de Llull. Bernat Vidal i Tomàs llegeix i comenta el *Cántico espiritual* i *La noche oscura*. A proposta de Guillem Colom, s'acorda dedicar la pròxima sessió al record del poeta i músic J. Llongueres.

1. Les actes de les sessions de la Secció Literària Joan Alcover eren redactades pel secretari, Josep M. Llompart, que ha posat a la meua disposició els fragments que n'ha pogut rescatar: un llibre que resumeix les reunions tingudes entre el febrer i el novembre de 1953. Les actes eren redactades en castellà. He considerat que el contingut de les reunions era més important que la forma i, per tant, he fet una síntesi de cada una de les actes en comptes de transcriure-les literalment.

2. El projecte no es portà a terme. Informació de Josep M. Llompart.

3. Posteriorment titulat *Debades t'obren solcs els navilis, Ulisses...*

(Consultat a l'arxiu particular de Josep M. Llompart)

CERTÀMENS LITERARIS

CENTENARIO DE
Mn. MIGUEL COSTA Y LLOBERA
Y
JUAN ALCOVER
1854-1954

CERTAMEN LITERARIO
JUNIO - 1954 - MALLORCA

CONDICIONES GENERALES

Primera: Los trabajos, escritos en cualquiera de las dos lenguas usadas en sus obras por Costa y Alcover,¹ se enviarán en duplicado ejemplar, en cuartillas folio holandesa mecanografiadas a doble espacio y a una sola cara, a nombre y dirección del Secretario del Certamen (Círculo Mallorquín, Palma de Mallorca). Los trabajos se presentarán anónimos, acompañando sobre cerrado conteniendo el nombre y dirección del autor y señalado con el mismo lema del original.²

Segunda: Los trabajos deberán ser inéditos, siendo excluidos los premiados en anteriores certámenes.

Tercera: El plazo de admisión de trabajos terminará el 10 de mayo a medianoche. El veredicto del Jurado se hará público en la prensa local del día 30 del mismo mes, y la fiesta del Certamen se celebrará en Palma el 16 de junio.

Formarán el Jurado para los trabajos literarios los Sres.: *Dionisio Ridruejo*, Mantenedor presidente;³ *Rdo. D. Lorenzo Riber*, *Rdo. D. Bartolomé Torres Gost*, *D. Rafael Ferreres*, *D. Antonio Papell*, *D. Juan Pons y Marqués*, vocales; *D. Manuel Sanchis Guarner*, secretario.

Y el Jurado Musical los Maestros: *Rdo. D. Julián Samper*, *Rdo. Juan M^a Thomás* y *D. Antonio Torrandell*.

PREMIOS DE POESÍA

Primero: 3.000 pesetas y elección de la Reina de la Fiesta, a una poesía de tema y metro libres.

Segundo y tercero: de 2.000 y 1.500 pesetas respectivamente, a sendas poesías en las mismas condiciones que el premio anterior.

Cuarto: de 1.500 pesetas a una composición en honor de uno o de ambos poetas conmemorados.

PREMIOS DE PROSA

Quinto premio: de 2.000 pesetas, ofrecido por doña Catalina Costa y Llobera, Vda. de Bennásar, a un estudio sobre un aspecto de la personalidad o de la obra de Costa y Llobera.

Sexto: de 2.000 pesetas, ofrecido por D. Pablo Alcover y de Haro, a un estudio sobre un aspecto de la personalidad o de la obra de Juan Alcover.

Séptimo: ofrecido por la «Obra del Diccionari» (1.000 pesetas y 25 ejemplares de la obra premiada, editada en la colección «Les Illes d'Or»), a una narración o serie de narraciones en mallorquín, de extensión aproximada de un centenar de folios.

Octavo: de la Comisión organizadora, 1.000 pesetas a un estudio de la obra castellana de Alcover y Costa.

Noveno: de la misma Comisión organizadora, 1.000 pesetas a un estudio sobre la irradiación, influencia y transcendencia de la obra de Costa y Alcover en la poesía catalana.

PREMIO DE MÚSICA

Décimo premio: de la Comisión organizadora, 2.000 pesetas a una composición musical sobre el texto de una poesía de Alcover o de Costa, elegida por el concursante, para cantar a una o diversas voces.

1. La inclusió del català en els premis de prosa constituïa un veritable avanç (cf. les bases de les «Ferias y fiestas» reproduïdes en aquest apèndix).

2. Com passa sovint, l'anonimat no va ser respectat. En els seus dietaris literaris, Jaume Vidal Alcover, que s'havia presentat al premi, feia conjectures sobre els guanyadors. Com era d'esperar, Manuel Sanchis Guarnier va fer de mentor dels joves.

3. Els organitzadors del premi sol·licitaren la col·laboració de Ridruejo per evitar problemes amb la censura.

(Bases impreses del certamen promogut per la Secció Literària Joan Alcover -cf. capítol II, apartat 3.3.1-, consultades a l'arxiu particular de Josep M. Llompart).

II TEATRE

Les dues obres recollides a continuació, inèdites, representen dues línies del teatre mallorquí de postguerra: *Es dos germans* de Jaume Vidal Alcover (1952) és un intent de redignificació del teatre regional; *El retorn d'Ulisses*, de Llorenç Moyà (1961) representa el teatre clàssic. La tercera línia -el teatre poètic- seria representada per *Parasceve* de Blai Bonet (1957). *Es dos germans* i *El retorn d'Ulisses* són inèdites. He trobat la primera a l'arxiu Vidal Alcover; dec fotocòpia de la segona a Antoni Nadal. Per a l'estudi de tots dos textos, cf. capítol III, apartat 1.

JAUME VIDAL ALCOVER. TEATRE

ES DOS GERMANS

(Drama en un pròleg, tres actes i un epíleg)

Dramatis personae

Manuela
Brígida, beates
Catalina, senyora de la casa
Miquel, senyor de la casa
Joan
Carme
Rosa, fills
Tonina
Coloma, criades

Mallorca, 1952

PETIT PRÒLEG ENSOPIT

Teló de fons. Carreró de Ciutat. Encontre de BRÍGIDA i MANUELA, dues beates que van a sa Novena. Vels, cadires d'anar a missa, etc.

MAN. Oh, Brígida!

BRI. Manuela, fieta!

(S'abracen, es besen)

MAN. Ell saps que en feia de temps que no et veia!

BRI. No me'n parlis que no surt gens, amb aquesta cama...

MAN. I això?

BRI. Una dolorada que m'ha pegat, fieta. tan i tan forta que no me puc remenar.

MAN. Però bono!

BRI. Ja ho veus... Planetes que hem de córrer!

MAN. És que ha fet una humitat que no ho havia vist mai! Valga que jo, gràcies a Déu, estic bona i sana, perquè realment ha estat gros...

BRI. Ja ho pots ben dir! Per mi s'hivern és un purgatori.

MAN. Ho crec, fieta, ho crec. Això des dolor és terrible.

BRI. Oh, si ho sabessis! No t'ho pots imaginar!

MAN. Ja m'ho imagin, ja... I per què no proves es banyos de Campos?

BRI. Jesús! No me serveixen de res.

MAN. I es metge?

BRI. No vaig de metges! Te fan gastar i gastar en potequeries... I amb lo car que s'ha posat tot això avui en dia...

MAN. He sentit a dir que si et poses un macolí dins sa butxaca...

BRI. Tot ho he provat: un macolí, una castanya verda, una pastanaga...

MAN. I una coa de dragó!

BRI. (*escarrufada*) Ai, no! M'estim més tenir reuma.

MAN. I per què no vas a veure Na Pintada?

BRI. (*escandalitzada*) Aquesta bruixa?

MAN. Fia meva, què vols que et digui? Jo, si estigués tan malament, no m'hi miraria gaire.

BRI. Ai, no sé... La veritat és que hi he pensat més de dues vegades d'anar-hi. Però, per paga, té tan mala fama...

MAN. Això sí que és ver... Creuries que m'han dit com a cosa certa que ella ha estat sa que ha arreglat tot allò d'En Perico de Son Catany i sa modisteta aquella?

BRI. I ara què dius?

MAN. Per lo vist, sa modisteta li demanà ajuda, perquè era amiga seva o coneguda o cosa. Sa qüestió és que Na Pintada li preparà un mal bocí.

BRI. Àngels del cel!

MAN. Sí, fieta! Mal bocí li donà aquella sòl·lera an es pobre Perico.

BRI. Pobre Perico! Mirau!... I deu esser ver això des mal bocí?

MAN. Jo no m'ho explic d'altra manera.

BRI. Sobretot, Senyor!

MAN. Que no ho veus? Si ja ho deia jo que estava com etcisat [sic]!

BRI. És ver. Etcisat està!

MAN. I antigament, això s'usava molt.

BRI. Jo he sentit a dir a sa meva dida, al cel sia, que era de Sancelles, que una veinada li posà mal bocí dins un tassó de resolis. De quines resultes li morí s'infant.

MAN. Què m'has de dir! I jo que no vaig tenir una al·lota que sa sogra n'hi posà dins una punta de formatjada? Te dic que hi crec. Hi crec i hi ben crec amb so mal bocí. I es qui no hi creuen fan molt mal. Un temps, que hi creien, eren més bons cristians que ara.

BRI. I de bon tros!

MAN. Però ara tothom vol ser tan sabut i tan sabut que no creu en res... Oh, Déu meu, quins temps!

BRI. Un temps d'heretges. Sí, fieta. Ja ho deia es Rector s'altre dia. Tots mos condemnarem per voler sabrer massa. Medicines noves i medicines noves... I que no se mor tanta gent com abans, tanmateix?

MAN. O més, si m'apures! Amb aquestes guerres i aquests davassalls per tot el món. Jo sent a dir coses que fan feredat...

BRI. Càstigs de Déu, Manuela! Creu-me. Càstigs de Déu!

MAN. I més que se'n mereixen encara!

BRI. I això des mal bocí... deu esser terrible, eh?

MAN. Figura't que sa persona que t'ho dóna te fa tornar beneita per ella...

BRI. Què dius?

MAN. Te pot fer estimar qui vulgui i avorrir qui vulgui. I mil desbarats més. Olvidar sa moral, sa relligió, tot.

BRI. Oh, Déu meu!

MAN. Jo coneixia una al·lota que li donaren mal bocí amb un cabell. Perquè es mal bocí se pot donar de moltes maneres. An aquesta al·lota que et dic li arrabassaren un cabell i el fermaren a un granot que estava davall una pedra viva. I cada vegada que amb aquella pedra estrenyien es granot, aquella al·lota, fos allà on fos, aprop o enfora, se remolcava, desesperada, p'enterra, demanant... Bono! Ja pots suposar què.

BRI. (*esglaiadíssima*) Oh, Senyor! I això és una locura...

MAN. Una verdadera locura!

BRI. És com a cosa de bruixes.

MAN. Cosa de bruixes és!

BRI. Oh, Senyor! ... I com ho fan, com se posa això?

MAN. No ho vulguis sabrer! Un dia menges un plat de sopes, lo més tranquila del món, i l'endemà dematí... etcisada!

BRI. Jesús, Manuela! M'assustes.

MAN. Idò assusta't, fieta, que ara ha passat un cas... I ben sonat que ha estat ell!

BRI. I què és estat?

MAN. Què vol dir què és estat? Lo de s'al·lot de Ca'n Vinyes! Que no ho saps?

BRI. Res sé. De ca quin Vinyes?

MAN. De Na Catalina.

BRI. Sa casada amb En Miquel? I què dius ara?

MAN. Idò! Tot Ciutat en parla.

BRI. Per paga jo amb aquest dolor que no m'ha deixat moure de cama...

MAN. No, idò ha estat gros. Ha fuit amb una bailarina.

BRI. Què dius?

MAN. Lo que sents! Amb una perduda que ballava no sé on. Clar que diuen que se n'ha anat a cercar una col·locació, a fer fortuna... Figura't!

BRI. Pots pensar!

MAN. Un al·lot de bona casa no se'n va a fer fortuna com si fos En Joanet des Carboner!

BRI. Ja és segur que no... Encara que així mateix... tothom sap que a Ca'n Vinyes no van sobrats, eh?

MAN. Te diré. No són milionaris, però tampoc se moren de fam. I sobretot, més val pobresa a Mallorca que riquesa a fora Mallorca. Sempre ho he dit i sempre ho diré. Per altra banda, no crec que ell sigui massa faner... No ha acabat sa carrera. Ni ell ni es seu germà.

BRI. Com que son pare ja no en va voler prendre... Ara no se deu veure amb dret d'obligar es fiis.

MAN. Son pare és un beni-noni que si no fos per sa dona, tot ja hauria fet ui.

BRI. Pobra Catalina! Valga que li ha quedat s'altre, que diuen que és tan i tan bon al·lot.

MAN. Però me pareix que és molt poqueta cosa.

BRI. I fieta, sempre n'hi ha d'haver un de més deixondit que s'altre.

MAN. Déu mos n'alliber d'aquests tan deixondits, també. Són es primers en caure quan una berganta qualsevol else fa una moixonía...

BRI. Vol dir una...

MAN. Si és s'història de sempre! De sempre... (*sospirant profundament*) Ai! Jo faig sa Novena perquè Déu m'alliberi d'aquestes temptacions.

BRI. (*una mica sorpresa*) Tu?

MAN. (*picada*) Jo. Idò! Tots hi estam exposats, fia meva. Tu també. Que et penses tenir cera del Corpus?

BRI. Terè, que a sa meva edat i amb aquesta cama...

MAN. Ah, i el dimoni no s'hi mira amb això!

BRI. Manuela, te dic que m'assustes! Me'n vaig a sa Novena... I on la fas tu?

MAN. Ves on l'he de fer. A Montission. Sempre l'hi he feta. És allà on més m'agrada.

BRI. I a mi. Però amb aquesta cama... Jo m'atur a Sant Blai. La fa es rector i trob que ho fa prou bé.

MAN. A Montission enguany han duit un predicador que és cosa grossa a la Companyia, diuen. I se coneix, perquè és una cosa celestial. Una veu, unes manades que fa... Encara que no entenguis res -perquè parla un castellà tancadíssim- de tot te'n fas càrrec. Ja te dic: m'han dit que era un peix des grossos. Se veu que ara se preocupen molt de Mallorca.

BRI. I no se n'han de preocupar amb aquestes coses que passen...
Bé. I no m'has acabat de contar lo de s'al·lot de ca'n Vinyes. De qui ho saps tu?

MAN. De Na Conxeta, sa meva neboda. Ja saps que una temporada li va anar darrera.

BRI. Em pens que me n'havien parlat. Però no sabia si era es que ha fuit o es bon al·lot.

MAN. (*poc menys que ofesa*) Es que ha fuit, dona!

BRI. Bé. I què més, meem? On se n'ha anat?

MAN. De moment, a Barcelona. Però jo crec que no s'aturarà fins a Amèrica.

BRI. Amèrica? I que encara hi ha dobers a Amèrica?

MAN. Dobers no ho sé. Jo crec que ja els han esvaït tots. Però immoralitat... Tanta com en vulguis!

BRI. Oh, això! Per tot arreu. S'altre dia jo li deia a Na Mariana sa meva cunyada, que vol enviar es seu fill a Madrid. «Alerta amb so nin, per amor de Déu, que Déu sap allà qui hi ha i qui no hi ha». Ella se'n rigué. Però jo ben descansada: li vaig dir lo que tocava. Que no és ver?

MAN. Bé que feres. I que rigui si vol riure. Déu la guard de plors tardà!

BRI. Quin món, Senyor!

MAN. Ja ho pots ben dir. Quin món!

BRI. Bono, me'n vaig que faré tard. Vine a veure-mè qualche dia, tu que pots i saps el Dimoni on se colga. Ja et dic: no em moc per res.

MAN. Vendré, vendré. Mira: demà he d'anar a cobrar ses Conferències i he d'anar a Ca'n Vinyes. Per què no hi véns?

BRI. Idò sí! Ja passaràs a cercar-mè. Farem un poc de companyia a Na Catalina. Pobra dona!

MAN. Sí. Jo la compatesc molt... Bono, idò, fins demà!

(*s'abracen*)

BRI. Fins demà... Vina d'hora!

MAN. Hi vendré.

(*surten una per cada banda, seguint es seu camí, mentre s'alça, lentament, es*

TEL Ó)

ACTE I

Saleta de confiança a una casa burguesa [sic] de Ciutat. A un costat una xemeneia petita, molt senzilla. S'hi escaufa,

adormissat, en MIQUEL. Enmig, en es fons, una camilla, i sa senyora, CATALINA, darrera, asseguda a un sofà. A dues butaques, a sa camilla també, ses dues filles, CARME i ROSA.

Acaben de passar el Rosari. Ensopiment. CATALINA passa davant. Contesten, en veu alta, només ses dues al·lotes.

CATALINA. Requiem aeternam dona eis Domine

ROSA i CARME. Et lux perpetua luceat eis

CAT. Requiescant in pace

R. C. Amèn

CAT. Un Credo an el Cor de Jesús. Crec en un Déu...

(segueix en veu baixa. Entra JOAN i s'asseu, volguent passar desapercebut, a una cadireta baixa, ran del portal. Acabant de resar, CATALINA es senya)

Ave Maria Puríssima!

(sense esperar contesta)

T'he vist entrar, Joan. Has arribat a lo darrer. Que sigui sa darrera vegada!

JO. *(aixecant-se, humilment)* Sí mumare.

CAT. Vull que passem el Rosari tots plegats!

JO. Sí mumare.

CAT. Estic cansada de dir-hó. Si en aquesta hora no te ve bé, ho dius.

JO. Sí mumare.

CAT. *(escarnint-lo)* Sí mumare, sí mumare... D'on vén's?

MIQ. *(deixondint-se)* On són es diaris?

CAT. *(a JOAN)* Duu es diaris a ton pare! *(els hi duu)* I contesta. D'on vén's?

JO. *(s'asseu a sa xemeneia, davora son pare; agafa un diari i contesta, vague i indiferent)* D'on he de venir? De fer una volta.

CAT. I fins tan tard se passegen? *(pausa; agafa sa feina; de sobte, a JOAN)* S'altre dia te veren jugar en es Club.

JO. *(una mica estranyat i content)* A mi? Qui m'hi va veure?

CAT. Vol dir que hi eres?

JO. *(senyalant ses germanes)* T'ho han dit aquestes? Qui els ho deu haver dit a elles?

R. C. Noltros?

CAT. Qui m'ho ha dit no t'importa. Hi eres!

JO. Jesús, mumare!

CAT. Jesús mumare? *(a MIQUEL, que llegeix)* Tu! Que el sents *(MIQUEL no li fa cas)* Tu! Son pare!

MIQ. Eh? Què deies?

CAT. Es teu fill, que jugava s'altre dia en es Club.

MIQ. (*sense creure-ho*) Qui? Aquest? (*a JOAN, per cobrir s'expedient*) Tu? No hi tornis. (*segueix llegint*)

JO. (*molest per s'incredulitat de son pare*) No sé què voleu que me jugui. A no ser es calcetins...

CAT. Ni ho provassis! Només mos faltaria una segona edició d'En Xim...

CAR. (*mostrant es brodat que fa a sa mare*) Mumare, aquí com he de voltar?

CAT. Què vol dir com has de voltar? Que no tens es detxado? Meem. (*se mira es brodat*) Jo no sé què has fet. Havies d'haver començat sempre pes cantó. Ha d'esser que hi posis una creueta més...

CAR. Ai, no! Farà molt lleig!

CAT. (*tornant-li es brodat*) Idò desfe'!

CAR. Desfer-ló? Me n'afluix. Hi posaré una creueta més.

CAT. Jesús i que ho sou de malfaneres!

CAR. Mumareta, ara que el tenc mig acabat...

CAT. Idò! T'hi haguessis mirat quan començaves.

ROS. (*intervenint, conciliatòria*) Meem, deixa-m'ho veure. (*el mira*) Si està bé! Has de voltar com en ets altres cantons. Així... No sé què és lo que t'embulla.

JO. Com és que no sopam encara?

CAT. Véns tard i frisses. Només mos faltava això!

JO. És que volia sortir en haver sopat.

CAT. Sortir? I on has d'anar?

JO. Enlloc. Volia anar en es cine.

CAT. En es cine? I en a quin cine?

JO. Jesús mumare! En En Xim no n'hi demanàveu tantes de coses quan sortia.

CAT. I En Xim que ets tu? On me surts ara? (*a MIQUEL*) Que el sents, an aquest? Tu, son pare!... Miquel! Miquel, dic!

MIQ. (*resignat a qualsevol cosa*) Què passa?

CAT. Què vol dir què passa? Que no el sents an es teu fill? I demanes què passa! No, si em matareu!

JO. Però mumare...

CAT. Calla! Primer un i després s'altre. I son pare que els hi va ajuda!

MIQ. Però dona! Ja tornes estar amb sos nirvis.

ROSA. (*intentant un consol*) Mumareta...

CAT. Deixau-me fer, deixau-me fer! Me moriré tota sola! Nirvis dius? I que no trobes que en tenc prou motius d'estar nirviosa? Que no sé

com endevín sa feina des defici que duc. Nirvis, Déu meu! A tu no et deu parèixer res això de que un fill fugí de ca-teva així com així.

MIQ. (*tallant, una mica enèrgic*) Escolta. Quedàrem en que no en tornaríem a parlar pus de tot això, me pareix.

CAT. I com no vols que en parli si en duc un pa que no em deixa rodar sa sang?

MIQ. Ademés, en Xim no va fugir així com així. Està ple de gent, bona i honrada, que se'n va a cercar feina a fora Mallorca.

CAT. Cercar feina! No em faceu riure! Què hi ha fora Mallorca que no hi hagi aquí? Llibertat! Això és lo que hi ha. I poca vergonya! (*a ses filles*) Nines! Anau a veure com està es sopar.

ROS. Jo no vull sopar.

CAT. No t'ho he demanat. T'he dit que vagis a veure com està es sopar. (*ROSA s'aixeca*) Totes dues! (*surten amb gest de resignació: a MIQUEL i JOAN*) Ara mateix vull saber on se n'ha anat En Xim i amb a qui se n'hi ha anat. Tu, Joan...

JO. Jo, mumare?

CAT. Sí, tu! Cosa deus haver sentit a dir, ara que vas en es Club i estàs amb sos seus amics. Perquè ell... (*llunyana*) ...ell ja supòs jo que no et digué res. Només m'ho hauria dit a mi. I va tenir por. Sí, por! Com tots! Va arribar a ser com tots... (*insultant*) Porucs! No podeu resistir sa veritat, sa virtut... Perquè sou falsos i dolents. Falsos, sí, hi pòcrites! Però ara vull sabrer [sic] on és En Xim i ho sabré. Ja fa massa temps que call per no moure escàndol. Però s'han acabat ses contemplacions. On és En Xim? Què diuen d'ell?

JO. Mumare, què han de dir? Que és un loco.

CAT. Qui diu que és un loco? Es que li feren tornar, pentura... Ell, lo millor de Ciutat! Per això el malparlen!

MIQ. Però si s'única que el malparla ets tu! Noltros i tothom creim en lo que mos ha dit, en sa seva bona intenció...

CAT. I què és lo que vos ha dit? Que se n'ha anat a fer fortuna? Ai, En Bernadet fill de rei! A perdre-se se n'ha anat! En això se n'ha anat: a sa perdició! (*plorosa*) Oh, si jo la trobàs a sa qui té sa culpa de tot...

MIQ. Per favor, no inventis coses!

CAT. Ah! Ara això! Que invent. I tu que fas. Tu que ho saps cert si se n'ha anat per res bo?

MIQ. Cert o no cert, fe tu lo mateix. Posats a inventar, inventa lo bo. Costa lo mateix i és més agradable. És ver que no en sé res d'on se n'ha anat ni si ha fuit tot sol o acompanyat. (*pensatiu*) Però ja és gran. Sap lo que fa i... Déu l'ampar! Jo no el podia aturar.

CAT. (*ansiosa*) Se va despedir de tu, idò. No m'ho havies dit.

MIQ. Sí. Se va despedir de mi; perquè a tu... ja ho has dit abans... Te tenia por. Por d'això que ara hem d'aguantar noltros!

CAT. I què te va dir?
 MIQ. No em va dir res. Que de moment se n'anava a Barcelona i...
 CAT. I tu li donares dobers? Diga-m'hó! N'hi donares?
 MIQ. Sí. N'hi vaig donar.
 CAT. Ah! L'ajudares a partir! Ho veus? No el podies veure perquè m'estimava més a mi que a tu.
 MIQ. Però dona! Li vaig donar aquells dobers perquè eren seus. Tu prou que ho saps. No tenia dret a negar-los-hí.
 CAT. Un pare té tots es drets damunt es seus fills!
 MIQ. Sí. Això mos pensam es pares... Fins que es fills mos demostren que anam errats.
 CAT. Però i s'estimació? Deixar-mè a mi per una qualsevol, per una perduda. A mi, sa mare! (*plorinya*)
 JO. (*ingènuament commogut*) Mumareta... Te qued jo...
 CAT. Tu? (*distreta*) Ah, sí, tu... (*li passa una mà pes cap*) Pobre fill meu!
 JO. I, ademés, ell tornarà. Ja ho veuràs.
 MIQ. Sí, desgraciadament, tornarà...
 CAT. (*assustada*) Desgraciadament?
 JO. (*a son pare*) Però si troba feina...
 CAT. No torneu parlar de feina! No ho puc sentir.
 (*entra CARME*)
 CAR. Es sopar està fet. Ara avisaran. (*s'asseu i agafa sa feina*)
 CAT. (*asserenada*) I Na Rosa?
 CAR. Dins sa cuina. (*picada*) Ha vist que vos fèiem nosa, naturalment.
 CAT. Idò bé ha vist!
 (*entra COLOMA*)
 COL. (*al portal*) Senyora, es sopar està a sa taula! (*se'n torna*)
 CAT. Anem a sopar.
 (*surt MIQUEL lentament. A CARME*) Tampoc no vols sopar tu?
 CAR. No. He berenat.
 CAT. Idò ben bé. Ja era hora de que sortís una moda econòmica. (*surt*)
 JO. (*a sa porta, baixet. a ROSA, que entra*) Ja no surt anit.
 ROS. Mala ratxa?
 JO. Xim! (*surt*)
 CAR. (*en un sospir*) Ai, Déu meuet!
 ROS. Hi ha toros, eh? (*s'asseu i encén un xigarro*)
 CAR. Hi ha Xim, supòs.
 ROS. Te dic que la mos ha feta bona aquest... I mumare, amb aquests nirvis!

CAR. Jesús, sempre ha estat igual.

ROS. Sí, però un temps era tolerable. Només se posava així perquè havien perdut una cuereta de plata o perquè fèiem forats de foc en es llençols. No és lo mateix. Allò, després de tot, tenia remei. I per altra banda, de vegades tenia raó. Però ara...!

CAR. Sí. Ara me pareix que no n'hi ha, de remei.

ROS. Qui sap! A lo millor...

CAR. Si jo fos d'En Xim, no n'hi hauria.

ROS. Hala, Carme! Per què dius això?

CAR. No ho sé. Però ho sent.

ROS. No posis més llenya en es foc.

CAR. Aquesta casa és un infern.

ROS. Oh, un infern! No exigeris. Tots fossin com aquest. Que se'n condemnaria de gent!

CAR. I afegeix, llavors, sa curiositat de tothom, que volen saber i saber i...

ROS. I no saben res. Clar! Com noltros. Perquè jo no sé res. I Tu?

CAR. Sé que això de cercar feina és una excusa com qualsevol altra.

ROS. Una bona història. Que no has sentit que mumpare li va donar dobers?

CAR. Ja ho he sentit ja... Lo qual vol dir que allò des cop no és ver.

ROS. O ho és. Qui sap! Una cosa no lleva s'altra. Qui t'ho va dir a tu.

CAR. Sa mateixa que a tu, sé cert. Qui havia d'esser? Na Conxa. Na Conxa que ara s'ha despenjada amb que tota la vida havia estada enamorada d'ell.

ROS. A bones hores se n'ha temut.

CAR. Oh, i si haguessis vist sa plorada que m'ha fet!

ROS. De bleada!

CAR. I lo que m'ha dit! Que En Xim havia pegat un cop fort en es Club. Que havia guanyat a no sé quin millonari d'aquests que ara n'està ple. I que d'anar a cercar feina, res! Que havia fuit amb una perruquera.

ROS. Jas! A mi m'havien dit que era modista.

CAR. Jesús! I a mi sa mateixa Conxa, as cap d'una hora de gemegar i d'embullar fil, me va dir que era dependenta de no sé on.

ROS. Te dic que està ben loca, aquesta!

CAR. I totes. No hi ha com fer-ne una de grossa per tenir èxit.

ROS. Ara comprenc es cas que me fa des d'una temporadeta Na Blanca.

CAR. I Na Mariana i Na Lluïsa i Na Pilar i totes. Sa mateixa Maria Castelló. Jesús, Déu meu! Ja veuràs com no passarà una setmana que no venguin a passar un capvespre aquí.

ROS. (*rient*) Però si no hi ha de què!

CAR. Per què? Perquè En Xim no és aquí? Si En Xim ja no hi té res que veure en tot això. Som noltros que gràcies a ell estam de moda. Si ell tornàs pots ben creure que perdríem es papers.

ROS. Ai, no sé... Trob que no està bé parlar així des pobre Xim. Déu sap ara on serà.

CAR: (*accentuant es despit que ha mantengut durant tota s'escena*) No t'apuris, que sempre estarà més divertit que noltros.

ROS. Carme, trob que li hauríem d'ajudar.

CAR. Ajudar? Si es seu germà, que és homo, no li ajuda, què hem de fer ses germanes?

ROS. És que per paga En Joan és tan... tan bon al·lot...

CAR. Sí. Tan beneit. Sempre passa lo mateix. Es beneits queden i es vius se'n van.

ROS. No diguis això.

CAR. És la veritat. Si En Joan fos com ha d'esser un homo, ja hauria partit a cercar En Xim, en lloc de quedar aquí, tot espaordit per quatre crits de mumare. An En Xim que n'hi pegaven de crits.

(*entra TONINA, cridant, tremolosa*)

TON. Ai, senyoretas! Ai, Senyor, que no sé que tenc, que es cor me surt de pollaguera!

CAR. (*deixant sa feina*) I ara què passa?

TON. (*plorinyant*) Es senyor i sa senyora... Què ha de passar! Don Ximet! Jesús i que mos n'ha fetes passar aquest homo! Jesús Déu meu! Tant com jo l'estimava...! I sa senyora, amb aquests nirvis... Ai, Déu meuet!

CAR. (*intranquil·la, nirviosa*) Tonina, no comencis a gemegar que ja tenc es cap que em dóna voltes avui!

TON. (*intentant asserenar-se*) Ai, sí, Dona Carmeta! Té raó, fia meva. Però és que jo no puc pus... Veure aquesta família tan avenguda i tan alegre... I veure-là ara així, desfeta, i es senyor i sa senyora com es ca i es moix... Ai, Don Ximet, fill meu!

(*plora. Entra JOAN, esperitat*)

JO. En Xim, En Xim!... Tots En Xim!... Tots pensant amb En Xim... Tots darrera En Xim!...

CAR. (*donant-se compte de sa situació, indignada*) Tots fora tu, que ets s'únic que hi hauria d'anar!

JO. Calla tu! No mogus més renou!

TON. (*plorant*) Ai, Don Ximet! Ai, Don Ximet!

JO. (*anant de cap a ella*) Don Ximet, eh? Saps qui era Don Ximet, tan bon al·lot, tan guapo, tan llest? Ho saps qui era? Era un jugador, un gat, un perdut!

TON. (*més esglaiada per lo que li diuen que per lo que creu*)
Ai, Déu meu!

JO. I saps per què se n'ha anat? Perquè no podia pagar es deutes que tenia!

CAR. (*exaltada*) No és ver! Tu saps ben bé que això no és ver!

TON. (*una mica tranquil·litzada*) I com ha d'esser ver!

JO. (*a CARME*) Tu que saps! Ves en es Club, si ho vols saber. ves-hi! Demana-hó an es seus amics. (*transició*) Es seus amics... (*sarcàstic*) No n'hi ha cap que el pugui veure.

CAR. I clar que no el poden veure! Perquè ha estat capaç de fer lo que ha dit. Quan heu estat capaços voltros de fer lo que heu dit? Mai! Que ni tan sols jugau de porucs que sou!

JO. Porucs? De vegades pens si voldríeu que anàs a la guerra, mumare i tu. Sempre parlant de por i de porucs. Vos deu parèixer meravellosa, aquesta valentia d'En Xim. Idò a mi me pareix una soberana covardia! Sí. Una covardia! Ja ho saps. Perquè lo valent és aguantar-vós a voltros!

CAR. Idò, per què no te'n vas? hala, ves-tè'n! Qui t'atura?

ROS. Per l'amor de Déu! Meem si ara començareu voltros.

CAR. (*amb un despreci infinit*) Sí. Ja no és hora de començar. Ja hauríem d'haver acabat tots.

TON. (*que no entén res, passant d'un esglai a s'altre*) Ai, Déu meu!

ROS. Estau exaltats. Es nirvis de mumare són contagiosos. Per què no te'n vas a dormir, Carme?

CAR. A dormir jo? Ell que hi està avesat a dormir! Que dormi ell que no ha fet altra cosa en sa vida.

JO. (*agressiu*) Qui dorm reposa i no peca!

CAR. Un pla de vida ideal. Dormir, reposar, no pecar... Però i de què reposes, fill meu? De passejar-tè pes born? O d'anar en es cine? No deus reposar de dur es diaris a mumpare. Ha de ser que reposit des nirvis de mumare. És lo únic que pot donar una certa explicació an aquest repòs teu.

JO. Idò pentura faig més feina jo així que tu brodant padassets. Perquè jo cumplesc sa meva obligació.

CAR. Ah, sí! S'obligació... Clar! És més feixuga de dur s'obligació que sa devoció. Però quina devoció pots tenir tu si no tens cervell per inventar-tè'n una? Obligació d'anar cou-cou darrera mumpare... Ha! Ha! Me fas rialles. I què et penses? Que et deixarà més bona tallada per això?

JO. No te permet que parlis així.

CAR. T'ho puc dir en francès, si vols.

JO. No m'humillis, Carme!

CAR. No m'humillis... (*el despreci és esmolat*) Ets repugnant.
Ah! Me fas oi!

JO. (*com a loco*) Carme!

CAR. Oi me fas! Ni ets un homo ni...

(*En JOAN li pega una galtada. Espant de tothom*)

TON. (*sortint, esparverada*) Ai, Déu meu! Senyora! Senyora!

ROS. Joan!

JO. (*esglaiat*) Oh... Carme...

CAR. (*plorant, histèrica, a una butaca*) Fuig! Fuig d'aquí! Ves-tè'n! Ai, mumareta! Que véngui En Xim que no vull veure aquest beato! Que no el vull veure! Ves-tè'n!

(*entra CATALINA seguida de MIQUEL i TONINA*)

CAT. Però bono!

CAR. (*aferrant-se a ella*) Ai, mumareta!

JO. (*completament desconcertat*) Jo no volia, mumare... Jo...

TON. Ai, Déu mevet, com jo veig això!

JO. No li volia pegar... Però ella... Jo no volia... (*s'abraça a sa mare i plora convulsivament*)

CAT. Li has pegat? (*entra COLOMA i queda a sa porta, badant, espantada*) Li has pegat?

ROS. Per amor de Déu, mumare!

MIQ. (*indignat, a CATALINA*) I tot per mor de tu! Sí, sí! No ho dubtis! En tens tota sa culpa!

CAT. Calla! Calla! Si sofrissis tant com jo...

MIQ. Loca! Estàs loca... Deixa'l fer, an En Xim! No me'n tornis parlar pus! (*exaltant-se*) Pus! Me sents? Pus!

ROS. (*assustada*) Mumpare...

MIQ. Calla tu! Callau tots! Basta de plorar! (*criant*) Basta! Oh, Senyor!... (*s'asseu, sa cara entre ses mans*)

ROS. (*acostant-s'hi*) Mumpare... Mumpare... (*aquest la rebutja*)

CAT. (*tràgica*) Fills meus! Oh, fills meus!

ROS. Mumare...

(*espectacle de plats i histerismes*)

TON. (*també plorant, a COLOMA, que badoca encara al portal*) I tu què fas aquí? Hala a fer til·lo! A fer til·lo per tothom! Ai, Déu meu! Ai, Déu meu!

(*COLOMA surt. Cau el*)

TEL Ó)

ACTE II

Mateixa decoració. En escena, COLOMA, que fa net, cantussejant.

COL.

...y llevo sangre de reyes en la
palma de la mano!
¡Y llevo sangre de reyes en la...

(entra CATALINA, amb vel, que va a missa)

Bon dia tenga, senyora!

CAT. Que no s'ha aixecat ningú encara?

COL. No senyora. Jo no he vist ningú.

CAT. Idò puja a cridar ses senyoretetes. Ja són prop de les nou.

COL. Sí senyora.

CAT. Jo me'n vaig a missa i m'aturaré a berenar a ca mumare. Diga-los-hó.

COL. Sí senyora. *(surt CATALINA; quan ja ha sortida, a sa porta)* Raboa! *(segueix cantant, com si res hagués passat)*

...y llevo sangre de reyes en la
palma de la mano!

(entra TONINA)

TON. Encara ets aquí?

COL. Idò! On voleu que sigui?

TON. Rebotres serenes! Tot lo dematí per fer aquesta saleta que se fa en cinc minuts! Da'm això!

(li pren s'espolsador i se posa a espolsar; s'altra s'asseu molt tranquil·lament i la se mira)

COL. Ai, Madò Antonineta! Ho som ben diferents vos i jo! Se veu ben clar que vos hi heu nat per fer de criada. *(en un sospir)* Jo no... *(intenta, frustradament, clar, adoptar una "pose" de gran senyora)* Jo faig uns altres comptes...

TON. Idò més valdria que fessis sa feina com Déu mana i començassis a fregar es menjador!

COL. Fregar es menjador... Quan En Roberto me'n dugui no en fregaré pus, de menjadors.

TON. En Roberto? O és foraster?

COL. *(imitant, sense gens de gràcia, s'accent d'Andalusia)*
«Andalú sevyano!»

TON. Sevillano ho crec que ho és. Si no és de plom... I on el feres desgraciat an aquest pobre homo?

COL. I ara qui parla de desgràcia?
 TON. On el vares conèixer, vull dir?
 COL. En es «Mambo». (*arreglant-se es cap*) Hi vaig tots es diumenges.
 TON. Idò més valdria que anassis an es sermons de la Seu.
 COL. (*aixecant-se*) Per sermons estic jo! No en tenc prou aquí dedins...
 TON. Prou? Ni prop fer-hí! Amb lo desbaratada que ets... Saps si jo comandàs...
 COL. No ho faríeu pitjor que sa Raboa.
 TON. Sa Raboa? I ara que li dius sa Raboa? Mirau això!
 COL. I que no ho és, com una Raboa que mou i remena sa coa. (*fa es gest*)
 TON. Que no t'ho senti dir. Ai, Déu meu! Sou el dimoni! El dimoni sou ses joves d'avui al dia. Jo no sé d'on has sortida. Perquè ton pare era un homo honrat i a ta mare jo la coneixia. Si alçassin es cap...!
 COL. Bé estan allà on són... Així ningú em fa es comptes.
 TON. (realment esparverada) Oh, mala fia! Ja pots callar...
 COL. I per què? Que no hi estan bé en el cel?
 TON. Oh, Senyor!
 COL. (*simulant una espècie de ball flamenc*)
 ...y llevo sangre de reyes en la...
 TON. «Sangre de reyes»... Sang de pagesos, com jo mateixa, que no feren més pecat mai que es contrabàndol, que és es més bo de perdonar de tots!
 COL. (*displícit*) Ai, Madò Antonina! Mai sortireu d'aquesta miseri.
 TON. I tu en sortir pegaràs de cap. Au, a fregar es menjador!
 COL. (*recordant, de sobte*) Oh! I a cridar ses senyoretas, que sa senyora m'ho ha dit i ni hi he tornat pensar. Aquestes sí que no en fan de bona.
 TON. Hala! Hala! No vull sentir més desbarats!
 COL. Però jo tenc En Roberto i elles... sa boca en es vent. Ai, si el coneguessin!
 TON. Que te penses que ses senyoretas van amb soldadots d'artilleria?
 COL. Ai! Quan tanques ets ulls no el veus a s'uniforme!
 TON. O ja tanques ets ulls?
 COL. Jesús! ja ha temps que en sé. En vaig aprendre a la casa.
 TON. A la casa? I qui te n'ensenyà?
 COL. (*polissona*) Qui havia d'esser, Madò Antonina? Que vos pensàveu que només vos estimava a vós?

TON. (*comprement*) Ah, bruta! Fuig d'aquí que no et vull veure! Valga que no et crec.

COL. No me creis? Idò anau-hó a cercar!... Com que vos estimava tant... (*surt, fent un botet, rient*)

TON. I ben segur que m'estimava! Sí... (*espolsa, pensativa*) Però no així... (*amb orgull de dona honesta*) No m'hi ha estimat ningú mai d'aquesta manera! No... (*una mica trista*) A mi no m'hi ha estimat ningú d'aquesta manera...

(*entra JOAN, amb malhumor, encara, de sa son*)

JO. Bon dia.

TON. Bon dia tenga! Que ha de berenar?

JO. Sí. (*s'asseu en es sofà, darrera sa camilla; alça sa vesta, veu que no hi ha foc; contrariat*) Encara no han fet es braser?

TON. Aquesta al·lota! (*surt, cridant*) Coloma! Oh Coloma! (*a fora*) I es braser?

JO. (*remugant*) Mai hi ha res a punt! Sa vida de sa casa estava organitzada per aquell, que s'aixecava a les dotze. (*pausa*) I es diaris? (*else cerca inútilment*) Encara no els han duit, naturalment. Això i tot seguia es seu horari! (*en es portal*) Tonina! Que no duus es braser?

(*entra COLOMA precipitada*)

COL. Ai, sí senyor! Ja va! Com que demanen tantes coses amb un pic. (*posa es braser davall sa camilla*) Es berenar, es braser, que cridi ses senyoretetes...

JO. I es diaris, els han duit?

COL. No els he vists. Ara li duré es berenar.

JO. Però fe via, que fris.

COL. Sí senyor. Ja està abocat. (*surt*)

JO. (*se torna a seure en es sofà; se treu sa cartera i compta es dobers que hi duu*) Cinc, sis, set... vuit... Ni deu duros! I volen que vagi i vengui i que faci de senyor... (*entra COLOMA amb so berenar*) Deixa'l fer aquí. I mumpare?

COL. Jesús es senyor!... Ja és sortit dematí dematí.

JO. (*berenant*) I mumare deu esser a missa.

COL. Sí senyor. Ha dit que tornaria tard, que s'aturaria a berenar a ca la senyoràvia.

JO. Millor!

COL. Com diu?

JO. No res. I ses senyoretetes?

COL. Ara les he cridades. No estaran molt a davallar. Vol res més?

JO. No. Te'n pots anar. Si trobes es diaris, du-los-me.

COL. Sí senyor. (*surt; pausa; En Joan berena; entra CARME amb vel d'anar a missa; a penes murmura «Bon dia!» i surt per s'altre portal; as cap d'una estona ROSA amb bata*)

ROS. Bon dia, Joan! I Na Carme? Ja ha sortida?

JO. Sí, me pareix que sí. A penes l'he vista per això. Se'n devia anar a missa.

ROS. (*asseguent-se a una butaca, a la camilla, insinuant estiraments i badalls*) Ai! Jo no estic per mises avui. He passat una nit...

JO. (*que no deixa de berenar*) Que t'ha passat?

ROS. Somnis! I això em faltava. Que me posàs a somniar. (*pausa; En JOAN no diu res*) T'he somniat a tu. I an En Xim. Però sobretot a mumare. Anava vestida amb un vestit llarg, de coa, i negre, com una ploradora. Giscava. Jo no sé què deia. Tu eres menut i arraulit davora ella. Jo volava per damunt voltros fent voltes i més voltes...

JO. I En Xim? Ho dic perquè sempre és es protagonista de lo que somniau. desperts i tot.

ROS. En Xim no sé què feia. Assuaixí el veia amb una capa vermella que ho embolicava tot, com allunyat, lluny, lluny, que només era un puntet de plata...

JO. Fieta, quines coses somnies! Faries enveja a qualsevol poeta.

ROS. (*insinuant*) No te diu res aquest somni, Joan?

JO. (*irònic*) Què en vols? Una interpretació? I te fiaràs de sa que jo li doni?

ROS. Per què dius això? Jo no som Na Carme. te comprenc. Encara que això no són coses per comprendre en bon dematí. Sé, per exemple, que t'has alegrat de s'anada d'En Xim. (*gest indefinit, com de protesta, d'En JOAN*) Sí, t'has alegrat. No ho neguis. T'has pensat que, fuit ell, tu podries dur sa capa vermella. Comprends ara es meu somni?

JO. No és massa difícil. És tan fàcil que no crec que l'hagis somniat. Però no sé per què t'has aixecat amb aquesta dèria avui.

ROS. (*una mica molesta*) No ho saps perquè no en vols parlar.

JO. És lo millor, no parlar-nè.

ROS. Però no en parles tu! Saps que ho és de còmodo! No parlar-nè, no parlar de res, dormir... Si tenguessis mumare a una orella i Na Carme a s'altra... Però tu fuigs, te'n vas, afiques es cap davall terra i jo he d'arrambar amb tot. An, ho, fiet! O no en parla ningú o en parlam tots!

JO. Ja t'has contagiada tu també. Em pensava conservaries millor sa serenitat.

ROS. O l'he perduda? Te parl ben serena. crec. Són les deu des dematí. Es dia encara no ha començat a beure. Encara és net. Només ha anat a missa, ha berenat... Encara no ha sortit ni a fer una volta pes

Born. No han acabat d'adesar es bars encara. Serenidat... No hi ha dia que la conservi fins es vespre. I si no la conserva es dia, com vols que la conservi jo? Però encara no, no l'he perduda encara. Escolta...

JO. (*impacient*) Deixa'm anar, Rosa, deixa'm anar! No m'amarguis tu ara sa vida. Dius unes coses magnífiques, molt ben dites, lo que vulgués. Potser tenguis raó. Però deixa'm anar. No ho vull sabrer. Lo únic que vull és pau, viure tranquil, com altre temps.

ROS. Com abans vivies, eh? Però això no és possible. Mai és possible que es present sigui igual an es passat. No ho comprens? Abans En Xim hi era. I tu podies viure tranquil. Ningú et veia. Brillaves tan poc que bé et podien fer una moixonía quan t'arribaven a veure. Perdona que te digui això. Però tu saps que és ver.

JO. (*enfadat*) Precisament per això te podies estalviar es dir-hó! Si has vengut per humillar-mè una mica més, ho pots deixar córrer: hi he posat call!

ROS. (*irònica, com sempre que qualcú se li enfada*) Joan...! Això és lo que se diu quan sa sensibilitat se fa malaltissa.

JO. Si només fos sa sensibilitat...

RO. I tu que t'hi dónes. Jo som s'única de la casa que te vol ajudar i no m'escoltes.

JO. Escoltar! Què he d'escoltar? Inventaràs com tots ets altres.

ROS. Vol dir tu creus que ets altres inventen?

JO. Ho sé cert.

ROS. Idò t'equivoques. No crec que inventin res. Però veuen ses coses només per un costat, pentura.

JO. Que no és es meu, precisament.

ROS. Que no és es teu, naturalment.

JO. Sinó que és en d'En Xim!

ROS. Això no! Això és es teu invent. Ets tu que t'has inventat En Xim. I no tenies més remei que fer-hó, perquè t'has aprofitat de tot es seu món. Has volgut dur sa vida que En Xim duia. Has deixat es teus amics pets seus. Dines a ses cases on ell dinava i prens cafè en es Club, on n'hi prenia ell.

JO. Sabia que a mumare li agradaria conservar aquestes amistats.

ROS. I no sabies que mumare volia aquest lloc buit i enyorat?

JO. Sabia que mumare estimava En Xim. No em pensava que l'adoràs.

ROS. Idò l'adorava. Mumare i Na Carme i Na Tonina i ets seus amics i totes ses seves amigues i tothom!

JO. Tu taambé...?

ROS. Jo també. Compren-ho. Era ell. Sabia somriure i flirtejar. Era brillant parlant a una taula de «Florida» o a sa barra de «Maxim». Tenia uns amics meravellosos. Jo era sa seva germana. I sa gent, quan ho sabia,

me mirava d'una altra manera... (*pausa*) Si l'haguessis conegut... Perquè tu no el coneixies, pots estar segur. Era un senyor...

JO. (*sarcàstic*) I perdia en es joc, com un senyor.

ROS. Que no és poc mèrit.

JO. I, tot un senyor, tenia... amigues que no hauria gosat mai presentar a cap al·lota decent.

ROS. Gràcies a ses quals sabia tractar tan bé ses al·lotes decents.

JO. (*nerviós*) Què pretens, Rosa? Donar-me una lliçó d'immoralitat?

ROS. (*tornant, feliç, sense voler, a sa seva ironia*) Oh, d'immoralitat! I què és això, Joan? (*gest despreciatiu d'ell*) No, fiet. D'immoralitat no. Però voldria... no sé... si fossis una miqueta més... Com t'ho diria?... Un poquet més...

JO. (*rabent*) Pocavergonya! Acaba, no tenguis por!

ROS. Bé. Tu ho has dit. I per què no?

JO. Molt bé. Tenc vuit duros. És molt difícil esser pocavergonya amb vuit duros. Encara que hi ha qualcú que ho és perquè no else té. Obriré es calaix de mumpare...

ROS. (*interrompent-lo, frivolíssima*) Oh! Mai seràs un pocavergonya decent.

JO. Tu que en saps tant, idò, diga'm què he de fer.

ROS. Me pareix que no tens remei, Joanet. (*encén, juga jugant, un mixto*) No tens un xigarro? (*En JOAN n'hi dóna*) Has nat... (*encén*) Has nat per president d'una Associació piadosa. No crec que facis altra carrera.

JO. (*Irrirat*) T'agraesc s'auguri.

ROS. Fiet, m'he aixecat amb unes ganes terribles de dir la veritat.

JO. Sí. (*Toca un timbre*) Ja ho veig.

ROS. Esper que no et molesti massa.

(*entra COLOMA*)

COL. Han cridat?

JO. Sí. Es diaris.

COL. Encara no els han duits.

JO. Idò quan else duran? (*irritant-se per moments*) O esperen que els anem a cercar? Telefonau meem com és que no són aquí!

COL. (*tímida*) I an a qui hem de telefonar?

JO. An es qui sigui! Però vull es diaris ara mateix! Que else vagin a cercar! Que else duguin!

COL. Don Joan, jo no en som res.

JO. (*crident*) Idò fe de ser-ne qualche cosa! A cercar els diaris he dit!

COL. (*demanant auxili*) Dona Rosa...!

ROS. (*que ha estat molt tranquil·la tot es temps de s'indignació des seu germà*) En Xim no s'enfadava d'aquesta manera...

COL. (*a punt de plorar*) Ai, no, senyoreta! Jo ho trob que no s'hi enfadava així. (*surt*)

ROS. (*a JOAN*) Ho veus?

JO. I a mi què m'importa com s'enfadava En Xim! I què m'és a mi si parlava bé o si parlava travat o si tenia amics o si no en tenia! Què m'és a mi d'En Xim! Què m'és!

ROS. (*accentuant sa seva calma*) Ja ho veig, que no t'és res.

JO. Idò... (*s'interromp per s'arribada de MIQUEL*)

MIQ. Què teniu tant de cridar?

ROS. Què tenim? Què té en Joan has de dir, Jo no he cridat mai en sa vida.

MIQ. (*comprent*) Ah!... (*a ROSA*) Ja hi seràs a temps. Jo tampoc no havia cridat mai i ara... me'n vaig a dormir escanyat cada dia.

ROS. És que tot ja està vermell com un ferro. en aquesta casa.

MIQ. Tot és un pur crit. I voltros ajudau a que ho sigui.

ROSA. Però, mumpare, noltros...

MIQ. Tu, concretament. Per si no hi ha prou nirvis amb ta mare, Na Carme els hi engreixa. I ara tu, que fins ara havies estat s'herballuïssa de tothom, pareix que també et passes a s'altre bando.

ROS. Jo només vull consolar En Joan.

JO. No necessit que em consoli ningú!

MIQ. (*a ROSA*) I sobretot, si vols consolar qualcú, no li diguis mai per endavant, perquè és sa manera de no conseguir res.

ROS. Això pot valer per un missatge. No per una persona civilitzada.

MIQ. Ai, fieta! I que et penses que en qüestions de sentiments hi ha molta diferència entre un missatge i un homo civilitzat, com dius tu?

ROS. I jo trob que així mateix...

MIQ. Tots som fets de sa mateixa pasta... I per altra banda, eh Joan?, hi ha moments que un la voldria perdre de vista, sa civilització.

JO. Per què dius això?

MIQ. I tu que no ho saps per què ho dic?... Has estat sempre molt bon al·lot, Joan. Tant que m'has arribat a fer passar pena. Jo també ho [he] estat, però, bo amb tots voltros. No és ver? Sempre he pensat que era millor que m'estimàssiu que no que em respectàssiu. I crec que ho he conseguit. Tots teniu més confiança amb mi que amb ta mare.

ROS. (*compassiva*) Pobre mumpare...

MIQ. Sí. Pobra ta mare. Però ella s'ho ha cercat a força de cridar, de renyar i de comandar. Jo mai he volgut comandar. Però ara... Ara

pens si m'he errat. Si vos hagués fet una mica de por, En Xim no hauria fuit.

JO. Però tu no penses que s'anada d'En Xim pot esser per bé seu.

MIQ. Tu ho creus que pot esser per bé seu?

JO. I per què no?

MIQ. Sí. Per què no? Jo pensava lo mateix. Però ta mare me deu haver contagiàt... Que l'estima an En Xim!

ROS. I tu? No l'estimes tu?

MIQ. (a JOAN) I tu, Joan?

JO. Jo? (*queda un poc desconcertat*) Per què em demanes això?

MIQ. Perquè tu no l'estimes. (*molt trist*) No. L'admires. Suposes vagament que té sa pella pes mànc i, encara que no te sapis explicar exactament, de quina pella se tracta, el respectes. Ho veus com es respecte mata s'estimació? Li tens un poc d'enveja i tot. «Si hagués fuit jo...», deus pensar ara. Llavors, no. Llavors t'alegrares, quan se n'anà. Si no haguessis estat tan bon al·lot, hauries convidat a beure aquell dia. Eh, Joan? En Xim, es cirial major, se n'anava. Quedaves tu per per llum a tothom. No pensares, però, que s'enyorament és sa millor cera de totes. I En Xim fa més llum que mai.

JO. I jo ja no en faig gens. És vera que no l'he pogut veure mai. (*se desfoga. com una mica ebri, sense saber que fa allò perquè ho necessita*) No el podia sofrir amb sos seus aires de nin veciat, amb so seu gest estúpida ment mundà quan triava una corbata. A Ciutat ningú ho és mundà! Creia que faria un alè quan se n'anàs i no el tornàs a veure. Però no se n'ha anat. És aquí! I hi serà sempre! Sempre!

MIQ. Sempre...

JO. I mai el me podré llevar de damunt! Oh, quina obsessió, Déu meu! Què he fet jo per tenir tal càstig?

MIQ. Pentura això: no has fet res. Això has fet: no res.

JO. He quedat aquí, aguantant, tot sol, mentre ell se n'anava a Barcelona amb una corista...

ROS. Amb una corista?

JO. He suportat que em donassin cinc duros mentre a ell n'hi donaven vint...

MIQ. Però i tu que els hauries fet an es vint duros? Els hauries posat dins una vidriola. En canvi ell else lluïa. Ballava, bevia, jugava. «És s'hereu de Ca'n Vinyes, deien. Bona vida se dóna! No deuen estar tan tronats com diuen». Mos afermava es crèdit. Mos orajava es nom. Gràcies a ell, ses generacions noves encara parlaven de noltros. Si no hagués estat per ell, qui sabria on és Ca'n Vinyes, amb un senyor com jo que només surt a passejar per sa Murada o amb un fill com tu que no sap distingir dues marques de vi? (*Pausa*) Confessa que tenia raó de donar-li més dobers que a tu.

JO. Però els hi donaves per debilitat. Tu també l'admiraves, com ets altres.

MIQ. Oh, clar que l'admirava! Sempre admiram lo que no tenim. Encara que no ho aprovem.

JO. (*desconcertat*) I tu no ho aprovaves?

MIQ. No ho aprov ara, que he perdut. Abans... Encara que no sé fins a quin punt sa meva aprovació, que a tu t'importa tant, a ell l'importava.

JO. Ja sé que a ell no l'importava res. És a dir, l'importava ell. (*irònic*) Diuen que aquesta és sa psicologia dets elegits.

MIQ. (*sense fer cas de s'ironia*) I s'Evangeli diu que s'abandoni tot per seguir Déu. I Déu on se troba si no en un mateix?

ROS. (*de sobte, dolorida*) Oh, mumpare! Tu no crides, però és pitjor que si cridassis. Per què dius aquestes coses?

JO. Perquè voldria que tornàs! (*a son pare*) I ja penses com l'hauries de perdonar, sense ofendrer-lo massa.

ROS. (*reconvenint*) Joan!

JO. (*sense escoltar-la*) I tornarà. Sí, tornarà. No t'apuris. Desgraciadament, com tu digueres. Però a mi m'agradaria que tornàs. Seria per mi una altra llicó de vida. Ja m'ha donat sa primera: anar-se'n. Ara sé que és precis anar-se'n per cobrar tota s'importància des record. Però voldria sabrer si és precis tornar. I sa dignitat que fa falta per tornar no massa humillat. Es to de veu necessari per dir que no s'ha trobat feina, demanar perdó. Sa direcció de sa mirada...

MIQ. No t'esforcis. Ho sabrà fer. Aquestes coses improvisades -i això que tu dius, per molt que hi pensem, sempre s'improvisa a darrera hora- són ses que millor li sortien. Jo el record excusant-se un dia d'haver arribat a les cinc de sa dematinada. Ta mare tengué sa debilitat de dir-li que eren més de les cinc i ell assegurà que encara no les havien tocades. Començaren a discutir, rellotge en mà. Ningú se'n recordava ja de sa renyada. Ara, si torna, farà una cosa igual.

JO. I tu faràs de no veure-ho.

MIQ. I jo faré de no veure-ho. Perquè sa qüestió és no cridar. Sa qüestió és inventar un silenci alegre a tot arreu. Un silenci que mos deixi sentir tots es renous. Una alegria que mos desfressi una mica es pensaments. (*baixant sa veu, tristíssim*). I callau ara, que me'n vaig a pensar com el perdonaré. (*inicia es mutis*) Callau, almanco, fins que véngui ta mare. Callau... (*surt*)

ROS. Pobre mumpare!

JO. Pobre tothom! Tothom és digne de compassió. (*desesperat de sentiments contradictoris*) Jo som s'únic que vaig errat. Jo perquè, per lo vist, no tenc imaginació per fer res anormal. (*forçadament*

irònic) Hauré de pensar també com perdonar En Xim. Pobre Xim! L'alegrarem quan torni, que no recordi mai tot es seu gran fracàs.

ROS. Si no torna triomfador, naturalment, possibilitat que me pareix que tu descartes.

JO. Ah, no! Si triomfa no tornarà, no ho pensis. Tots aquests són iguals: només se'n recorden de Santa Bàrbara quan trona.

ROS. Ah, fiet! Més val així que no recordar-se'n mai.

JO. Una teoria molt femenina. Però... (*entra CARME; calla JOAN*)

ROS. (*a CARME*) Bon dia! (*intenta destruir s'ambient de s'escena anterior*) Ja véns de missa?

CAR. (*llevant-se es vel*) Sí. I mumare?

ROS. Encara no ha venguda. Me pareix que berenava a ca la senyoràvia.

(*Pausa*)

CAR. Supòs que no vos he interromput.

ROS. No. Per què ho dius?

CAR. Heu callat tan en sec quan jo he entrada!

ROS. En Joan creu que En Xim tornarà.

CAR. (*natural, com ROSA, sense donar-li massa importància*) I jo ho sé cert. (*a JOAN*) Vols tocar es timbre? (*en JOAN toca*) Hi havia Na Conxa a missa.

ROS. Na Conxa? Per què no l'has feta pujar? (*entra COLOMA amb sos diaris*)

COL. (*una mica insolent*) Ja són aquí! Però no els han duit fins ara. (*else posa damunt sa camilla. En JOAN en pren un i se posa a llegir*)

CAR. (*a COLOMA*) Es berenar. Diguès a Na Tonina que me faci es suc de taronja ella.

COL. Sí senyora. (*surt*)

CAR. (*a ROSA*) Idò sí. Na Conxa. No l'he feta pujar perquè ja m'ha marejat prou fins ara.

ROS. Què t'ha contat?

CAR. Coses d'En Xim. Com sempre. Està loca. M'ha dit que sabia on estava En Xim a Barcelona. Que es seu cosí, en Pep Lluís Serrat, l'havia vist i havia parlat amb ell. A un cabaret...

ROS. A un cabaret?

CAR. És lo únic que he cregut de tot quant m'ha contat. O tu hi creies en lo de sa feina?

ROS. Fieta...

CAR. Deu rodar de bauxa en bauxa... Fins que acabi es dobers...

ROS. I es cosí de Na Conxa no va aclarir on vivia?

CAR. Ella embulla molt de fil. Diu que sí., que En Pep Lluís ho sap on viu... (*entra COLOMA amb so suc de taronja i un plat amb medritxos o cosa així*) Posa'l aquí. (*COLOMA posa es berenar on diu Na CARME i surt*) Sap on viu, però no li vol dir, perquè així ho va prometre.

ROS. An a qui ho va prometre? An En Xim? No em pensava que fossin tan amics.

CAR. (*berenant*) Si tot això són coses de Na Conxa, sé cert.

ROS. Potser. Però, mirau, no sé perquè crec que en tot això se pot treure cosa en clar. (*Pausa*) Ara mateix me'n vaig a veure Na Conxa. Quina hora és? (*s'aixeca*) Li he de treure tot lo que hi ha! (*surt*)

CAR. (*reaccionant*) Espera! Espera'm, que vénc jo també!

(*acaba de berenar precipitadament i surt darrera Na ROSA*)

JO. (*apenes han sortit ses seves germanes, aplega es diari que llegeix i va an es telèfon, cerca un número a sa llista, mira si el pot sentir ningú i marca. Pausa*) Ca'n Serrat? Don Pep Lluís? Don?... De part d'En Joan Vinyes. És molt important... Sí... Me faria un gran favor. Gràcies! (*Pausa llarga*) Pep Lluís, ets tu? Sí, En Joan... Molt bé, gràcies. Escolta, he de parlar amb tu... Lo més prest possible... Sí, ja comprenc que no tens temps, però... Demà? I avui?... No? Escolta. És vera que has vist En Xim germà?... Na Conxa, sa teva cosina, ho ha dit a Na Carme... Ses dones, ja se sap... (*rialleta de circumstàncies*) M'has de donar sa seva direcció... La necessit sens falta... Sens falta!... No, no és per això. No és per cap mal... T'ho jur. I sí per molt de bé... Li he d'escriure... Sí. Només li escriuré... No, no! Mumpare i mumare no en sabran res, no n'han de sabrer res... Sí, homo! Pots estar segur... Digues... Espera! (*cerca un llapis i apunta*) Carrer... Número... Quin número has dit? Trenta...? (*acaba d'apuntar*) Gràcies, Pep Lluís... (*entra CATALINA*) T'assegur que mos fas un gran bé... (*CATALINA queda escoltant, sense que En JOAN la vegi*) Sí. I què tal per Barcelona? (*sobressalt de CATALINA*) Divertit, eh? Ja ho crec... Sí... Sí... Ha! Ha! (*riu, un poc per força; CATALINA, de prompte, li pren es telèfon una mica violentament; sorpresa d'En JOAN*) Mumare!

CAT. (*an es telèfon*) Qui és?

JO. Però mumare!

CAT. Qui és?

JO. (*intentant salvar lo que se pugui de sa situació, en veu baixa*) És En Pep Lluís Serrat!

CAT. (*amabilíssima*) Ah! Ets tu, Pep Lluís? Som sa mare d'En Xim...

JO. Mumare, per l'amor de Déu!

CAT. (*sense fer-li cas*) Que vénis de Barcelona?... I l'has vist?... (*alegríssima*) L'has vist?...

JO. Això és ridícul!

CAT. De rampallada?... Ja n'hi posarem una mica més...

JO. (*insultant*) Ridícul!

CAT. Escolta. Per què no vénis a dinar?...

JO. (*precipitat*) No pot venir! Sé cert que no pot venir!

CAT. (*mirant-lo furiosament*) Voldria que m'ho contassis... Per poc que fos... L'enyoram tant!...

JO. Ademés, no en sap res d'En Xim!

CAT. Jesús, ja la veuràs un poc més tard a s'al·lota...

JO. I si en sap, no dirà res!

CAT. (*seguint es joc de mirades indignades a JOAN i veus amables en es telèfon*) Vina... Considera que jo fa mesos que no el veig...

JO. (*desesperat*) Això és horrible!

CAT. (*a la fi satisfeta*) Ja sabia jo que vendries... (*entren ROSA i CARME vestides per sortir*) Sí, a les dues... T'esperam... I ta mare?... Ja me la comanaràs molt... Sí... Hala, idò, fins més tard! (*penja; a JOAN*) Què tenies tu? Per què no ha de venir a dinar?

(*en JOAN fa un desoladíssim gest d'impotència*)

CAR. Qui és que ve a dinar?

CAT. En Pep Lluís Serrat. (*ROSA i CARME miren sorpreses i enfadades a JOAN*) Ha vingut de Barcelona i ha vist en Xim! (*surt precipitada, nirviosa, i torna entrar*) On anau tan enllestides? Vull que li faceu un dolç. Tu, Carme, m'ajudaràs. Tu, Rosa...

ROS. Fieta, ni que vengués el Rei!

CAT. El Rei? I que no ho és el Rei? Sa primera persona que em dóna un poc d'alegria no sé quin temps fa! I qui diu que no me dirà res d'En Xim? Anau a cercar vi! (*a JOAN*) Tu, serveix de qualque cosa! Mira si hi ha vermut i ginebra i això que donen ara. Si no n'hi ha que en vagin a dur! Dues o tres botelles. No ve en això! Ell ho veurem si dirà o no dirà! I cafè. I conyac! Hala! Què feis tots aturats? remenau-vos! (*se remenen, sense saber exactament què han de fer; a JOAN*) Si no tens dobers, que ja ho pagarem demà. I ton pare? Ara li vaig a dir. Oh, Déu meu! (*a JOAN*) De'n molt! Que begui! El vull fer xerrar. Ves si el faré xerrar! (*surt, agitada i nirviosa, ennirviant ets altres, mentre cau es*)

TELÓ)

ACTE III

Mateixa decoració. En haver dinat. CATALINA, a sa camilla, fa feina. MIQUEL, a sa xemeneia, llegeix es diari.

MIQ. (*comentant ses notícies que va llegint*) Un altre «bandido siciliano». Però ja l'han agafat. Se coneix que es «carabinieri» amb En Giuliano se varen entrenar bé. (*pausa*) Una trutja que ha tengut dotze porcellins. A Amèrica, clar.

CAT. M'han dit que a Puntarroig se'ls havien mort tots es porcs de sa passa.

MIQ. No else degueren vacunar.

CAT. Però diuen que ses vacunes eren dolentes.

MIQ. Ara d'ençà de sa pel·lícula aquella des falsificadors de penicil·lina, ningú se fia de cap medicament.

CAT. I bé que fan. Jo tampoc, que no me'n fii.

MIQ. Idò que voleu? Que anem a una bruixa que mos digui oracions?

CAT. Almanco, això no fa mal.

MIQ. És ver. I no fer res tampoc, que no en fa de mal.

CAT. Però i sa fe que hi posen en aquestes oracions, que no és qualque cosa?

MIQ. Sempre es millor tenir es dos caps assegurats i tenir fe en sa penicil·lina. (*pausa*) Un moviment de terra en el Japó. No té importància: hi estan avesats.

CAT. Ahir ho vaig llegir a «S'Última Hora».

MIQ. Idò te'n degueres enterar bé. En devia explicar totes ses causes científiques. «Balears» en parla poc. Si hagués estat a Corea, n'hauria donat sa culpa an es russos.

CAT. I no te'n riguis, que pentura tendria raó.

(*pausa*)

MIQ. Un assassinat a Madrid. Deu esser es crimen passional de sempre. (*llegeix*) Idò no. Escolta. «Esta madrugada en la calle del Dante de esta capital ha aparecido el cadáver de un joven de unos veinticinco años (*transtorn de CATALINA*) con un puñal en el pecho». Jesús, quina espectacularitat!

CAT. Miquel, no te'n riguis d'això! Què més diu?

MIQ. Si pareix un drama dolent! «Con un puñal en el pecho...»

CAT. Mos ne reim de ses notícies des diaris fins que noltros en som es protagonistes. Déu mos ne guard!

MIQ. Fieta...!

CAT. Saps si t'hagués passat a tu... O a un fill teu...

MIQ. No se m'ha ocorregut, realment. Però, amb franquesa, no crec que a mi em matin «con un puñal en el pecho». Ja som massa vell per aquestes escenes.

CAT. Pensa en sa mare d'aquest pobre al·lot. Oh, Déu meu! Només de pensar-hi, ja m'escarrufa!

MIQ. Si pensàssim així, podríem plorar tot lo dia.

CAT. Ja diuen que el món és una vall de llàgrimes.

MIQ. I deu esser per això, sí. (*segueix, indiferent, amb sa lectura; pausa*)

CAT. Miquel, si això li hagués passat an En Xim...

MIQ. No diguis dois!

CAT. Dois? Tu que saps on és i on no és? Que no podia esser que fos a Madrid? Que no podia esser...?

MIQ. (*molest*) Per amor de Déu! Quina facilitat teniu ses dones per inventar una tragèdia! Per què no inventau un sainete qualche vegada?

CAT. Oh, Miquel! Jo amb aquesta incertitud no puc viure! (*plorinya*) No puc! I me n'aniré a Barcelona! Me n'hi aniré!

MIQ. Però no dius que no saps si hi és o no a Barcelona? Tranquil·litza't, creu-me, tranquil·litza't i espera, que tot s'arreglarà. No te va dir s'al·lot de Ca'n Serrat que l'havia vist bo i sà?

CAT. Sí. A un cabaret... Molt alegre.

MIQ. Com més alegre fos, millor vol dir que estava.

CAT. Però no em digué on vivia.

MIQ. En Xim no li degué voler dir.

CAT. I clar que no li va dir! Perquè si l'hi hagués dit... Però no ho sé... Per paga, begué tan poc...

MIQ. I en canvi a Na Carme l'hagueren de colgar. Mira que així mateix...

CAT. Estava acerat. Na Carme l'animava, només. Pobra Carme! és sa que més l'estima an En Xim. Però dissabte el tornaré a convidar, fins que prengui confiança. Jo crec que sap més coses de ses que em digué.

MIQ. Pots comptar que segons quines coses siguin ses que sapi no les te dirà ni a tu ni a mi. Ses persones de més poca confiança des fiis, són es pares.

CAT. (*picada*) Això segons quins! Perquè En Xim amb mi tenia una confiança cega.

MIQ. Sí, ja se va veure...

CAT. Si no se despedí de mi, és perquè m'estimava massa. No ho hagués suportat.

MIQ. Idò a mi no me deu estimar gens, perquè no solament se'm va despedir, sinó que també me demanà dobers.

CAT. (*sense fer-li cas*) Jo trob gros que en tot aquest temps no hagi escrit a ningú. Ell que era tan expansiu. I amb sos amics que tenia.

MIQ. A lo millor els ha escrit i no ho sabem.

CAT. Pots pensar! Jo ja ho hauria sabut.

MIQ. A mi me va dir que no escriuria fins que trobàs col·locació.

CAT. Això són desbarats!... mai te perdonaré que el deixassis fugir.

MIQ. Però com no entens que no podia fer altra cosa. Què volies? Que el fermàs a una cama de sa pastera?

CAT. Que no li donassis medis de fugir, almanco!

MIQ. Prou sabia ell on havia d'anar per treurer-me lo que volia. Ben clar m'ho digué... I, després de tot, no se'n va dur més que lo seu.

CAT. Sa meva tranquil·lidat se'n va dur. I era ben meva!

MIQ. Teva? I tu creus tenir encara res teu després d'haver posat quatre fiis en el món?

CAT. Però i es fiis que no han de servir per res més que per donar creu?

MIQ. I per què, si no? Els estimam massa perquè mos donin alegries. Tot lo que s'estima fa plorar. I, llavor, com més ploram més estimam. Creu-me. Per això qui estimam més, encara que no ho confessem, és En Xim. És s'Evangelí, fieta!

CAT. És es caràcter de cada un. Era tan alegre En Xim, tan amatent, tan carinyós... Ell si que no me'n donava de mal-de-caps!

MIQ. Fora de que li duc pagats més de deu mil pessetes de deutes i de lo d'aquella fulana de fa dos anys...

CAT. Això és sa joventut! Tu que no feies lo mateix quan tenies sa seva edat?

MIQ. Si t'he de dir ver, me pareix que no ho feia tan exagerat... O ho devia fer d'una altra manera...

CAT. Bé. És que a ca-vostra sempre heu tengut sa sang d'orxata!

MIQ. I beneïda sigui! Surt d'un bon tros més barata que s'altra.

CAT. Idò a mi aquesta apatia teva me treu des solc.

MIQ. I s'impetuositat d'En Xim que t'hi torna, en es solc?

CAT. Ai, Miquel! No em martiritzis! No sé com no veus lo que sofresc. Pareix que t'agrada veurer-me passar pena. Oh, Déu meu! Me cauria malament es dinar... Mira lo que m'he aprimada d'ençà que En Xim se n'anà. I a tu això no t'importa, pareix. Oh, quina vida!

MIQ. No cridis, per favor! Fe totes ses estridències que vulguis, però amb un to de veu discret.

CAT. (*crident molt més*) Estridències! Diga-li estridències ara!

MIQ. I què vols que li digui? Però si cerques llàstimes, en trobaràs igual sense pegar cap crit.

CAT. Mirau que així mateix haver de sentir això! I tu que te penses que no ho ets estrident, molt més estrident que jo, amb aquesta calma, com si res hagués passat? Perquè has de saber que sa gent no hi creu amb això de sa feina. Idò, què et penses? Que tots som beneits?

MIQ. I clar que sou beneits. Passau tanta pena que no en deixau passar en ets altres. Passau tota sa pena voltros.

CAT. (*digníssima, tràgica, espectacular*) Perquè som una mare!

MIQ. (*baixet, per ell*) «Con un puñal en el pecho».

CAT. Eh?

MIQ. No res. Que me n'hauria d'anar.

CAT. Ves! Ves-te'n a xerrar de toros i de política i a no recordar-te'n des teu fill!

(MIQUEL surt resignat a s'impossible de sa seva dona) Ves! Ja qued jo aquí tota sola per passar pena! Ai, si jo fos homo...! (*reprèn sa feina*) Però som dona! I d'aguantar aquí, tota sola, tot aquest davallament. (*plorinya*) Tota sola... (*sospira; pausa*) I ses nines? Tonina!

(*toca es timbre; pausa; entra TONINA*)

TON. Cridava?

CAT. Què fan ses senyoretas, encara dins es menjador?

TON. I ses senyoretas han sortides, senyora.

CAT. Què vol dir han sortides?

TON. I que no ho han dit que havien d'anar a prendre cafè aquí davora?

CAT. A on, aquí davora?

TON. A Ca Dona Conxeta. Jo em pensava que li havien dit.

CAT. No me'n record, si ho han dit. Però n'estic contenta. Meem si duran notícies.

TON. Ai, senyora, notícies... En tendrem com manco mos ho pensem. Ja ho veurà.

CAT. Si ell sabés sa pena que pas...

TON. I ets homos, senyora... Què en saben ells de passar pena?... Ja veu es senyor. Quina enveja que li tenc! Aquesta calma que no li fuig per res.

CAT. Si li hagués fuita, ja faria temps que tendrém noves de Don Xim.

TON. Però ell no s'alçura per res més que per lo seu.

CAT. I Don Xim que no ho és seu?

TON. Jesús, senyora! Ja és ben segur que és seu! No volia dir això... Volia dir que si li perdéssim es diaris o sa sopa no fos prou calenta...

CAT. Vols dir que és un egoista.

TON. Això deu esser, si no és faltar.

CAT. Sí que ho és un egoista. Com tots. Es tests s'assemblen a ses olles. Ja ho diuen. Perquè lo de Don Xim que no és un egoisme? I Don Joan que només cerca estar tot sol per no sentir parlar des seu germà?

TON. I Don Joan, per paga, ha tornat tan...

CAT. Ha tornat? Sempre ha estat igual! Una ànima freda com son pare que tantes n'hi donen, tantes en té.

TON. Jesús! I tots som així com Déu mos ha fet.

CAT. Idò ja s'hi hauria pogut mirar una mica més Déu en fer ses coses!

TON. *(una mica escandalitzada)* Senyora!

CAT. Jesús, no m'escoltis que no sé lo que dic!... Vés! Que no sents tocar? Vés a obrir. *(surt TONINA)* Meem si són ses nines... Heretgies i tot ja dic. Ai, Déu meu! *(entren ROSA i CARME, seguides de TONINA)* Que veniu de ca Na Conxa?

ROS. *(asseguent-se)* Ai, sí, quina pesada! I En Joan?

TON. És a dins es despatx.

ROS. Tonineta, li vols anar a demanar un xigarro?

CAT. Jesús, Rosa, que fumes!

ROS. És pes nirvis, mumareta. Va beníssim. Tu ho hauries de provar.

CAT. Això me faltaria. Ton pare ja me diu que estic loca. *(surt TONINA)* Bé. I quin senyal a ca Na Conxa?

ROS. Senyal d'aigo!

CAR. Com que ara resulta que està enamoradíssima d'En Xim i que ha estat al·lota seva no sé quin temps...

CAT. Això diu?

CAR. Idò!

CAT. Valenta xiflada!... Ja l'hi agradaria...

CAR. No, i ara més perquè l'esperava i no ha vengut.

CAT. Què vol dir l'esperava?

CAR. Bono, l'esperava... com tots l'esperam...

CAT. Idò que el vagi a cercar! Per què no hi va a cercar-lo?

ROS. Que no ho entens, mumare? Tot d'una que vegi En Xim li fugirà s'enamorament.

CAT. Ja és de raó que no ho entenc. Vaja un enamorament més toxarrut!

(entra TONINA)

TON. Diu Don Joan que no té tabac.

CAR. Ves si en té!

TON. M'ha dit que no en tenia.

CAR. Excuses!

ROS. No siguis mal pensada, tu, també! A lo millor és vera. *(a TONINA)* Li has dit que era per mi?

TON. Li he dit que era per ses senyoretetes.
 CAR. Ah! Veus? Per això no te n'ha donat. A mi no me vol donar res.
 CAT. Què vol dir no et vol donar res?
 CAR. Idò! De s'altre dia ençà. No sols me va pegar, sinó que, ademés, s'ha ofès ell, per lo vist.
 CAT. Només me faltava això! (*a TONINA*) Diga-li a Don Joan que véngui ara tot d'una!
 TON. (*volguent-se'n excusar*) Jesús, senyora...
 CAT. Diga-li que véngui, dic! (*surt TONINA remugant*) I ara on me ve aquest primsiulo!
 CAR. Com que ell no podia veure En Xim...
 ROS. Hala, Carme!
 CAR. Ell ho va dir. I davant tu. O no ho sentires?
 ROS. Estava obcecat i no sabia què deia.
 CAR. Ves si ho sabia! I bé que ho sabia! M'ho va recalcar no sé quantes vegades.
 (*entren JOAN i TONINA*)
 JO. Què voleu? No en tenc, de tabac.
 CAR. (*irònica*) És per Na Rosa.
 JO. Encara que sigui per l'Esperit Sant. No tenc tabac.
 CAT. Dius ver, Joan?
 JO. Però bono! O n'heu fet qüestió d'Estat?
 CAT. No ho vulguis sabrer! Tens tabac o no tens tabac?
 JO. No en tenc, mumare.
 CAT. Idò vés-ne a comprar o que hi vagi Na Tonina.
 JO. No tenc dobers.
 CAT. Que vagin en es cafè d'aquí davant. Ja ho pagarà ton pare.
 (*JOAN va a sortir*) On vas? O ja no vols estar amb noltros?
 JO. Sí. Per què no hi he de voler estar?
 TON. Que he d'anar a cercar es tabac?
 CAT. Ves. (*a JOAN*) Com només te veim a sa taula, fa una temporada.
 JO. Tenc feines.
 CAT. Feines? No sé quines feines has de tenir tu.
 JO. Idò en tenc.
 CAR. Deu posar telegrames a sa policia perquè cerqui En Xim.
 JO. Idò pentura sí.
 CAR. Per això En Xim és a sa porta.
 JO. I només de veurer-te a tu ja no gosa entrar.
 CAR. (*demanant auxili*) Mumare!
 CAT. I ara an a què ve això?
 JO. Si ella me cerca què vols que faci?

CAT. No deixar-te trobar! On s'han vist mai aquestes coses, amb so cor amb un fil que estam tots!

JO. (*reprimint sa seva desesperació*) Per això m'heu fet quedar?

CAT. Per això! Per veure si te curam aquesta mania que tens an En Xim. A un germà teu!

JO. No tenc mania a ningú, mumare. No tenc mania a ningú. Però ja estic cansat de no ser res en aquesta casa, de que ningú se preocupi de mi.

CAT. I de què mos hem de preocupar?

JO. Jo què sé! Un temps me pensava esser qualque cosa, però ara... Resulta que en lloc de consolar-vos d'En Xim amb mi (*despreci de CARME*) pareix que me cercau per desfogar-vos de sa seva fuga.

CAR. (*sobrada*) I amb raó! Perquè tu et pensaves ocupar es seu lloc. Ja t'ho vaig dir una altra vegada. I es lloc d'En Xim no l'ocupa ningú. Ho sents? Ningú!

JO. No és ver que jo vulgui ocupar es lloc d'En Xim. Vull ocupar es meu i cap altre! Però crec que jo que he quedat i he aguantat amb voltros dins ca-nostre i he ajudat a mumpare a dur ses terres, puc tenir més consideracions que un que ha fugit sense dir ase ni bèstia Déu sap on, sense més cabòria que sa seva pròpia conveniència.

CAR. I per què has quedat, tu? O has quedat per esperit de sacrifici? Que hi has pensat mai en anar-te'n? Has quedat per esser l'amo de tot i es nin veciat de tothom! Confessa-ho! Lo que es tir t'ha sortit per sa culata, com és natural, i hauries d'haver vist si fossis una mica més llest.

JO. (*reprimint-se a força de paciència*) Mira, Carme. No me vull enfadar. Ja ho sé que no som llest. Ho sé. Ni llest ni enginyós, ni ben plantat, com era En Xim. Però, així i tot, així com som, tan inútil, imagina't que me n'anàs. Què faríeu?

CAT. (*que fins ara no ha dit res, de sobte*) Això ni en broma! No toler que diguis aquestes coses.

CAR. (*insistent, incisiva*) Què havíem de fer? Res faríem.

JO. Res més de lo que heu fet p'En Xim o res?

CAR. (*amb ràbia*) Res!

CAT. (*imposant sa seva autoritat*) Carme! (*a JOAN*) T'he dit que això ni en broma. Te'n pots anar.

(*entra TONINA amb so tabac*)

TON. He hagut d'anar a ca sa Rossa, perquè aquí davant no en tenien. O no m'han volgut fiar.

CAT. (*digníssima*) Tonina!

TON. Senyora, ja ho diuen: fia i desconfia.

CAT. No sé qui diu aquest desbarat, però jo no l'havia sentit a dir mai. Dóna es tabac a Don Joan. (*na TONINA l'hi dóna*) Tu! (*a JOAN*) Dóna-li un xigarro a Na Rosa. (*en JOAN l'hi dóna*) I un a Na Carme.

CAR. No. Jo no fum. Faig Corema.

CAT. (*a JOAN*) Idò dóna'm sa capsa. (*En JOAN l'hi dóna*) Ara, jas tu. (*li dóna un xigarro an En JOAN*) Hala! (*amaga sa capsa; surt En JOAN*)

TON. Senyora, que puc sortir? Tenc sa cunyada a sa Clínica.

CAT. (*procurant interessar-se*) I què té?

TON. L'han operada de no sé què.

CAT. No deu esser res molt mal.

TON. Fosca! gaire bo no ho serà, senyora.

CAT. (*picada*) Vés, vés! Ja me la comanaràs molt. (*surt TONINA*) Aquestes criades de cada dia perden més es respecte. No hi ha res pitjor que donar-los confiança. (*pausa*) Ai, Déu meu! No me puc llevar En Xim des cap. I Na Conxa no vos ha dit res?

CAR. (*despreciativa*) Si aquella sap tant com noltros.

CAT. Fieta, jo... Com que té es cosí a Barcelona.

CAR. Sí, però ja vares veure quan va venir a dinar es cosinet aquest. No va amollar peça.

ROS. En Pep Lluís tampoc sabia res.

CAR. Idò jo crec que sí, que sabia. Saps si En Joan hagués estat un altre...

ROS. Jo crec que lo que digué és sa veritat. Va veure En Xim, va estar amb ell un vespre i res més.

CAR. I me vols fer creure que no parlaren de sa seva fuita i de ses coses que aquí diuen d'ell?

ROS. En Xim quan volia era reservadíssim.

CAR. Per reservat que fos! O es que En Pep Lluís...

ROS. (*interrompent-la*) Però, ademés, tu creus que a un cabaret estaven per parlar d'això?

CAT. Si jo conegués a Barcelona qualcú de confiança li escriuria.

ROS. I tu què saps si encara hi és a Barcelona?

CAT. (*esglaiada*) Ai, no diguis això, que avui ton pare ha llegit d'un mort a Madrid que m'ha paregut just ell.

CAR. I qui era?

CAT. No ho sé. Duu es diari, veuràs. (*CARME el cerca i el duu*)

ROS. (*rient*) Jesús, quines idees!

CAT. Quines idees? (*a CARME*) Dóna-m'ho... (*CARME l'hi dóna*) No sé on era... (*cercant*) Com que totes ses notícies vénen iguals...

ROS. Que voldries que venguessin amb lletres de colorins?

CAT. Però no importaria que estigués tot tan atapat... Aquí és!
(*llegint*) «Madrid, 21. Esta madrugada en la calle del Dante de esta capital ha aparecido el cadáver de un muchacho de unos veinticinco años...» Vint-i-cinc en farà En Xim pel Corpus.

CAR. Meem! (*li arrabassa es diari*) Deixa-m'ho veure. I no duu fotografies ni res... Si fóssim a França en parlarien tots es diaris i ja coneixeríem es mort com si el mos haguessin presentat. Però aquí...
(*llegint*) «Esta madrugada en la calle del dante de esta capital ha aparecido el cadáver de un muchacho de unos veinticinco años con un puñal en el pecho».

ROS. (*sorpresa*) «Con un puñal en el pecho?»

CAT. (*terminant*) «Con un puñal en el pecho»!

CAR. (*seguint sa lectura*) «Con un puñal en el pecho. La policia guarda secreto sobre la identidad del interfecto». I per què?

ROS. No la deu saber.

CAT. No deuran voler assustar sa mare.

CAR. Sa mare?

CAT. Figura't! A lo millor era un estudiant de fora... Qui sap! Oh, si fos En Xim...!

ROS. Mumare!

CAT. No diu res més?

CAR. Sí. «La policia ha empezado sus investigaciones».

CAT. I que més?

CAR. Res més.

CAT. Vaja una manera de donar notícies!

ROS. Demà vendrà més detallat.

CAT. Idò si hi ha de venir demà, per què no hi ve avui? (*entra TONINA*) Encara ets aquí?

TON. (*molesta*) Encara som aquí. I Don Joan?

CAT. Allà de dins. I ara què vols de Don Joan?

TON. Aquest «parte» que m'han donat quan venia de dur es tabac! No hi havia tornat a pensar pus fins ara que m'he llevat es davantal.

CAT. Un «parte»? (*cria*) Joan! (*a TONINA*) Ves. Du-li! (*surt TONINA*) De qui deu esser?

ROS. Jesús! De qualsevol... Me podries donar un altre xigarro, mumareta.

CAT. L'acabes de tirar. Fumes com un carreter. No m'agrada que fumis tant.

(*entra JOAN, cridant, esperitat, i TONINA, desconcertada*)

JO. Mumare! Mumare! Un telegrama d'En Xim!

(*commoció de tots*)

CAT. (*emocionada*) D'En Xim? No dius ver...

JO. Que no dic ver? (*llegint*) «Llego mañana avión tarde. Xim».

ROS. Demà?

CAT. (*recitant com en somnis*) «Llego mañana avión tarde»...
 Ai, Déu meu!
 (*baticor*)

CAR. (*poguent, a la fi, reaccionar*) Ai, mumareta, quina alegria!

TON. Ai, Don Ximet, fill meu! (*plora*)

JO. (*molt content*) Demà, mumare, demà...

ROS. (*una mica estranyada de s'alegria des seu germà*) I és d'En Xim es telegrama? Estau segurs que és d'En Xim? (*espant general*)

JO. Si estam segurs? Seguríssims! (*respir de tots*)

CAR. I clar que estam segurs!

CAT. (*prenint es telegrama an En JOAN*) Ben clar ho diu: «llego mañana avión tarde. Xim».

TON. Això vol dir que ve amb s'avión. Mirau!... I jo que duia es «parte» dins sa butxaca... Ses darreres que tenia... Don Ximet!
 (*entra COLOMA*)

COL. Que hi ha res de nou?

TON. Si hi ha res de nou...?

CAT. Don Xim que torna, Coloma, Don Xim!

COL. (*alegrant-se*) Don Xim!

ROS. Ho trob tan gros que no me'n puc avenir.

JO. Idò fe't a s'idea, perquè ve.

CAT. I clar que ve! Jo no, que no li trob gros. Es cor m'ho deia.

JO. Es cor t'ho deia, mumareta? Es cor t'ho deia... (*riu*) Ha! ha! ha!... Es teu cor t'ho deia, eh? (*una mica histèric*) Ha! ha!... I es teu, Carme, no t'ho deia es teu cor? (*estranyesa d'aquesta i de tots*) Ha! ha! ha!... I es teu, Rosa? I tu, Tonina?... (*histèricx del tot*) Ha! ha! Ha!... Vos ho deia es cor... Ha! ha! ha!... (*ja loco*) Quina alegria! Quina alegria més grossa! En Xim que ve... Ha! ha! ha!... En Xim que torna!... Ha! ha! ha!... (*tots estan realment espantats; entra MIQUEL i queda a sa porta, sense explicar-se tot allò*) I es cor que vos ho deia... Ho sents, mumpare, ho sents?... A mumare li deia es cor que En Xim tornaria... Ha! ha! ha!... Li deia es cor!... Ha! ha! ha!... Ha! ha! ha!... (*segueix rient, desfet, dramàtic, mentre cau es*

TELÓ)

EPÍLEG MORINT MORINT

Decoració des pròleg. BRÍGIDA i MANUELA.

BRI. On vas tan de pressa, Manuela?

MAN. Oh, Brígida! Ni t'havia vista. Me'n vaig a ses Quaranta Hores de Santa Eulària.

BRI. Jas! I jo que en vénc. Mirau per on...

MAN. Això vol dir que estàs milloret de sa cama...

BRI. Bono, millor... Coixeu coixeu... arrib allà on puc.

MAN. Jesús, i que hem d'anar a córrer... Ja hi serem a temps!

BRI. Jo ho trob! I què hi ha pel món, Manuela?

MAN. Res de nou, fieta. Tot és vell i mal de coure.

BRI. M'han dit que a Ca'n Vinyes...

MAN. (*fent espants*) Oh! No me'n parlis!

BRI. Vol dir que és vera aquesta?

MAN. Ves si és vera! S'Evangelí!

BRI. Mirau!

MAN. Aquell poqueta cosa! Ja ho veus si se'n poden fiar de ningú.

BRI. I com ha estat? Tu que ho saps?

MAN. Vés si ho sé! S'altre dia va esser a ca-nostre Na Conxeta, sa meva neboda. M'ho contà tot.

BRI. Meem, diguès!

MAN. Idò veuràs. Per lo vist, es bon al·lotet, aquella mosqueta morta, que me pareix que nom Joan, va escriure en es que havia fuit que vengués.

BRI. Que vengués?

MAN. Que vengués.

BRI. Perquè a mi m'havien dit que ningú sabia per on parava.

MAN. I no ho sabia ningú. Però un fill d'En Sebastià Serrat... Saps qui te dic? (*gest afirmatiu de BRÍGIDA*) Idò un fii d'En Sebastià Serrat, que era a Barcelona, el va veure.

BRI. I en va dur noves aquí. Ja ho veig.

MAN. Calla, veuràs. El va veure i en unes circumstàncies... A una casa de mala nota, gat, brut, amb dones... Què t'he de dir!

BRI. Mirau!

MAN. Na Conxeta, sa meva neboda, pobra nina, m'ho feia gros... Com que li agradà un temps... A ella li contà s'al·lot de Ca'n Serra, En Pep Lluís, que és fii de cosí seu... Sa meva cunyada i sa dona d'En Sebastià Serrat eren cosines.

BRI. Fosca! I cosines, totes dues, també, de sa meva neboda, n'Elena.

MAN. Just! Idò lo que et deia. Na Conxeta sabia per aquest Pep Lluís co_sí seu que s'havien vist amb so de Ca'n Vinyes i tot això. Ell a Ca'N Vinyes, jo no sé com, se n'enteraren!

BRI. Figura't! I tanmateix ja és sabut que aquí no se'n pot dur cap de secreta.

MAN. I na Catalina, que és una exaltada, tot d'una convidà a dinar En Pep Lluïsses. Figura't, pobre al·lot! I allà venga demanar i demanar... Què t'he de dir? Una violència!

BRI. Sobretot!

MAN. S'ablòt, però, calla callaràs. No else digué res. I això que el volgueren engatar.

BRI. Què dius?

MAN. I s'engataren ells. Tots!

BRI. Quin desastre!

MAN. Un desastre gros!

BRI. Vol dir aquest Serrat ho sabia on vivia es de Ca'N Vinyes? I per què no els ho va dir?

MAN. Perquè així ho va prometre i complí sa paraula. I no com s'altre que en sabre-ho, en va fer tot d'una mal ús.

BRI. I per qui ho va saber? Per Na Conxeta?

MAN. P'En Pep Lluís!

BRI. Vol dir aquest així mateix li va arribar a dir.

MAN. Però només a s'al·lot. Ni a sa mare ni a son pare. I amb sa promesa de que no en faria mal ús.

BRI. Idò ja ho veus.

MAN. Sí. Aquests santets...

BRI. De vegades no ho són tant com pareixen... Però i que no tornà s'altre? A mi m'havien dit que tornà.

MAN. Si això és sa cosa! Es germà, quan va treure sa direcció an En Pep Lluís, escrigué a Barcelona que vengués.

BRI. Però i per què havia de venir, si tanmateix se n'havia de tornar?

MAN. Això li vaig dir jo a Na Conxeta. Per lo vist aquest Joan és encara un infant que no sap anar tot sol pel món.

BRI. I ha de mester que l'acompanyin. Ja ho veig. Però mirau que s'altre consentir amb aquest joc...

MAN. I què li era? No veus que tots dos són uns caps esflorats?

BRI. Mirau quin disgust! Això sí que se diu ploure damunt banyat.

MAN. I no ho saps tot encara. (*baixant la veu*) Va forçar sa caixa forta! Què te pareix? Com si fos un lladre professional!

BRI. Oh, Santa Bàrbara beneïda!

MAN. I se'n dugué tot quan hi havia. Idò!

BRI. No me'n puc avenir... Tan bon al·lot com m'havien dit que era...

MAN. Tothom és bon al·lot, tots són uns sants... Fins que arriba el Dimoni!

BRI. I Na Catalina deu estar...

MAN. Com a loca! Figura't que s'ha barallat amb Na Conxa.

BRI. Amb sa teva neboda?

MAN. Idò! Diu que ella en té sa culpa de tot.

BRI. Mirau quin doi!

MAN. Que si no hagués estat pes seu cosí... Com si ella en tengués sa culpa de tenir es cosins que té...

BRI. Això és que han perdut es cap.

MAN. Que estan locos i redelocos! Na Catalina, diuen si la tancaran i tot.

BRI. Tan malament està?

MAN. No deixa viure ningú. Bono, ses criades els han fuites...

BRI. Ja ho crec jo.

MAN. Només else queda aquella vella que mos va pagar ses Conferències. Te'n recordes? Que jo, quan hi pens, encara tenc temptacions d'estar-ne contenta de lo que else passa...

BRI. Jesús, no diguis això!

MAN. I que trobes que està bé no voler-mos rebre?

BRI. Jesús, no devia estar per res...

MAN. Pots pensar si no estava per res! Lo que és una estufada, que ara, d'ençà que ses seves fies fumen i van amb marquesos... Déu sap quins marquesos seran... I ja no se volen fer amb noltros perquè som a l'antiga...

BRI. Això, fieta, avui en dia és molt corrent.

MAN. Idò ja ho veus com acaba s'estuferà!... Déu else perdon, perquè jo no vull mal a ningú, però, creu-me, que de vegades...

BRI. Sa debilitat humana no té fites, fieta!

MAN. Dius bé. Els hem de perdonar, perquè són com a gats: no saben lo que fan.

BRI. El món està desfet, Manuela!

MAN. Tot se'n va per avall, Brígida!

BRI. I és que tothom vol esser més de lo que és.

MAN. Tots volen lo que no tenen.

BRI. Tots surten de botador, que ja no hi ha res més mal.

MAN. Res!

BRI. I com no ha d'anar tot malament?

MAN. Com no hi ha d'anar?

BRI. Quins temps aquells en què érem joves, Manuela!

MAN. Quins temps aquells, Brígida!

BRI. I que no tornaran...

MAN. I que no tornaran...

BRI. Mai més, fia meva!

MAN. Però noltros, almanco, no hem perdut es seny.

BRI. I ja només li deman a Déu que el mos conserv.

MAN. Com jo veig aquests escàndols... Ai, que estam de bé, Brígida! Amb so teu dolor i tot, tu.

BRI. Amb so meu dolor i tot! Ben ver dius. Que no el canviaria per aquests caps de gri que s'usen ara!

MAN. Amb un desfici que dues, que no estan mai bé enlloc.

BRI. I jo sempre només he demanat una cadira per seure com mentres seré viva i un llit on morir-me.

MAN. I es respecte de tothom, sense escàndols ni estridències.

BRI. Déu t'escolt...! Bono, fieta! (*la besa*)

MAN. Brígida estimada... (*igual*)

BRI. Cap a ca-nostra...

MAN. I jo a ses Quaranta Hores...

BRI. Coixeu coixeu...

MAN. Coixeu coixeu... I no frissis, que ja hi serem a temps a morir-mos!

(surten; BRÍGIDA de cap a la cadira encoixinada de calseva, entre canteranos embotits i campanes de vidre amb ramells de cornets i copinyes; MANUELA de cap en es respecte de tothom des de sa seva cadireta de tisora, davant un altar barroc de ciris, daurats i olors de flors musties; mentre damunt sa melancòlica pau de s'horabaixa ciudadà cau, lentíssim, es

TELÓ)

(Obra inèdita; text mecanografiat de 53 pàgines conservat a l'AVA)

LLORENÇ MOYÀ. TEATRE

EL RETORN D'ULISSES

Tragèdia¹

DRAMATIS PERSONAE

PENÈLOPE, Reina.

ULISSES, Rei.

VELL

ANTÍNOUS, Pretendent de Penèlope.

EURÍMAC, Pretendent de Penèlope.

TELÈMAC, Fill d'Ulisses i Penèlope.

EURICLEA, Dida d'Ulisses.

EUMEOS, Porquer d'Ulisses.

MALENTI, Cabrer d'Ulisses.

CAMBRERA 1^a.

CAMBRERA 2^a.

L'escena té lloc al Palau d'Ulisses, a una Mallorca tan clàssica i mediterrània que hom l'anomena Ítaca, o Delos, o simplement Ballein... A posta el llenguatge dels personatges mallorquineja tant. Perdonau-los.

ACTE PRIMER

Cambra del palau reial d'Ítaca. Al fons porta que mena a les habitacions particulars de Penèlope. Altres portes que menen al vestíbul, etc. En alçar-se el teló, en escena Penèlope i Euriclea.

PENÈLOPE.- Dida Euriclea, acabaré per tornar boja. Abans que entrassis parlava tota sola. I tota sol parl mentre tix la mahaurada tela.

EURICLEA.- Senyora, és que tal volta penses massa en Ulisses. ¿No tens aquí, per ventura, prou tasques de què preocupar-te? El fills, els pretendents, la servitud, la hisenda de l'espòs...

PENÈLOPE.- No t'entenc, dida d'Ulisses. ¿És que m'aconselles la infidelitat o que trobes que no serv la fidelitat com pertoca?

EURICLEA.- No la serves com pertoca.

PENÈLOPE.- Mai no m'havien dit infidel!

EURICLEA.- Ni t'ho dic, al contrari! L'espera t'obsessiona, t'omple la vida de dolor, i aquest dolor et farà odiós el record del meu alletat, de l'astut Ulisses. ¿Per què, honestament, no folgues amb els pretendents i procures que no et malmenin la hizenda? (*Pausa*) Ho sé; perquè no és la teva; perquè és, o serà, la del teu fill Telèmac, la del futur rei d'Ítaca!

PENÈLOPE.- No saps el que dius, però no t'ho puc retreure, perquè ets de baixa condició. La servitud t'ha esmussada la sensibilitat. Hi ha coses que valen més que la hizenda!: prestigi, nom, honorabilitat; sobretot, quan l'espòs és absent!

EURICLEA.- Sí, el nom i l'honorabilitat que trobà Agamèmnon en tornar a Micenes!

PENÈLOPE.- (*Irritadíssima*) Calla, dida! Mai pus no em tornis retreure l'adúltera Clitemnestra!

EURICLEA.- Ni el seu amant Egist, supòs.

PENÈLOPE (*S'aborda a Euriclea i li dóna una bufetada.*) Borda, més que borda! Tu no ets, tu no pots esser la dida d'Ulisses!

EURICLEA (*Sorpresa i amb humilitat, però no servil.*) Penèlope, he ferit els teus sentiments recordant-te el retorn dels lluitadors de la guerra de Troia.

PENÈLOPE.- Sí! (*Més calmada.*) És això. M'has recordat la desgràcia de tots els guerrers en tornar a casa seva. i tem per Ulisses. Ell no pot esser l'excepció!

EURICLEA.- Veus, Penèlope? En això t'erres, car Ulisses és l'home més astut de Grècia.

PENÈLOPE.- Tu ho dius, i per aquest motiu jo tem, tem profundament.

EURICLEA.- Senyora, no t'entenc. Tu contestes al que penses i no puc seguir-te el fil.

PENÈLOPE.- ¿Quines paraules et fugiren del clos de les dents, dida Euriclea? No sé no sé què conjumines, però avui ets cruel com les formigues de cap vermell, que només tenen fama de feineres!

EURICLEA.- Jo no conjumín res! Jo sóc clara com l'aigua...

PENÈLOPE.- Doncs no saps el mal que m'ha fet la teva conversa, no ho saps... (*Surt cap a la seva cambra.*)

EURICLEA.- Per Zeus i Atenea, que no sé quin escorpí ha picat la senyora...

(*Entra Telèmac.*)

TELÈMAC.- I ma mare, dida?

EURICLEA.- Allà! (*Senyala la seva cambra.*) Plora i tix, com sempre.

TELÈMAC.- Mal viatge la tela! Mentre, Eurímac i Antínous es mengen la meva hisenda, car ells són els caps d'aquest aferrissat estol de pretendents de la mare.

EURICLEA.- Davant mi bé et pots plànyer, fill d'Ulisses, però no ho facis davant els pretendents, puix que tu has sorgit de la cuixa del Laertiada, i et deus al seu nom.

TELÈMAC.- Si seguim així només em deuré al seu nom, ja que no al que fou la seva hisenda, i que em destrossen els agosarats pretendents.

EURICLEA.- L'Astut ho arreglarà tot quan vengui, Telèmac, però cal que nosaltres no ens dormim.

TELÈMAC.- Si dormís, Antínoos ja m'hauria mort per poder ser ell el futur Rei d'Ítaca; i Eurímac i tota la resta m'odien semblantment.

EURICLEA.- Si tu has heretat tot el seny i l'astúcia del teu pare, vencerem en aquesta lluita a mort.

TELÈMAC.- El meu pare! Sols coneixem el ventre que ens infantà i les possessions paternes.

EURICLEA.- No grallis com un corb sobre l'ombra d'un absent!

TELÈMAC.- Sóc fill de l'Astut i tal volta l'astúcia em disfressa l'amor i el desig d'abraçar-lo!

EURICLEA.- Ens entendrem millor tu i jo, que jo i ta mare! Està obsessionada. Per salvar el teu pare no hi hauria de pensar tant!

TELÈMAC.- No, hauria de pensar més en els pretendents. Però crida a ma mare. Eurímac i Antínoos volen parlar amb ella; duen una embaixada [sic] de tot l'esbart.

EURICLEA.- Com sempre...No sabrà què respondre!

(*Entra Eumeos.*)

EUMEOS.- Telèmac, els pretendents s'impacienten. Què fa la Reina?

TELÈMAC.- Que mals gossos els escorxin, Eumeos! ¿O és que endemés d'arruinar-me comandaran dins el casal d'Ulisses? Que esperin, que els meus sostres són un bon aixoplug!

EURICLEA.- Vaig a cercar-la. Li rentaré la cara amb aigua fresca, per aixarir-la-hi una mica. (*Mutis*)

EUMEOS.- Quan torni l'amo...

TELÈMAC.- (*Irritat*) L'amo astut! Ja ho sé, que és astut! Crec que n'abusau una mica, del seu enginy. Si ell és astut, ma mare i jo som pacients i això ningú no ens ho retreu.

EUMEOS.- Només es retreuen les virtuts dels absents, Telèmac.

TELÈMAC.- I dels morts, diví porquerol!

EUMEOS.- No cridis el malastre! No convé recordar als immortals les desgràcies amb què poden aclaparar l'home. Tot ja s'ha girat contra tu. Fins i tot dins ta casa hi ha traïdors: Malenti, pastor de cabrades, envia una mala fi de cabridells per als àpats dels que pretenen ta mare. De les pells dels cabrits tendrals en podrien encatifar tota la vila! Ah, si fos com jo, que els hi enviï els verros anyencs, les truges desballestades de parir i alletar... Endemés Malenti anima els pretendents a sostenir el setge. No el cridis, el malastre!

TELÈMAC.- Tot això està sobre els genolls dels immortals.

EUMEOS.- Just és que confiïs en ells, no sé si m'entens, però també en les teves obres.

TELÈMAC.- Ja comença a estar cansat de lluitar!

EUMEOS.- I, ¿què em diràs de tantes dones de la casa infidels a la teva sang?

TELÈMAC.- Calla, si vols!

EUMEOS.- Obeir és criança...

(Entra Malenti pel portal del vestíbul.)

TELÈMAC.- Tu, Malenti!

EUMEOS.- Parlau d'un dolent, vet-lo aquí present!

MALENTI.- Quin verí has vessat en l'orella de Telèmac, company porquerol?

TELÈMAC.- No és sols Eumeos, cabrer; tota la casa en va plena.

MALENTI.- Senyoret; senyoret, només!; cap mal et desig, però ja veus: els pretendents pitgen i un home humil...

EUMEOS.- S'ha d'arrambar al sol que més escalfa!

MALENTI.- Ai, caret!, ¿la saviesa popular parla per la teva boca? Jo et respondré semblantment: les rates abandonen amb diligència el navili que s'afona.

EUMEOS.- Venut! *(S'aborda sobre Malenti, però tot d'una els departeix Telèmac.)*

TELÈMAC.- Què fas Eumeos? Pensa que qualsevol home pràctic dóna la raó al cabrer.

EUMEOS.- És un cínic!

TELÈMAC.- Generalment, de l'astúcia al cinisme no hi ha més que una passa.

MALENTI.- Gràcies, senyoret...

TELÈMAC.- No em faries...

MALENTI.- Un favor? Sí, te'l faré. Et deix amb la fidelitat. *(Signa Eumeos.)* Sort, Telèmac! *(Mutis)*

EUMEOS.- Ho veus, senyor, com tot és poc per defensar l'absent?

TELÈMAC.- *(Irònic)* Doncs, ¿dubtes de l'astúcia de l'Astut?

(Entren Penèlope i Euriclea.)

PENÈLOPE.- Qui dubta del Laertiada? De l'Enginyós, però per a mi dolcíssima abraçada?

EUMEOS.- Ningú, senyora. *(Transició)* Els pretendents volen que els rebis.

PENÈLOPE.- Que esperin. Jo també fa vint anys que esper.

EURICLEA.- Massa anys, per les resultes.

(Mutis d'Eumeos.)

PENÈLOPE.- I, ¿què he de dir als pretendents, fill meu?

TELÈMAC.- Això ho sabràs tu. Jo puc sospitar els teus sentiments, però no tenir-ne una certesa.

EURICLEA.- Refosca, senyora! Si tens casera tria el partit que més t'afalagui i ves-te'n, en bona hora, al casal del teu pare Icari, que ja sabrà dotar-te esplèndidament.

PENÈLOPE.- El meu comportament no mereix aquesta resposta, dida!

EURICLEA.- Precisament te la mereixes pel teu comportament. És tan correcte i tan turmentat [sic], que no es pot llegir res en la teva ànima.

PENÈLOPE.- *(Alegre)* De ver, dideta? *(Transició)* I tu, fill, ¿què hi dius?

TELÈMAC.- El consell que t'ha donat Euriclea és el que m'insinuà Pal·les Atena, l'estimada deessa. Però ja basta! Que entrin els pretendents. La dida i jo ens retirarem a la teva cambra i tu, sola i mig acompanyada amb la nostra proximitat, tindràs més llibertat per les respostes. Que et facin costat dues cambreres mentre nosaltres vetlam!

(Euriclea pega un cop de mans i entren dues cambreres.)

EURICLEA.- Feis costat a la reina! *(Mentre [sic] parla prepara un seient.)* I tu, Penèlope, res de rebre els pretendents asseguda a un graó, com una moixa aviciada. Has pres un mal costum, en l'absència del Laertiada, asseguint-te pels racons, sobre la pedra cisellada. *(Signa la cadira i ordena.)* Pren seient. Així seu una reina! *(Quan Penèlope s'ha asseguda, Euriclea la pren pels braços i l'aixeca.)* Els anys, de vegades, ja m'enlluernen... Res de seure... Per rebre els súbdits rebels, per rebre la patum, cal estar drets i empinats. Així, senyora! *(Li alça la cara.)* I ara, Telèmac, anem-nos-en! *(Surten Euriclea i Telèmac, deixant una cambrera a cada costat de la Reina.)*

PENÈLOPE.- Feis passar els pretendents!

CAMBRERA 1ª.- *(Mentre va a obrir la porta que mena al vestíbul.)* Molts de fums, du Euriclea, missenyora Penèlope! Qualsevol diria que ha nodrit un déu...

CAMBRERA 2ª.- El seu alletat quasi ho és! Amistansat [sic] de deesses!

PENÈLOPE.- Callau, cusetes del palau d'Ulisses!

(Entren Eurímac i Antínous, segurs de si mateixos. Cambrera 1ª es col·loca de bell nou vora Penèlope.)

EURÍMAC.- Salut, senyora! Ens has fet esperar una mica massa. Ara, això sí, que quedi oblidat en honor del teu sexe.

ANTÍNOUS.- Eurímac, res d'entrar amb olivetes. Anem als fets, que concretar és d'homes.

PENÈLOPE.- Les olivetes de qualcú tenen mal gust. Exposau els fets a la vostra Reina.

ANTÍNOUS.- Sí!, ho ets la Reina, però et manca el Rei!

PENÈLOPE.- El Rei serà Telèmac!

ANTÍNOUS.- No em parlis d'aquest fotimó!

EURÍMAC.- Sobre tot, llimem caires, que en sortirem copejats!

ANTÍNOUS.- Doncs bé! Ja basta, amb l'engany de la tela! Tu digueres fa molt: he de teixir una mortalla per quan mori Laertes, que ja és vell. Que no puguin dir que Penèlope ha amortallat el sogre a la faïçó d'una pagesa grollera. I esperàrem anys... Avui ja sabem que el que tixes de dia a la nit ho desfàs. La teva tasca, i per tant la nostra espera, seran eternes!
(*Les cambreres riuen a mitja veu, procurant ofegar les rialles.*)

PENÈLOPE.- Ah, filles de cussa! Vosaltres heu delatat la vostra madona!

CAMBRERA 1ª.- És cruel enganyar els homes, missenyora Penèlope!

CAMBRERA 2ª.- Ai, senyora! Si els escoltassis, si sentissis la seva veu de breca a cau d'orella, el seu alè sobre el pit, el seu bramul de brau, de vegades!; llavors t'amollaries com una calça que es desfà, tancaries els ulls i et lliuraries a la vida.

PENÈLOPE.- Basta d'impudícia!

EURÍMAC.- Llimem caires, dic! Penèlope; ja ens has passat massa amb cançons. Ja és hora que tu triïs marit. Pots escollir entre forasters i itaquesos.

PENÈLOPE.- Esper Ulisses. L'estim. Sí, l'estim, l'estim! No em mireu amb aquesta cara mofeta, amb aquests ulls que travessen, com a llances de ferro de mal treballar.

EURÍMAC.- Ara m'agrada la teva passió!

ANTÍNOUS.- Tu estimes el record, no el marit, i l'orgull et corseca.

PENÈLOPE.- Quins mots t'han fuit del clos de les dents!

EURÍMAC.- Diguem-ho amb altres paraules. La solitud del llit t'amarga la vida i t'agreja l'humor.

CAMBRERA 1ª.- Escolta'ls, senyora!

CAMBRERA 2ª.- Això són mots dels déus!

ANTÍNOUS.- Encertes, Eurímac: la dona necessita un mascle fort que la domini i la bufetegi, si cal!

CAMBRERA 2ª.- Això són mots dels déus, senyora!

EURÍMAC.- De vegades cal afalagar-les, company Antínous. Una de freda i altra de calenta! La dona és, també, un bell objecte. Jo, als meus vasos de gentil torneig, els hi tenc cura i els hi pas el palmell de la mà per sobre llurs ventres, sobre tot si són tebis per mor de la sang de Bacus, l'empapolat.

ANTÍNOUS.- Bé, no hem de discutir, nosaltres, ara. Ja ho sé, que per a tu la dona és un ésser quasi igual a l'home. Il·lusions! La femella és un manyoc de sensibilitats exacerbades, per superficials, i en últim terme un objecte pel nostre pler, una escala per encimbellar-nos.

PENÈLOPE.- Jo esper l'enginyós Ulisses, no sé res pus. Amb mi no era astut, sinó dolç i obert com una bresca.

ANTÍNOUS.- Sí, tu has de ser-li fidel, mentre ell es colga amb Circe i gaudeix Calipso. Això ja és tan sabut que fins i tot ho canta el vostre

poeta Femi, el poeta fidel a la sang de Laertes: el sogre que volies amortallar amb tanta de gentilesa.

PENÈLOPE.- Doncs això és mentida!

ANTÍNOUS.- (*Irònic*) Reina, la veu dels poetes és la veu dels immortals! No em resultis, ara, incrèdula.

(*Entren Euriclea i Telèmac.*)

EURÍMAC.- Penèlope, parlem clar i llampant. Tu necessites l'amor d'un espòs present, no absent; o no ets dona que has tastat marit. Doncs bé; ja has esperat tant que els poetes et podran proclamar fidel. No vulguis que et titllin d'incauta, a la vegada.

PENÈLOPE.- (*Transmudada*) Euriclea, ¿com és que ho saben? Aquests homes ho saben tot!

EURICLEA.- Com ho han de saber, Penèlope, si és mentida?

PENÈLOPE.- (*Riu histèricament.*) És ver! Clar, clar que és mentida; una daurada i adorable mentida! (*Plora histèricament.*) No ho creureu, però la tela que teixia i desteixia, de cada vegada em sortia més bella. Al principi, fa anys, trama i ordit hi fèien néixer peixos nedant vers Ítaca. Més tard els peixos s'enrocaren no sé on, tal volta a les illes de Circe i de Calipso; i darrerament sorgien cors i flamarades, flamarades i cors. Clar, clar que és mentida, dida Euriclea! Jo sóc tan fidel que altra cosa no es cantarà de mi!

TELÈMAC.- Pretendents de missenyora la mare!, ja heu sentit la seva voluntat. No vol prendre altre marit. Anau-vos-en i no em destruïu la hisenda del pare, o jo us promet que us aniquilarà com a cans forasters que esgarronen els nadius de la casa.

ANTÍNOUS.- Ca que lladra no mossega, fotimó d'Ítaca! I tu, Reina, avui mateix decideix-te a triar marit. Ítaca necessita Rei. (*Es va inflant mentre parla.*) Ítaca necessita home de braons, no un filadrès (*signa Telèmac*), ni una ombra llunyana!

CAMBRERA 2ª.- Ai, si pogués triar com ella, déus que donau faves als que no tenen caixals [sic]!

ANTÍNOUS.- Penèlope, Ítaca no es pot enderrocar per la teva tossuderia. Avui has de resoldre le negoci!

EURICLEA.- Alletat meu, vine o tots finirem!

PENÈLOPE.- Jo sóc tan fidel que altra cosa no es cantarà de mi!

EURÍMAC.- No duguem les coses a un extrem. Antínous, company d'espera, allarguem el termini a Penèlope. Concedim-li tres dies, no un.

ANTÍNOUS.- No pot esser, amic d'engany, Eurímac. De l'Astut, Penèlope prengué les seves trepelleries, però no la seva afecció a l'amor. Ja ho veus: té el tàlem buit i la imaginació plena de desigs eròtics, i a això en diu fidelitat, quan la fidelitat seria una pensa immaculada i un llit esponerós.

TELÈMAC.- Acabem! Fora, fora!

EURÍMAC.- En la dona no hi cerquis matisos. És bella, cercadora d'afalacs. Fins i tot, a voltes, és intel·ligent...

ANTÍNOUS.- Doncs com vulguis, tens raó. Les obres d'art no volen esser malmenades. Ja ho saps, Penèlope: d'aquí tres dies tu mateixa decidiràs la teva sort.

TELÈMAC.- Bord agosarat! (*Intenta atacar Antínous, però és detengut per Penèlope.*)

PENÈLOPE.- Telèmac, sang d'Ulisses, ara et toca ser prudent!

TELÈMAC.- Fill de garrí, Antínous!, si a tu et protegeix Hèrcules, jo sóc fillol de Pal·las Atena!

PENÈLOPE.- Mirall de l'absent, nodrissó de Zeus! (*Abraça Telèmac.*)

Fill, perdona'm per la teva hisenda, però jo sóc fidel; sí, jo sóc fidel, jo sóc fidel, jo sóc fidel...

(*Mentre repeteix la darrera frase, surten els pretendents i cau lentament el*

TELÓ

ACTE SEGON

El mateix decorat de l'acte anterior. En alçar-se el teló Penèlope seu a un escambell, vora una noble cadira.

(*Entren Euriclea i Vell.*)

EURICLEA.- Aquí, almenys, els pretendents no faran befa de tu. (*L'hi signa un seient humil i el vell s'hi asseu.*)

VELL.- En aquest casal hi manca el cap. Un mascle astut i de forces divines.

EURICLEA.- Tu què saps?, vell hoste captaire.

VELL.- Fa una setmana [sic] que gir a l'entorn d'aquestes sales ben sostrades, i en set dies un home d'experiència pot endevinar on hi ha foc colgat.

EURICLEA.- No sé què teniu els captaires, que us enrevoltau d'un misteri tenebrós i teniu ulls que escorcollen les coses més ocultes.

VELL.- No tots els captaires som iguals. Jo he recorregut mig món material i tot el món de l'esperit, i l'enyorança m'ha fet cavil·lar d'allò més.

EURICLEA.- Jo també cavil, vellard! Saps que en fas, de castells a l'aire...

VELL.- Jo no n'he fet mai. Jo sóc la raó i rebuig la fantasia; jo sóc la crítica i fas dissecció, no del que voldríem que fos o hauria de ser, sinó del que és.

PENÈLOPE.- (*Somniadora*) Hoste de Telèmac; jo només sé pensar en el que voldria que fos, no en el que és.

VELL.- Dispensa'm, Reina. Seus tan baix que no t'havia reparada!

EURICLEA.- I l'he renyada molt sovint!

PENÈLOPE.- Voldria seure en terra, com una cussa refusada, que s'ajaca al racó més poc avinent.

EURICLEA.- L'arraconar-te no t'aidarà a fer millor la tria. Però jo me'n vaig a vetlar corredors i sales; aquesta pesta tot ho esvairia!

(*Mutis*)

PENÈLOPE.- Euriclea té quelcom de la força d'ell.

VELL.- Qui és ell?

PENÈLOPE.- A tu tant se te'n dóna. No demanis si no vols esser desdenyat. No perquè Telèmac t'estimi -o t'estimàs, més ben dit- has de voler dur vara alta!

VELL.- Les femelles d'aquesta casa han pres molts de fums!

PENÈLOPE.- I tu, hoste, galleges massa, per esser un captaire. Però perdona'm si t'he agreujat. Els hostes són missatgers dels immortals, i cal respectar-los, sobretot si cerquen la pàtria, com tu.

VELL.- Saps què et dic, dona? Que una pàtria, a vegades, és menys, molt menys del que imaginàvem absents d'ella.

PENÈLOPE.- Si jo en tornar-hi la trobava inferior a la que m'havia imaginada, me'n bastiria una de perfecta dins el cor, i jo seria una pàtria vivent.

VELL.- Molta xerrera, tens, mestressa, i moltes ganes d'estar-te mans fentes. Crec que el teu sexe i la teva condició exigeixen de tu altre comportament. No crec, en canvi, que el marit que esperes estigui molt satisfet del teu procedir.

PENÈLOPE.- Es coneix prou que no l'has tractat mai! Ulisses no sols és astut, sinó, també, amorós i comprensiu. És un ésser humà.

VELL.- Saps si la vida l'ha capgirat, missenyora Penèlope? Si és humà, com dius, no pot esser com la carrera dels astres; és a dir: precisa i prevista a llarg termini.

PENÈLOPE.- Tu tractes d'enderrocar-me el món en què visc submergida.

VELL.- Jo ja he dit que sóc la raó i la crítica; el que tu dius només és bo per a les donetes, o quant més, per al vostre poeta Femi.

PENÈLOPE.- (*S'aixeca, molesta.*) Me'n vaig a la meva cambra.

VELL.- Vas a teixir?

PENÈLOPE.- Ja no cal! Em delataren, encara que tal vegada hagi estat millor. Ja ho diu la saviesa popular: «El que s'ha d'empenyorar que es vengui».

VELL.- Ho dius amb alegria, o amb pena?, Reina.

PENÈLOPE.- Cavil·la, vell. No vull enraonar a la raó. (*Mutis*)

VELL.- Ai, amic captaire... Fins quan captaràs? (*Medita amb silenci.*)
(*Entra Telèmac.*)

TELÈMAC.- Ma mare! (*Se n'adona de la presència del Vell, i l'observa una estona.*) Saps on és ma mare, hoste?

VELL.- Ja no tix. Ella mateixa ho ha confessat.

TELÈMAC.- Hi tens res a dir?

VELL.- No, fill meu. Ella és la mestressa de la casa, tu l'amo, tot va, supòs, com pertoca.

TELÈMAC.- Tot va com volen els déus, hoste!

VELL.- Els que hem viatjat molt i lluitat a mort per la vida, no creim en els déus, fillet. Escolta'm: si tu ets digne fill del teu pare, també ho arribaràs a comprendre així, i no voldràs compartir amb ningú els mèrits propis. Sí, escolta'm de bon grat, minyó. Jo vull encarrilar-te pels camins que menen a la veritat, encara que siguin amargs i solitaris.

TELÈMAC.- No sols es viu de realitats!

VELL.- T'ho penses! A posta la teva vida és una perpètua inutilitat. Ton pare se'n sentiria ben felló; t'ho declar ben cara alta!

TELÈMAC.- Saps si els teus camins m'interessen a mi? Abans que venguessis, jo mateix creia que els teus serien els meus...

VELL.- No t'entenc. Vols proposar-me enigmes? És perillós!

TELÈMAC.- Hoste, tenc una enorme sospita aquí dins! (*Es copeja el pit.*)

VELL.- Les sospites no són res. Fum de formatjada!

TELÈMAC.- Sí que ho són, si esbuquen un castell! He esperat qualcú des que tenc esma i creia que, en arribar l'absent, l'encontre seria una correguda de braços a braços. Ara he tocat amb les mans que tot s'ha reduït a un xarroteig de suspicàcies...

VELL.- Has parlat clar! Vols que t'entengui?

TELÈMAC.- Pare meu, Ulisses!, és que l'astúcia t'obligava a ocultar-te i a vigilar-nos desconfiadament?

VELL.- (*Rejuvenit i bell.*) Fill meu, Telèmac, abraça'm, si vols! No em facis cap retret, car la raó és freda.

TELÈMAC.- (*Corrent vers el Vell.*) Pare, pare, estreny-me fort entre els braços!

VELL.- Telèmac, homenet de casa meva! (*S'abracen.*) Bé, ja basta. Només tu i el diví porquer Eumeos coneixeu el meu retorn. Punt en boca! Abans de declarar-me a Penèlope cal matar els pretendents. (*Es*

departeixen, i Ulisses envelleix de bell nou.) Sense posar-lis un parany, la meva obra perilla. Sóc un contra molts...

TELÈMAC.- Un, pare meu?...

VELL.- Bé, tres, contant-vos a tu i a Eumeos...

(Entra Euriclea.)

EURICLEA.- I ta mare, Telèmac?

TELÈMAC.- Deixa-la, ara, deixa-la! Hem menystingut l'hoste i tu i jo en som culpables.

VELL.- Protector meu, lleó de la casa, Telèmac, no renyis la dida d'Ulisses. Jo ja sóc pobre i vell i puc capllevar pels racons.

EURICLEA.- Què? Has de fer-me més retrets, vell feixuc?

TELÈMAC.- Euriclea, renta els peus a l'hoste amb aigua tèbia i unta-los-hi amb l'oli més purificat que hi hagi al rebost.

EURICLEA.- ¿Creuràs, nodrissó de Zeus, que, malgrat tot, ja tenia això mateix pensat i que al pòrtic hi ha els ormeigs a punt?

TELÈMAC.- Els déus t'inspiren, dida. Però no molestis a l'hoste. Porta aquí el servici, que si els pretendents veiessin el bon vell el befarien de bell nou.

EURICLEA.- Ho trobes, Telèmac?

VELL.- Obeeix, dida d'Ulisses, i en faràs una d'encertada!

TELÈMAC.- Cuita, Euriclea!

(Mutis d'Euriclea.)

VELL.- Bona dona i eficient, malgrat la seva tafaeria.

TELÈMAC.- Tu li retires, pare. No físicament, ja m'entens...

VELL.- Calla, burot! Tal volta qualcú em té una retirada... No sóc jo que m'hi assembl!

TELÈMAC.- *(Apassionat)* Jo volia ser una escopinada, just una escopinada teva!

VELL.- Jo també volia que ho fossis.

TELÈMAC.- Ara ja no sé què vull!

(Entren Antínoos i Eurímac, una mica beguts.)

ANTÍNOUS.- Amb la nostra insistència farem patent a Penèlope la nostre fermesa.

EURÍMAC.- Aguanta't! Hem de beure més, encara...

TELÈMAC.- Vosaltres!

ANTÍNOUS.- Nosaltres!

TELÈMAC.- És que no sabeu respectar ni el termini que concedíreu a ma mare?

ANTÍNOUS.- No te n'he de donar el net, fotimó!

TELÈMAC.- Em creia que només eren les donetes, que no tenien paraula...

ANTÍNOUS.- Calla, tu!; a la teva edat criat, encara, entre femelletes...

TELÈMAC.- Les femelles del meu casal són més homes que els mascles del teu!

ANTÍNOUS.- (*Duent-se la mà al lloc, buit, del glavi.*) Abuses de mi perquè he deixat l'espasa!

EURÍMAC.- No amenacis! Telèmac avui, encara, té raó.

ANTÍNOUS.- Anem-nos-en, doncs! (*Inicien el mutis ell i Eurímac.*)

EURÍMAC.- Ja no havíem d'haver vingut.

TELÈMAC.- En dius una d'encertada!

ANTÍNOUS.- (*Ja vora la porta, i girant-se lentament.*) Tornarem!

TELÈMAC.- A la pols! Eh, vell?

ANTÍNOUS.- (*Rient*) Que el sents?

EURÍMAC.- Home, té dret a gallejar una mica! (*Mutis d'Antínoos i Eurímac, rient.*)

VELL.- Has semblat un gall de brega. Però m'agradaria saber si els teus esperons es redueixen a la llengua.

(*Entra Euriclea amb un ribell i un flacó d'oli.*)

EURICLEA.- Aquests borinots!

VELL.- Euriclea, ¿te'n recordes de quan rentaves els peus a l'amo?

EURICLEA.- (*Tot posant el servici als peus del Vell, i agenollant-s'hi.*) Hoste, no em recordis aquells temps. Però posa un peu dins el ribell. Així, fregat, ben fregat; i la cama musculosa. ¿Saps que és massa musculosa per a la teva edat? Els déus t'aiden, no ho dubtis.

VELL.- El mèrit no és dels déus! Jo he patit molt i he endurat una mala fi de perills, però si m'he salvat ha estat pels meus propis mitjans. No vull compartir la glòria amb ningú! M'entens, vella? Amb ningú!

EURICLEA.- L'amor dels déus basta per a tots! L'altre peu, així, dins l'aigua. Músculs, nervis pujant agosarats i forts. (*Cridant esbalaïda.*) Déus, i aquesta cicatriu sota el genoll! La record, la record! Oh, Ulisses, ets tu! Fill meu, dolcíssima llum, i no t'havia conegut!

VELL (*Agafant pel coll a Euriclea.*) Calla!, no em destapis fins que hagi mort els pretendents, pregoner de la vila! I una cosa et diré: Si em descobreixes abans, encara que m'hagis criat amb els teus pits, et mataré amb les altres dones infidels de la casa. Per una xerrameca de femella no s'han de tudar els treballs de vint anys!

EURICLEA.- (*Alliberant-se de l'estreta.*) Fill meu, quina paraula t'ha fuita del clos de les dents! No temis, jo sóc forta: més que de roca o de ferro. I esperava una estreta teva, però d'altra casta, fill meu Laertiada!

VELL.- Eixuga'm bé i unta'm d'oli! Tal volta l'antiga costum em menarà a les passades dolceses casolanes...

EURICLEA.- Les flors musties no tornen reverdir mai pus!

(*Entra Eumeos.*)

TELÈMAC.- Diví porquerol, ja sabem la bona nova, com tu.

EUMEOS.- (*Agenollant-se als peus del Vell.*) Amo meu!

VELL.- Penèlope encara no ho sap; alerta mosques! M'agrada observar-la sota la meva crosta de vell.

EUMEOS.- (*Aixecant-se*) Que ets de mal pensat, amo Ulisses!

VELL.- En això, vosaltres en deis astúcia. (*Transició*) Però, ¿on és la mestressa del casal? ¿És que aquí tot es fa sense que ella se'n temi?

TELÈMAC.- Ja en té prou amb les seves tristeses.

VELL.- Primer la cura del casal, llavors, si de cas, les tristeses. ¿On seria, jo, avui, si m'hagués arrufat a la primera desgràcia?

(*Entra Penèlope.*)

PENÈLOPE.- Fill meu, ¿no vetles, com pertoca, la pesta dels pretendents?

VELL.- Mirau el que us dic, Reina i demés: els pretendents finiran, i no es torbaran gaire a morir. Avui és el dia de la venjança dels déus!

TELÈMAC.- Tu no hi creus, en els déus!

VELL.- Jo sóc els déus! Telèmac, Eumeos, amagau les armes dels pretendents, que de gats les tenen mig oblidades. Preparau totes les sagetes i llances de la casa i tancau els portals. Quan tot estigui a punt cridau-me amb un xiulet i la sang dels intrusos endomassarà el vestíbul. Ah!, que les dones es tanquin en llurs cambres ben segures. Ja arribarà, també, per a elles, el dia!

(*Mutis de Telèmac i Eumeos.*)

PENÈLOPE.- Què vas a fer, hoste meu?

EURICLEA.- Calla, senyora!

VELL.- Calla tu, dida!

PENÈLOPE.- No! No els matis tu. Si de cas que els mati Ulisses. (*A Euriclea.*) No fos cosa que em quedàs sense ell i sense ningú!

EURICLEA.- Calla, cussa!

EURICLEA.-² Tenc el cap que se m'estella de pensar. Sí, no! Talment com quan era noia, que anava esfullant margarides, en haver vist un galant jove. Sí, no! Sí, no!

VELL.- Crida les teves cambres, Reina; i elles i vosaltres dues tancau-vos aquí dins, quan la mort pasturi a lloure al vestíbul!

(*Euriclea pega un cop de mans i entren Cambra 1^a i Cambra 2^a.*)

CAMBRERA 1^a.- Missenyora Penèlope.

CAMBRERA 2^a.- Què té l'hoste?, que amenaça amb la vista.

EURICLEA.- L'hoste no té res, tafaneres.

PENÈLOPE.- Sembla que, avui, el misteri entela la vista de tothom.

(*Se sent un xiulet. El Vell s'aixeca i s'encamina a la porta del vestíbul.*)

VELL.- En haver sortit jo tancau, i mirau per les esclètxes, si és que gosau a tanta proesa! (*Mutis, i Cambretera 1ª tanca amb forrellat i roman vora la porta.*)

CAMBRERA 1ª.- (*Sotjant el vestíbul per un crui [sic] de la porta.*) Déus immortals! El vell ara sembla un parió seu, i s'encara amb els intrusos!

PENÈLOPE.- Pobre hoste, en faran una coda d'ell!

EURICLEA.- I que hi vas d'errada, senyora! Pensa que ell defensa la Pàtria.

PENÈLOPE.- De vegades, el que defensa la pàtria sols defensa el seu egoïsme. Des que patesc, veig molts de caires a les coses que semblen més planeres.

CAMBRERA 2ª.- I jo no sé què hi veig en tot això, Reina.

EURICLEA.- Pensau que els que ara moren deuen cridar follament. ¿Per què els crits inicien el més alt silenci?

PENÈLOPE.- Calla, dida! No et complaguis en l'angúnia dels mesquins poca-vergonyes...

CAMBRERA 2ª.- I, què hi trobaran, en la nit insondable?

CAMBRERA 1ª.- Ai déus! Ai déus! La mort s'ensenyoreja del vestíbul! El Vell ara sembla un lleó que ataca els bous d'una masia.

EURICLEA.- A qui ha mort?

CAMBRERA 1ª.- A Amfínom, i Demoptòlem, i Polítersida, que ja mosseguen el trespol del vestíbul!

PENÈLOPE.- Callau! Tanta de sang no està feta per a mi... És un déu, aquest vell implacable? (*Pensativa*) O és tal volta?...

CAMBRERA 2ª.- Asseu-te, missenyora Penèlope.

PENÈLOPE.- No! De dreta he de celebrar aquest dia que tant desitjava!

CAMBRERA 1ª.- Oh, déus! Oh, déus!

PENÈLOPE.- Calla ja, voltor de mala ombra!

CAMBRERA 1ª.- (*Plorant*) La mala ombra fa tala al vestíbul. Haurem de menester carretades de sofre i pluges tardorals per netejar-lo. Ja han finit Eurímac i Antínoos!

CAMBRERA 2ª.- No! (*Plorant i corrent vers la porta del vestíbul.*) No pot esser, no pot esser! (*Empenya a Cambretera 1ª i mira per l'esclètxa.*) No els veig, dins aquesta carnassa! (*Deixa d'espigar.*)

PENÈLOPE.- Jo vull sortir! Jo en vull ser espectadora! (*Corre cap a la porta.*)

EURICLEA.- Cambreres, aturau-li el pas!

PENÈLOPE.- (*Lluitant amb Cambreres.*) Jo sóc la Reina, no em barreu la porta!

EURICLEA.- (*Arrambant-se a les que lluiten.*) Missenyora Penèlope! És un déu, que ha manat que no sortíssim...

PENÈLOPE.- Tanta mort! Tanta mort, per què és justa?

(*Toquen a la porta. Cambra !^a obre i entren Eumeos, Telèmac i Vell. Aquest darrer cobert de sang, però d'una madura joventut i bell.*)

PENÈLOPE.- Fill meu, Telèmac! (*L'abraça i amb ell s'acosta a una cadira i s'hi asseu. El Vell s'arramba al grup.*) Aquest galant, ¿és l'hoste? En té tota la fesomia!

TELÈMAC.- Ma mare, ¿i no el coneixes, ara? És ell, Ulisses!

PENÈLOPE.- (*S'aixeca*) Ulisses meu!, tu? (*L'abraça*) Senyor meu, amor meu! (*El rebutja violentament.*) Però, ¿què dic? Si ets Ulisses ja fa nou dies que et passeges bojament per la casa. Era més fàcil captar la bocinada per a la menja diària, que estar-se com jo, capficada imaginant solucions a un problema insoluble.

TELÈMAC.- Mare, madrastra! Entre totes les dones que són femenines els immortals t'han deixat el cor sec!

PENÈLOPE.- Totes les dones que vigilen han pogut encendre la llantieta de l'espera en el cor que tu blasmes tant!

ULISSES.- (*Imperiós*) Fill, Euriclea, Eumeos, i vosaltres, cambres, arranjan el vestibul com pertoca! Que els esclaus treguin els morts; i ara deixau-nos!

(*Surten Telèmac, Eumeos, Euriclea i Cambres.*)

PENÈLOPE.- Sí, que ho veig, que ets l'espòs, pel teu enginy, que ha cantat fins el nostre poeta Femi. Però jo em creia que et reconeixeria per altres trets.

ULISSES.- Les dones sempre sereu somniadores. ¿Et creus que jo no he patit i sospirat, durant aquests vint anys de prova?

PENÈLOPE.- Jo em creia reconèixer-te per altres trets. Una dona enamorada cavil·la molt, i vint anys afinen prou el cervell més oscat.

ULISSES.- ¿No creus que les dones massa intel·lectuals fan ombra a la glòria del marit?

PENÈLOPE.- Jo em creia retrobar ferro gairebé roent, i en trob amb un bocí de marbre magnífic.

ULISSES.- Tens raó! El bon cisell en treu miracles, del marbre. Pits potents, braons inflats i testes que mediten per a l'obra futura o el soscaire de l'hora.

PENÈLOPE.- A mi m'ha esculpida un cisell de dolor, i el pensar era un refugi, un refugi, només, d'una boja delera d'estrènyer qualcú entre els braços. (*S'asseu*)

ULISSES.- No diguis, doncs, que t'han esculpida a cisell. Dignes que t'han modelada amb els corimbes dels dits i el call de la mà.

PENÈLOPE.- Si sóc fang o sóc test, que m'esclafi o em trenqui l'abraçada!

ULISSES.- Si el sol es repeteix cada dia, tu també et pots repetir! ¿Vols uns braços oberts, un pit ample que bategui i una carn afuada i calenta? (*Dolç*) Vine ja, aucellet de garriga, que jo et faré una àguila poderosa. Nostres becs seran dolços per a nosaltres dos, però durs i terribles per als enemics. (*S'agenolla als peus de Penèlope.*) ¿És així que em volies, aucella pintada? (*Li besa les mans.*) Si aquestes manetes teves un dia em digueren adéu, que afalaguin, avui, els cabells que em blanquegen...

PENÈLOPE.- Ulisses! Foc foquet, fogueró! (*S'abracen*)

ULISSES.- Ja està amansida la dolça lleona? (*Ulisses s'aixeca, i seguidament Penèlope, que se li torna abraçar.*) Doncs visquem, que la vida és amable per als obedients. A obeir, missenyora Penèlope, a obeir!

TELÓ

ACTE TERCER

El mateix decorat de sempre. Al bell mig de la cambra, una cadira de braços sobre una tarima, fa de tron familiar. Al peu de la tarima hi ha una noble cadira. Cambreres 1ª i 2ª en escena.

CAMBRERA 1ª.- Tot s'havia d'arreglar amb l'arribada d'Ulisses.

CAMBRERA 2ª.- El món no es féu en un dia. Ja n'ha passat de comptes nostramo! I nosaltres n'hem sortit lliures...

CAMBRERA 1ª.- Per ara! Però jo no et parl d'això. Me'n regal magnànimament de tots aquests negocis, si no és que ens toquin. Jo em referia a Penèlope.

CAMBRERA 2ª.- Ho dius perquè la veus pensativa? El costum de tants d'anys, i que ho és mal de desarrelar!

CAMBRERA 1ª.- Ho creus així, realment?

CAMBRERA 2ª.- No! No sóc tan bajana. Però em fa por pensar en la realitat que s'amaga rera el mutisme i en el capficament de Penèlope. No comprens tu tot el que hi ha davall davall?

(*Entra Euriclea.*)

EURICLEA.- Què? També preparau el vostre complot?

CAMBRERA 1ª.- Dida Euriclea, perdó! Tu no has sentit res, ¿veritat que no?

EURICLEA.- Sembla que el temor pastura a lloure, al vell casal d'Ulisses.

CAMBRERA 2ª.- Nosaltres fórem honestes. Que no ens pengin com a les malaurades companyes que gaudiren l'amor dels pretendents!

EURICLEA.- Això fou cosa de Telèmac!

CAMBRERA 2ª.- Penjar-les, sí, condemnar-les a mort, no!

EURICLEA.- Ulisses ordenà que les degollàs a cops d'espasa, i Telèmac opinà: «Les impures no han de morir d'una mort pura». I cavil·là l'enginy de la corda tibant d'extrem a extrem de clasta, amb les mesquines debatent-se en la única i, alhora, múltiple força!

CAMBRERA 1ª.- I tu saps per què, dida!

EURICLEA.- No, jo no vull saber res!

CAMBRERA 1ª.- Telèmac ja odia la sang. Imaginà, no una mort vermella, que degota i s'escampa pel trespol, sinó una mort blanca i balancejant, com un somni d'amor. (*Plora*)

EURICLEA.- Pobre Telèmac, pollet banyat de la casa!

CAMBRERA 2ª.- I que hi vas d'errada. Telèmac detesta la força bruta, la força física desfermada, però té una fermesa moral com de marbre. Vull dir que es romp, però que no es doblega.

EURICLEA.- Deixar Telèmac. El vostre treball no és tenir cura d'ell. Més tost reconfortar missenyora Penèlope.

CAMBRERA 1ª.- Per això plora l'infant!

CAMBRERA 2ª.- Abans teixia fils i llàgrimes, avui esfilagarsa records. (*Entra Ulisses, procedent del vestíbul. És bell i va delicadament abillat.*)

ULISSES.- Consell de família, o de patum?

CAMBRERA 1ª.- Missenyor, missenyor! (*Inicia la fuga.*)

CAMBRERA 2ª.- Llum del casal, no menyspreïs la nostra fosca! (*Inicia la fuga.*)

ULISSES.- Colometes, ¿on anau? El falcó no és tan fer com el pinten. (*Les cambreres es deturen.*) Aquest tron senzill, això és el que vull. No el luxe i la magestat de la sala ensinistrada de cedre.

EURICLEA.- I no us penseu, cambreres! Ell té dret a la pompa més divina, puix no debades ha viscut amb deesses bellíssimes, on tot l'agradable i benèfic anava en rauja...

(*Les Cambreres tornen al mig de l'escena.*)

ULISSES.- I llavors no ho preava. Mira quines ironies té la vida! Però dideta, m'avengonyeixes, exalçant-me sobre els mortals, davant d'aquestes mortals i enjogassades cambreres.

EURICLEA.- Però si això fins i tot ho canta Femi!

CAMBRERA 1ª.- Sí, missenyor, la teva glòria obscureix la dels déus.

ULISSES.- M'afalaguen les teves paraules sinceres. Sí, perquè no ho dius imbuïda per res. (*Riu*)

CAMBRERA 2ª.- Ho és sincera, la meva companya. A més a més, nosaltres som companyes de pensament.

ULISSES.- Aquest tron tan senzill m'encisa. (*S'hi asseu.*) A veure, dida estimada, cerca'm la muller i porta-me-la per una orella, si cal.

EURICLEA.- No caldrà, llum de la casa. Me n'hi vaig! (*Mutis*)

CAMBRERA 1ª.- Missenyor, amb tu han arribat l'alegria i la seguretat a Ítaca.

CAMBRERA 2ª.- Ja era hora, sí, pels déus!

ULISSES.- Això és adorable. Avui tothom pensa semblantment, al meu casal. La realitat ha superat l'esperança! Altra de les coses que m'afalaguen de no dir. ¿De manera que Femi canta?...

CAMBRERA 2ª.- Les teves amors amb Calipso i amb Circe, la fetillera que convertia els homes en porcs, i que tu subjugares, nostramo!

ULISSES.- Cops d'enginy i seduccions de mascle! Fins i tot les deesses es reten, cambres. Si us ho contava damunt damunt?...

(*Entren Eumos i Telèmac, portant engrillonat a Malenti, pastor de cabres.*)

MALENTI.- (*Corrent i agenollant-se al peu de la tarima.*) Ulisses, missenyor! Que puguin dir que ets tan pietós com astut!

ULISSES.- (*A Telèmac i Eumeos.*) ¿Qui us ha manat que engrillonàssiu el pobre Malenti? Malenti, el meu vell pastor de cabres. ¿I què, si enviava els millors cabrits a la cuina dels pretendents? ¿No s'hi veia forçat?

MALENTI.- Ulisses, tot ho comprens, tu!

ULISSES.- Llevau-li els grillons!

(*Telèmac obeeix i els grillons cauen en terra.*)

TELÈMAC.- Pare, no se què dir-te...

ULISSES.- Basta! A veure, Malenti, conta'ns tu la realitat.

MALENTI.- Senyor, bon senyor!

ULISSES.- Fora por! Jo no sóc antropòfag!; si de cas jo voldria ser lotògaf i ho oblidaria tot. Però justament això no és el meu demble.

MALENTI.- Jo confii en la teva paraula! Doncs bé. Jo enviava cada dia els millors cabrits als pretendents, perquè, ¿què vols?, missenyor, algun d'ells podia acabar essent el meu amo.

ULISSES.- És clar! Pobra Penèlope...

MALENTI.- Veritat que sí! Però, bon redefosca! ¿El meu amo de bon de veres, no és Ulisses?, pensava jo. I entre i entre, ja morts i esquarterats, els enviava els bocassos pudent de luxúria i les mares de tota una nissaga de cabres.

ULISSES.- Veis, bajoques? Això és fidelitat i saber, alhora, capejar el temporal. Ara que això sí, jo esperava de tu, Malenti, algun tret d'astúcia

que et donàs un segell meu. Veuràs en un cas llunyanament semblant el que jo vaig fer.

(Entren Penèlope i Euriclea.)

EURICLEA.- Ulisses, te la duc de bon grat. Tal volta no vol que li faci mal bé l'orella!

ULISSES.- Aguda! *(Les Cambreres riuen.)* Noble muller, arramba't! *(Fa una capada i Penèlope es col·loca vora la cadira del peu de la tarima.)* Però bé, ¿per on anàvem?

MALENTI.- *(Agenollat, encara, però empinat i bellugadís.)* Que tu en un cas semblant...

ULISSES.- Sí, que quan em féu presoner Polifem, el cíclop devorador de carn humana, jo el vaig engatar, i llavors vaig treure punta a una estella com aquest braç. El monstre dormia i jo, a peu de gat, m'hi atrac i li afic l'estella roent, que encara treia flamada, a l'únic ull que tenia en aquell front seu, més ample i alt que el frontis d'una barraca. Quin horror!, l'ull, gros i rodó com un ribell, li bullia, li bullia, i jo que li regirava l'estella en aquell bessó fumós i sofregit, en aquella immensa pupil·la...

PENÈLOPE.- Ets valent, Laertiada, ... però calla!

ULISSES.- *(A Penèlope.)* Seu, dona! *(Penèlope s'asseu.)* És ridícul que les cames et facin figa. Continuu. El Cíclop em volia aglapir, però jo em vaig aferrar a la llana del ventre de la seva millor ovella, i malgrat que en sortir a pasturar una per una pel portalló que el Cíclop cegat obrí, aquest maldà perquè jo no em fes escàpol, no pogué endevinar el meu amagatall, i amb l'ovella llanuda jo vaig sortir a la llum, a la llibertat i a la vida.

CAMBRERA 1ª.- Senyor, ¿i l'estella era com el teu braç?

ULISSES.- Sí; arramba't i palpa'!

(Cambrera 1ª obeeix.)

CAMBRERA 1ª.- Oh poder dels déus, que fan músculs de ferro i nervis de brau per als braços d'un home! *(Es retira al seu lloc.)*

ULISSES.- I cervell cavil·lador i crític, cambrera! Però no perdem les manades pel rostoll. Doncs bé, ja defora, vaig aplegar la magnífica ovella, els anyells que l'acompanyaven i els grossos mascles que li feien l'amor i, tots, fàcilment, seguint la meva ovelleta, acabaren dins el ventre del meu navili.

EURICLEA.- *(Satisfeta, mirant a l'entorn.)* I jo l'he alletat, a aquest home!

ULISSES.- Vaig deixar el monstre decebut i banyut, com deis vosaltres.

CAMBRERA 2ª.- Ens has de contar els teus amors amb les deesses.

MALENTI.- *(Posant-se dret.)* Missenyor, jo no vull comparar la teva astúcia amb la meva, però veuràs. De cada cinc cabrits que enviava als pretendents, pel camí en robaven un. Saps qui era el lladre?

ULISSES.- Qualque viu! (*Riu enjogassat.*)

PENÈLOPE.- Calla, desgraciat Malenti!

MALENTI.- Jo mateix! (*Es senten exclamacions.*) De la venda d'aquests cabrits, missenyor, me n'he fet una caseta al port. No vull morir en descampat! ¿Veus com atabacava els pretendents, i els aidava, alhora?

ULISSES.- (*Posant-se dret i súbitament irat.*) Lladre del meu honor, lladre de camins! (*Pega una manotada a un braç del tron. S'amansa i torna a la veu natural.*) No hi moriràs, en descampat; avui mateix, ara mateix...

MALENTI.- Senyor, pietat; la franquesa ha duit la franquesa! (*S'aferra a una cama d'Ulisses, però aquest el rebutja d'una coça.*)

ULISSES.- No interrompis l'amo! (*S'asseu*) Ara mateix moriràs, aquí, al pati del vell palau d'Ulisses. (*Malenti intenta fugir.*) Telèmac, Eumeos, engrillonau-lo! (*Eumeos obeeix, però Telèmac resta immòvil [sic].*) Ah, ja ho veig, el meu fill s'alia al destructor del casal del seu pare...

TELÈMAC.- No, pare meu. És que el mal servent Malenti confiava en el teu perdó, i ha contat coses que ningú no sabia; malifetes que ja poden ser oblidades...

ULISSES.- Qui li ha donat paraula de perdó?

PENÈLOPE.- (*Aixecant-se*) Espòs meu, Laertiada, en ginys tan fèrtil, el perdó dona més fama als reis que les proeses guerreres...

ULISSES.- Seu, dona, que és ridícul que les cames facin figa a una Reina!

MALENTI.- Senyor, senyor!

ULISSES.- Calla! Eumeos, treu-lo amb tota suavitat. Jo també vénc amb tu, car el meu fill Telèmac no voldrà ajusticiar el condemnat, i cal que una mà nostra li ajusti els comptes. (*S'aixeca mentre Eumeos surt amb el pres.*) Reina, reietó, romaneu aquí, si us plau... Però totes vosaltres sortiu i veureu la justícia d'Ulisses. (*Mentre, les Cambreres, Euriclea i Ulisses es dirigeixen al portal del vestíbul.*) Reina, tendrem en compte la teva petició: no serem cruels endebades... (*Mutis d'Ulisses, Euriclea i Cambreres.*)

TELÈMAC.- (*S'abraça a Penèlope.*) Mare, ja no puc pus!

PENÈLOPE.- Calla fill meu!

TELÈMAC.- No, no! Ja és massa, tanta de sang, i tant de seny, i tanta de raó, i tanta d'astúcia, i tanta de justícia. Hi ha massa perfecció, aquí dins, i de resultes tot és podrit!

PENÈLOPE.- Calla, fill meu; no pensis.

TELÈMAC.- Ja he aguantat massa. Fa una mala fi de dies que cavil!

PENÈLOPE.- No vull saber les teves cavil·lacions. Calla! (*Li tapa la boca amb una mà. Es departeixen.*)

TELÈMAC.- Tanta de por te fan i no les coneixes?

PENÈLOPE.- Les conec, Telemaquet meu! ¿Què és, què és que pot passar desapercebut al pit d'una mare? A posta, i perquè, endemés, les conec en la meva carn, te deman que les oblidis.

TELÈMAC.- Emperò mare, si tu ets la primera agreujada!

(*Entra Euriclea.*)

EURICLEA.- No, missenyora Penèlope! No tenguis tu les cavil·lacions del teu fill! Rebutja-les, rebutja-les! I tu també, reiet meu...

TELÈMAC.- ¿O és que el meu pit és un armari obert, on tothom hi rebosteja?

PENÈLOPE.- Dida, ¿tan clars són els meus pensaments?

EURICLEA.- Quan el safareig és ben net, és fàcil destriar els peixos negres dels vermells.

(*Entren les Cambreres.*)

CAMBRERA 1ª.- Senyora, quin horror! (*Cau agenollada als peus de Penèlope.*)

PENÈLOPE.- Ja l'han mort?

CAMBRERA 2ª.- Sí, per sort, perquè abans l'han fet eunuc i, davant ell, han tirat la seva virilitat als cans!

PENÈLOPE.- (*Cobrint-se el rostre amb les mans i assegant-se [sic] a la seva cadira.*) Déus d'Ítaca, déus d'Ítaca! (*Les cambreres se li arramben i l'assisteixen.*)

(*Entren Ulisses i Eumeos. Aquest du una llarga corda enrodillada.*)

EUMEOS.- Trist botxí, corda meva...

PENÈLOPE.- Déus d'Ítaca!

ULISSES.- Crides els déus d'Ítaca, Penèlope meva? Aquí els tens, unificats en mi! (*S'acosta a Penèlope i l'acaricia; ella, instintivament, el rebutja.*) Ah!... (*Amb dolcesa.*) Aquest tron tan senzill m'afalaga fins a l'emoció. Aquí, tots plegadets: varis, però no varis; vull dir tots, un! (*Pega una manotada violenta al braç del tron, i s'hi asseu lentament.*) ¿Qui ha dit que el retorn és decepció? (*Violent*) ¿Per què em mirau així, com si fos un desconegut, com si usurpàs el tron d'Ítaca? I tu, reietó Telèmac, ¿és que m'han sortit moneies a la cara? Vine, fill meu! (*Telèmac se li acosta.*) Per què m'has desobeït, fill? ¿És que jo no desig el bo i millor per a tu? (*Li dona una bufetada a cada galta.*) Perquè aprenguis a obeir! (*Penèlope s'aixeca.*) Seu, Reina! ¿No veus que és ridícul que les

comes et facin figa? Mira, almenys, pel meu bon nom (*Penèlope s'asseu.*) Cambreres, ¿no volíeu que us contàs els meus amors amb les deesses?

CAMBRERA 1ª.- Estalvia-te'n, senyor.

EURICLEA.- Alletadet meu, ¿per què no vas a descansar? T'he preparat el llit amb les millors pells i flassades del casal.

ULISSES.- Un llit ple de dona, però buit d'amor. (*Transició.*) ¿Els meus amors, voleu? (*Mirant Penèlope.*) ¿O millor els de la impúdica Afrodita amb el garrut Ares?

TELÈMAC.- Pare meu!

PENÈLOPE.- Deixa'l, fill. Que faci la verinada!

ULISSES.- Doncs mirau. El coix Hefestos se'n temé que Afrodita, la seva muller, l'enganyava amb Ares. «Llamp de Déu!, s'exclamà el banyut, que he de caçar-los, els pocavergonyes». I el Traçut es forjà unes malles de ferro, subtils però fortes, i les parà sobre el llit de l'adúltera. Vengué l'amant i Afrodita el saludà: «Gaudim-nos, bell Ares, que el marit és a fora». Però déus!; en bon punt cau la xarxa i engruna els adúlter, i tota la munió dels immortals se'n rigué una setmana seguida, allà dalt, a l'Olimp, que despara els llamps a balquena!

TELÈMAC.- Dida, ja no cavil·laré pus...

EURICLEA.- Telèmac, no! Repensa-t'hi...

TELÈMAC.- Els cans han lladrat a l'astúcia! (*Mutis pel portal oposat al del vestíbul.*)

ULISSES.- Emperò, qui farà retret a la bella Afrodita? Més que deessa és dona i necessita galants i galants que afalaguin el seu instint de cussa cantonera! (*Penèlope s'aixeca d'una revinglada.*) ¿No me vols escoltar, Missenyora Penèlope? ¿O és que ara les comes ja no et fan figa?

PENÈLOPE.- Tu ho has dit! Les comes ja no em fan figa ni me'n faran mai pus, perquè des d'ara sóc més forta que la més forta torre d'Ítaca!

ULISSES.- Vaja, des d'avui, doncs, prendre Ítaca costarà més que destruir Troia...

PENÈLOPE.- Els teus mots llanegen sobre la meva pell, com les sagetes dels teus guerrers sobre els escuts enemics.

(*Surt Telèmac amb una trossella i s'afica dins les habitacions de sa mare.*)

EURICLEA.- Ulisses, missenyora, ¿no jugueu follament amb paraules enverinades?

PENÈLOPE.- Mai no voldria haver parlat, ni parlar en el que em resti de vida, amb tanta de dolcesa com ara, malgrat la fel que tenc aquí dins (*es du un dit a la boca*), sota la llengua. (*Es cobreix el rostre amb les mans.*)

ULISSES.- Escoltau-la, cambreses, i tu, Euriclea! Missenyora és una bresca de mel que es liqua; és una tórtora ferida que defensa el seu niu de pallús i de plomes!

(*Surt Telèmac amb la primera trossella i una de nova, que s'oculta darrera l'esquena.*)

TELÈMAC.- Mare! (*Penèlope se li gira lentament.*) Veus la meua trossella? (*L'alça*) Ara tenc la fuga ben decidida.

ULISSES.- (*S'aixeca irritat.*) Què dius, foll?

TELÈMAC.- Sí, Ulisses astut, no pare amorós; aquest casal em cau damunt i el món em xucla perquè és gran i bell.

PENÈLOPE.- No, fill meu! Espera, encara. Posem call a la injúria; cal ésser fidels fins allà on sigui possible!

TELÈMAC.- Quan un estel es posa en moviment, només els immortals poden deturar-lo.

ULISSES.- (*Satisfet*) Surts a la casta! (*Irritat*) Ves-te'n, si vols, estel sense coa!

PENÈLOPE.- Ulisses meu, un mot amorós per a Telèmac, perquè no se'n vagi!

ULISSES.- És que vols que un arbre es doblegui a una cànya? (*Transició*) Fill... (*Adust*) Però no, que se'n vagi, si vol! Bella basca em fa...

PENÈLOPE.- Doncs no te n'aniràs tot sol, fill d'Ulisses! La Reina d'Ítaca pelegrinarà amb tu, i alenarà l'aire lliure i benèvol, no l'oratge corromput d'aquest casal.

TELÈMAC.- (*Alçant la trossella que duia darrera l'esquena.*) Ja ho sé, ma mare, que véns amb mi! Mira, t'he trobat la trossella que tu t'havies preparada... Ho sospitava! Mira-la, Rei Ulisses!

ULISSES.- No, Penèlope, Reinetona! (*Es cobreix el rostre amb les mans un instant.*)

CAMBRERA 1ª.- Senyora, i nosaltres que venim amb tu!

ULISSES.- És que en aquesta casa tots han perdut el seny? (*Violent*) Eumeos, ferma les cambreses, aquestes quissones impúdiques!

(*Eumeos ferma les cambreses, encollant-les, i aguanta la corda per l'altre cap.*)

EURICLEA.- Ulisses, missenyora!

ULISSES.- És que tu també te'n vas amb ells, Euriclea?

EURICLEA.- Missenyora, repensa-t'hi!

TELÈMAC.- Ma mare, no tudis la saliva parlant a un cor insensible. Vine! (*Estira Penèlope.*)

PENÈLOPE.- Ja vénc, fill d'Ulisses! Però no frissis; vull deixar lentament el lloc de les meves dolces esperes. (*Ella i Telèmac van arrambant-se a poc a poc al portal que mena al vestíbul.*)

ULISSES.- Dona, repensa-t'hi!

PENÈLOPE.- hi he pensat, Rei! Vint anys d'espera m'han donat una pensa ben clara i precisa.

TELÈMAC.- Anem-nos-en! (*Estira Penèlope.*)

ULISSES.- Jo sóc sempre el mateix...

PENÈLOPE.- Ja ho sé; a posta me'n vaig...

ULISSES.- Jo sóc sempre el mateix, però tu, com a dona, seràs un penell que et giraràs al vent que més t'afalagui. Jo sóc sempre el mateix. Quan et cansis de rodolar pel món pensa que aquí t'espera Ítaca.

TELÈMAC.- Anem-nos-en! (*Estira Penèlope.*)

ULISSES.- Calla, fill!

PENÈLOPE.- I que hi vas d'errat, Ulisses! Ítaca ve amb mi! Amb tu queden Tebes i Creont, Agrigent i Fàlaris, però Ítaca, la vera i única Ítaca alena dins mi, com un infant temorenc, encastellat en la seva caparrudesia, perquè és una trista però divina caparrudesia. (*Mutis de Penèlope i Telèmac.*)

TELÓ

1. Obra presentada, sense èxit, al premi Ciutat de Palma de Teatre «Bartomeu Ferrà» el 1961. En la transcripció he introduït la convenció tipogràfica de l'ús de la cursiva per diferenciar les acotacions del discurs dels personatges.

2. La lògica de l'acció demana que parli Penèlope, no Euriclea. L'atribució a la dida d'aquestes paraules deu ser un lapsus de l'autor.

(Obra inèdita. Dec la fotocòpia de l'original mecanografiat a Antoni Nadal, juntament amb les altres obres del teatre de la llibertat, aquesta peça serà publicada pròximament a la col·lecció mallorquina «Menjaments» amb un pròleg de Carme Bosch).

III CRÍTICA

Els articles d'aquesta secció han estat ordenats per autors i cronològicament.

LLORENÇ VILLALONGA. ARTICLES

BINISALEM Y SUS POETAS

El pasado agosto tuve el placer de descubrir y comentar en un artículo la labor de un poeta joven y todavía poco conocido. Hoy hallo sobre mi mesa el volumen de «La Bona Terra», la aparición del cual anuncié en el artículo aludido.¹ Acaba de aparecer publicado por Editorial Moll y pulcramente impreso en los aristocráticos talleres de «Mossèn Alcover». El libro lleva un prólogo de Guillermo Colom.

«La Bona Terra» no es una obra para llegar al gran público, pero consagra a Moyá Gilabert, de golpe, entre los elegidos. «La Bona Terra» es, geográficamente, Binisalem, la antigua Rubines donde los antepasados del poeta prestaron juramento a Pedro IV allá por 1343. En el prólogo de Colom, la villa famosa por su vino desde tiempos de los romanos aparece, como en los versos de Moyá, transfigurada. Binisalem es un pueblo del llano -viñas y almendrales- edificado al amparo del Castell de Alaró y el Puig de l'Aucadena. ¿Monótono? ¿Pintoresco? Confieso que jamás me planteé tal problema. El único paisaje que he acertado a amar son los montes de Bearn. (Inútil buscarlos, pues no es ése su verdadero nombre). Binisalem no tiene recuerdos para mí. No amo mucho sus frágiles cultivos de miniatura, si bien comprendo que son bellos y frescos -los más bellos de Mallorca, sin duda- sus grandes caserones. Ha sido necesaria la lectura del libro que me ocupa para considerar a esa interesante villa bajo la luz que le conviene. «Qui no ha vist aquest poble un dia clar de darrerries de setembre, en ple tràfec de verema, despullant arreu els seus vinyets de calops i moscatells amb alegria orgiàstica, pot dir que no ha vist Mallorca. La festa té quelcom de dionisiàc. L'aire retruny de cançons i la terra de danses rústiques, al ritme del bull dels cups i de les botes congrenyades que exhaleu fortor de vi i ressonen com a bucs d'abelles del most novell que hi fermenta. Els homes dansant peus nus, calcigant els raïms, amb els rostres i les mans tenyits de vinassa, i les dones veremant de l'alba a la posta de sol, amb llurs volants i gipons heretats de l'avior, semblen reproduir en els nostres temps, com en un bell fris hel·lènic, l'origen rústic de la tragèdia clàssica».

Después de esta bella visión panorámica, Colom nos introduce en el viejo palacio de los Gilabert.

«Les parets, antany blanques de calç, es cobriren de Cupidells alats i al·legories mitològiques. Fines cadires imperi substituïren les gòtiques, folrades de cordova i llits amb hídries gentils i marqueteries clares, els vells llits entorcillats de les austeres alcoves. Era el temps de l'esplendor

de l'àguila napoleònica i de l'estil pompejà. La casa pairal del poeta en serva encara tot l'aroma».

Eran días de auge para Binisalem, de esplendor para la familia del poeta. Una tía del autor de estas líneas, descendienta de la casa, rememoraba en su orgullosa modestia la frase de Felipe II, el monarca en cuyos dominios no se ponía el sol: «No existía un sólo camino en el cual los Gilabert (o Gelabert, como aparece indistintamente en los nobiliarios) no poseyéramos alguna finca».

Ciertamente la fortuna es mudable y en ello reside su gracia dramática. Hubo una filoxera. Hubo un antepasado despilfarrador. Hacían falta ambas cosas para salvar, transfigurándolos, pueblo y palacio. ¿Cómo, de otro modo, hubiera sido posible escribir la inspirada «Elegía del vinyet pairal»? Viñedos y almendrales carecen de poesía mientras se poseen materialmente. La auténtica posesión, la sentimental, no existe sino en el recuerdo, cuando ya se ha perdido. ¿Necesitaré recurrir a lo que en psicología se conoce por «el beso de Albertina»? En nuestra época la psicología no es ya patrimonio de los médicos, sino de los poetas y novelistas.* Marcel Proust, que había deseado tan intensamente besar a Albertina, creyó que en el momento de realizar su deseo conocería por fin el sabor de la rosa desconocida que constituyen las mejillas de la muchacha. «Mais, hélas! -car pour le baiser nos narines et nos yeux sont aussi mal placés que nos lèvres mal faites- tout d'un coup mes yeux cessèrent de voir; a son tour, mon nez s'écrasant ne perçut plus aucune odeur et, sans connaitre pour cela davantage le gout de la rose désiré, l'appris, a ces detestables signes, qu'enfin j'étais en train d'embrasser la jouen d'Albertine...»

El beso de Albertina no puede existir en presente; no cobra valor sino en el deseo o en el recuerdo. Moyá y Gilabert lo ha experimentado en lo íntimo de su ser y sabe expresarlo con elegancia:

«Mes una cosa tenc meva, ben meva:
el goig de l'arbre en flor
que esclata a tot arreu sens por ni treva,
-goig que ningú no em lleva
perquè el port dins l'abisme del meu cor!»

*. Véase, en la obra de Papini, la entrevista de Gog con Sigmund Freud. [Nota de l'autor].

Lorenzo Villalonga

1. Es refereix a l'article «El poema de "La Joglaressa"», publicat a *Baleares* el 25-8-1949.

(*Baleares*, 18-1-1950)

LLORENÇ VILLALONGA. ARTICLES

LOS POETAS INSULARES DE POSTGUERRA

La antología de poetas insulares de postguerra recogida por Sanchis Guarner y editada por Moll sugiere muchas consideraciones. Se trata de un volumen interesantísimo en el que figuran veintitrés poetas jóvenes, consagrados después del paréntesis de la guerra civil española. Ignoraba que existieran tantos y agradezco al Sr. Sanchis que nos los haya dado a conocer. Los he leído detenidamente, como se lee una obra didáctica. En casi todos ellos se vislumbra buen gusto y esa contención y pulcritud clásicas que se vienen considerando características de los escritores baleáricos. Hasta aquí me hallo de perfecto acuerdo con el prólogo de Sanchis. En lo que acaso discrepamos es en la afirmación de que muchos de los veintitrés poetas seleccionados se apartan de la llamada escuela mallorquina debido «a una ânsia renovadora de sincronització amb les darreres modes literàries de fora Mallorca». La moda poética que llega actualmente de la península («abstractos», «deshumanizados»...) no representa precisamente una renovación en las letras mallorquinas, sino que coincide con nuestra vieja tradición de construir a base de limitaciones. Es, en mi sentir, debido a esa coincidencia que los poetas aludidos dirigen sus miradas a «fora Mallorca». Se trataría de un espejismo: creyendo renovarse se afianzan en su idiosincracia.

Hace ya bastantes lustros que Ortega dio a luz una teoría flamante, «la deshumanización del arte», que tuvo mucho éxito entre la juventud de la Residencia de Estudiantes. Se trataba de una reacción contra el melodrama y el sentimentalismo burgués del fin de siglo. La teoría de Ortega, buen filósofo y mejor periodista, llegaba en el momento oportuno. El arte no debía tener su acento en lo humano. La poesía, en esencia, no era sino metáfora. Urgía depurarla. Fábula, ingenio, sentimiento, ideologías, todo quedó proscrito. El lago de Lamartine - «Un soir, t'en souviens, t'il...?»- no podía citarse, pero nos entusiasmábamos cuando desde La Revista de Occidente se proclamaba que Salvador Dalí tenía la voz «aceitunada». Sin embargo, por aquellos tiempos, hacia 1928 si no recuerdo mal, asistí en París al estreno de «Melo», en cuya obra demostraba su autor, ya de vuelta, que pueden escribirse -¿y por qué no?- melodramas literarios. En París una teoría no pasa de ser una teoría, una moda que se transforma gradualmente por influjo de otras que surgen sin cesar. Nosotros tendemos a la estereotipia, al «encarcament». Cerramos la teoría con llave hasta que un día nos cansamos y la condenamos en redondo. Unamuno ha estudiado estos asuntos en su doctrina del nimbo. El oportunismo de

Ortega fue declarado artículo de fe. Parece que después de un cuarto de siglo y de una guerra civil sería ya hora de pensar en otra cosa. El mismo Ortega ha reaccionado contra las torres de marfil, ha proclamado incluso la necesidad de un argumento en las obras de arte.¹ La juventud actual, acaso precisamente por haberse formado en una guerra, no parece haberse enterado de la rectificación. Las noticias le llegan con retraso. Viejos camelistas como Picasso y Dalí sorprenden todavía su buena fe.

La postura de la «deshumanización» era admisible como reacción contra el fin de siglo, pero de ningún modo constituía un hallazgo definitivo. Aun admitiendo el postulado de que la poesía pura es sólo metáfora, debe reconocerse que la metáfora sin otro ingrediente no se puede sostener ni siquiera en un poema de veinte versos. Siempre fueron necesarios un esqueleto, unas varillas para aguantar la tela de un paraguas. Nadie puede nutrirse de agua destilada. La fábula, el ingenio, la razón, la ironía -el espíritu, en suma- no deben ser eliminados de la literatura. Ella no resistiría ese proceso de depauperación. Mal sistema el de querer construir a base de negaciones. El lector español se siente hoy divorciado de la poesía, sólo leída ya por los propios profesionales, quienes terminarán por parecerse entre sí como gotas de rocío. En Ibiza hablé recientemente de esas cosas con Mariano Villangómez, cuyo cultivadísimo talento admite la controversia, y parecía a punto de darme, con tristeza, la razón. Él también, siendo tan exquisito poeta, había notado y lamentado la monotonía actual. Nunca existió una crisis de lectores tan grave y explicable como ahora. Juan Bonet comentaba la desgana de comprar libros que se padece. Reconocía que son caros, pero señalaba sagazmente que también resultan caras muchas otras cosas que gozan del favor público. En resumen: siempre parece caro lo que no interesa y ahí está el clavo del asunto.

Dicho lo que precede, sería injusto no dejar bien sentado que en «Els poetes insulars de la postguerra» (libro que no debe faltar en ninguna biblioteca, pues mañana será indispensable para el estudio de las letras contemporáneas) existen composiciones muy valiosas. La mayor parte de esos veintitrés poetas -yo no sospechaba que existieran tantos- poseen verdadero talento. Es casi un milagro que ello pueda traslucirse dentro de las limitaciones en que se mueven. No se censura aquí a las personas, sino a la escuela. A Aina Cohen le estaba vedado hablar de religión, de política y de amores carnales. Los muchachos de ahora se han vedado muchas más cosas. Ni siquiera creen lícito mencionar el corazón o los almendros floridos. De Moyà y Gilabert -la revelación de la postguerra- prefieren las «3 Tannkas» a la «Elegía del vinyet pairal» o a la magistral «Joglaires». De Pons Martorell, tan inteligente y sensible, también se prefieren las Tannkas. Siempre la limitación, parecida a la pereza; siempre el deseo de llegar a la

celebridad por el agua destilada, a la riqueza por la lotería. Mala escuela de formación contra la que me siento obligado a dar el alerta. No son esos los aires que corren por Europa, en donde se le exige al literato, como al deportista, el integral desarrollo de su personalidad. En la portada de la antología que me ocupa existen, como un símbolo, dos manos que parecen dispuestas a aplastar a una mariposa, es decir, a Psiquis. (Supongo no fué ésa la intención del dibujante, pero el gesto es idéntico al que hacemos para matar a las polillas). Por fortuna Psiquis es inmortal: brilla a ratos, a pesar de todo, en la selección de Sanchis Guarnier, crítico depurado y alerta. No siempre resulta factible eliminar el espíritu, que es un reflejo de Dios.

1. La actual concepción orteguiana es la siguiente: sin duda la fábula no constituye lo principal en literatura, como las varillas no son lo importante en el paraguas. Lo valioso del paraguas es la tela, pero ésta no se aguantaría sin las varillas. [Nota de l'autor]

Dhey

(Balears, 11-7-1951)

LLORENÇ VILLALONGA. ARTICLES

VIDAL ALCOVER

En un artículo reciente sobre los poetas insulares de postguerra¹ dediqué muchos párrafos a combatir la llamada escuela mallorquina y muy pocos a señalar los valores que, «a pesar de la escuela», contiene la antología editada por «Les Illes d'Or». Tratándose de veintitrés poetas, en su mayoría buenos, resultaba peligroso citar nombres: señalar cuatro equivalía por lo menos a omitir ocho. Puesto que ello no tiene remedio, hablaré hoy de uno solo, de Jaime Vidal Alcover. No acostumbro profetizar (como no sea por boca de Madame Dormand) pero se trata, a mi parecer, de un caso que puede dar mucho juego en nuestra literatura.

Sobre Vidal se pretende extender un silencio más espeso que el intentado acerca de mi hermano Miguel y de mí. Ello es sospechoso. El pecado de Vidal Alcover se llama originalidad, inspiración, cualidades que el vulgo sólo admite cuando están digeridas y convertidas en tópico.

El primer poeta que comparó los labios de una muchacha a dos claveles fue sin duda un revolucionario, un inspirado y -en el sentir de sus contemporáneos- un loco. Hoy desdeñamos esta metáfora porque ha pasado al acervo común hasta el punto de que nuestros vocalistas, de diez a una, no repiten otra cosa. Debo señalar sin embargo que es el vulgo intelectual quien no se ha dado cuenta de la significación de Vidal en las letras mallorquinas. Que el cabaret no lo haya notado nada tendría de anómalo. El hecho resulta increíble. Yo no deseo que dentro de unos lustros sea un crítico catalán o madrileño quien pase a Mallorca para indicarnos que Jaime Vidal es el heredero legítimo de don Juan Alcover, al que no imita. Me complace señalarlo antes. Sanchis Guarnier inserta seis poesías de Vidal en la antología mencionada. Es ya un voto de calidad. (Por término medio y ateniéndose a una forzada limitación de espacio se publican sólo tres o cuatro composiciones de cada autor). Pero el caso de Sanchis, personalidad destacada en filología y verdadero crítico, es insólito. Jaime Vidal permanece por ahora ignorado de ambos vulgos, el de los vocalistas y el otro.

Nunca simpatiqué con la llamada escuela mallorquina que es, en general, limitación. Lo era ya cuando Aina Cohen no podía abordar temas religiosos, políticos o carnales. Lo es especialmente ahora, cuando en nombre de la deshumanización del arte (i) no se quiere abordar ningún tema. Decía en mi artículo anterior que si hoy los poetas se inspiran en la penúltima moda que llega del continente («abstractos», «deshumanizados») no es para renovarse, sino para afirmarse en su idiosincrasia. Yo no niego que dentro de la escuela abstracta, ni en ninguna otra, no puedan producirse obras valiosas. Censuro sólo el

exclusivismo de tal escuela que ha terminado por desconectar entre nosotros al lector con el poeta y amenaza matar la poesía por anemia. En ninguna época recuerdo que se haya dado una monotonía más perniciosa ni un divorcio más completo. Campoamor no se parecía a Zorrilla. Zorrilla y Campoamor aparte de su mérito, que no era extremado, fueron populares sin recurrir a la estupidez completa del actual varieté:

«Dime dónde vives

y si estás lejos me lo escribes...»

Nuestro pueblo se ha quedado sin poetas y como eso no es posible, entroniza el vocalista. Me hacía notar Sanchis Guarner que ese divorcio que yo denunciaba no se da sólo en poesía, sino que afecta a todo el arte contemporáneo. Creo que tiene razón. En otros países, sin embargo, el divorcio no ha sido tan extremado: ni todos los poetas «buenos» han querido encerrarse en una torre, ni todos los «chanssoniers» han carecido de talento. Algunos números del «music-hall» parisién son pequeñas obras de arte. La canción de los albañiles de Chevalier posee aliento poético, aparte de ingenio.

Vidal Alcover representaría en nuestras letras lo contrario de la limitación tradicional, como en su tiempo lo representó, en menor grado, don Juan Alcover: el hecho de que no se haya estancado en su antepasado ilustre resulta ya significativo, porque la tentación era poderosa. Es lógico que Vidal, joven y sensible, fluctúe y no acierte a desarrollar todavía toda la personalidad que posee en potencia. Aun así nos ha dado «El Flautista» y «La Margarita», dos composiciones de alto rango que creo encajan en las tendencias surrealistas. Son dos obras maestras, sin olvidar la «Elegía». «La Margarita», basada sobre un motivo popular, tiene, además de su hondo sentido poético, una gracia y una frescura superiores a «Les cançons de la Serra». (Que nadie se enfade: se permite discrepar). Alguien me decía que esa composición recuerda García Lorca. Recuerda también a Alcover y a Piferrer en su oda a la primavera. «El Flautista», entre otras cosas, puede hacer pensar en un soneto de Lord Douglas, «La muerte del poeta»; y en aquel capítulo de Huxley en que se describe un concierto de Bach. Creo que cuando un autor hace pensar en tantas cosas el asunto está claro: se trata de legítima originalidad. Esas cuestiones son arduas, por otra parte, y siempre confunden a quien menos debieran. Vidal es muy culto y posee un gusto depurado. Se deja influir, en plural, y con ello se enriquece. Si únicamente se hubiera dejado influir por su antepasado ¿qué ocurriría? «Puesto que Alcover era tan excelente poeta escribamos conforme él escribió». «Puesto que Cervantes era tan buen novelista, imitemos su estilo...». Pero ¿hubieran existido Cervantes y Juan Alcover, si hubieran poseído una mentalidad semejante?

Dhey

1. Es refereix a l'article «Los poetas insulares de postguerra», publicat al *Baleares* l'11-7-1951 i reproduït en aquest apèndix.

(*Baleares*, 25-7-1951)

LLORENÇ VILLALONGA. ARTICLES

LA LÍRICA Y EL MÍNIMO ESFUERZO

Acerca de la lírica, se ha dicho que el poeta es inmoral en el sentido de que vive a costa del mínimo esfuerzo: algo así como los gitanos, líricos por excelencia. La afirmación sugiere muchas reflexiones. Los que tal afirman parecen referirse en primer lugar a que las composiciones líricas suelen ser breves, es decir, a que el poeta escribe menos horas que el filósofo o el novelista. Siguiendo este criterio deberíamos admitir que los interminables e insoportables folletines del fin de siglo, que sin duda costaron muchas horas, representan un trabajo espiritual. (Lo representan, desde luego, material, pero en este sentido el premio no correspondería a Alejandro Dumas, sino al peón de albañil).

El esfuerzo físico de escribir, el número de cuartillas emborronadas, no cuenta ni en literatura ni en ciencia. Recuerdo que siendo estudiante un catedrático me llamó la atención acerca de mis historias clínicas, a su juicio demasiado esquemáticas. «Aunque le cueste algún esfuerzo, debe procurar que le resulten más extensas». «Para mí, repuse, no es un esfuerzo ser extenso, sino ser breve». Sintetizar, expresarse claramente, constituye un verdadero trabajo mental. Desde aquel día mis historias fueron enfarragosas y logré fama de aplicado.

Boileau nos pinta precisamente al buen poeta como a un luchador. Según él, hay que domar a la rima. Si el poeta la descuida, ella se envalentona y se encabrita. El poeta, como el director de orquesta, no puede tolerar la menor indisciplina.

La rime est une esclave et ne doit que obeir.

Acertaba el ilustre tratadista. Ante una buena orquesta, al escuchar los sonos vagorosos y delicuescentes de los violines, o los trémolos del piano, uno no se da cuenta de que todo aquel capricho y aquella brujería representan una disciplina más rígida que la del cuartel del Rey Sargento de Prusia. El director de orquesta es, sencillamente, un tirano. Las notas, como las rimas, son esclavas.

Hasta aquí habló el clasicismo. En el fin de siglo, el P. Freud, en sus deseos de ensanchar el campo de la psicología, proclama que la razón se nutre del subconsciente y que la importancia de éste ha sido descuidada en nuestra civilización occidental. Lo primero no era una novedad. Antes que el psiquiatra vienés, France (a quien hoy juzgamos frívolo porque sabía escribir con amenidad y gramática) había dicho que las personas razonables no hacen sino poner sus sentimientos en silogismos

o dilemas. Lo primero no era una novedad, pero lo era lo segundo. Gracias a Freud, la atención europea se vuelve hacia lo subconsciente. La literatura, fatigada de lo espiritual, se orienta hacia la vida anímica. Es decir, surge un neorromanticismo mucho más romántico que el de Rousseau i Chateaubriand. Un romanticismo que es casi magia. (La interpretación de los sueños del psicoanálisis germano era en realidad magia). Aquellos neorrománticos tomaron, en general, el nombre de vanguardistas. El movimiento no abarcó sólo la literatura, sino las artes todas. Picasso y Dalí, si me lo permite Vidal Alcover, son dos epígonos de aquel viejo movimiento juvenil.

En España el vanguardismo llegó tarde, hacia 1926, con Juan Ramón Jiménez. Quizá por esta razón ha perdurado más que en otros países. Debido a la viveza de la raza, fué acogido con más calor de lo que aconseja la sindéresis. Ante una guitarra titulada «Retrato de señora» hay quienes han discutido y se han pegado. El vanguardismo no era superchería, pero se prestaba, como ninguna otra escuela, a la superchería. La juventud juzgó, equivocándose, que se puede ser genial sin disciplina. Mossèn Thomàs o el Sr. Ekitai Ahn saben que ello no es posible. Los literatos sabemos que decir

Palmera, surtidor de pluma

es casi no decir nada. Evidentemente existió en el vanguardismo una tendencia a elegir el mínimo esfuerzo. Pero la lírica del mundo no quedó estancada en aquella moda. Yo sé muy bien -y me guardaré de decirlo- lo que entre nosotros la sostiene todavía.

Dhey

(*Baleares, 19-2-1955*)

LLORENÇ VILLALONGA. ARTICLES

DIVAGACIÓN EN TORNO DE LOS ALMENDROS

Miguel Villalonga relata en «Autobiografía» que hallándose adormecido en la biblioteca del Círculo Mallorquín oía el diálogo de dos señores a los que tomó vagamente por ingenieros agrícolas:

-Le felicito por su trabajo sobre almendros.

-Ahora preparo uno sobre olivos milenarios.

No se trataba de ingenieros, sino de poetas. Poetas especializados en olivos y almendros.

«Oh ametlers en primavera!»

Los almendros no florecen en primavera, desde luego, pero metafóricamente, toda floración es primaveral. Por otra parte, se había decretado -acordémonos de aquel «Clima ideal», de los matasellos- que Mallorca gozaba de una primavera perpetua. Se pretendía sugestionar al turismo. En rigor se sugestionó a los hoteleros y dueños de cafés, que creyeron poder prescindir de la calefacción central, mortificando al mismo turismo que se pretendía atraer. La mentira es maligna y, desde luego, el mentiroso necesita más talento y autocontrol que el veraz.

Pero nos apartamos de los almendros. Con lo cual no hacemos sino imitar a nuestros poetas de hoy, quienes, obedeciendo a una consigna, han dejado de ocuparse del tema. La consigna se llama, como hace medio siglo, deshumanización. (En Francia, durante una corta temporada, hubo también deshumanizados, con Mallarmé.) La consigna se llama, como hace un cuarto de siglo, con Juan Ramón Jiménez, eliminación, metáfora. El almendro no es poesía, sino almendro, y hubo que eliminarlo. Pero, ¿no queda el punto de vista agrícola, el económico, el folklórico?... Pobres almendros floridos. Son, a pesar de todo, íntimos y bellos. Vistos de cerca, bañados de sol, sus tenues florecillas semejan lámparas traslúcidas. Son flores ingenuas y virginales. Los fríos vientos - porque el almendro comete la locura de florecer en invierno- las destruyen pronto, sembrando los llanos de pétalos inmaculados, que los poetas de antaño comparaban a una nevada tibia. Que lejos ya aquellos tiempos... La retórica marcha ahora por otros derroteros. ¿Y lo folklórico? Pero lo folklórico trasciende hoy a cabaret, a mascarada. ¿Y las primeras hojas? El almendro, cubierto de hojas nuevas, con sus ramificaciones de encaje fino, se ha convertido en un arbolillo japonés. Más tarde, su aterciopelado fruto nos hablará de economía. Las florecillas que antaño sirvieron para rimar bellos sonetos se han transformado en divisas. La almendra no es precisamente bella, pero se trueca en penicilina, en nevera eléctrica, en coche inglés.

Es necesario cuidar los almendros. No conviene, en las tierras pobres, sembrar debajo de ellos trigo ni, mucho menos, cebada o avena. Lo que nuestros payeses designan por «llavó menuda» lo debilita. El labrador mallorquín, tan activo y laborioso,¹ peca por exceso: exige almendras y cebada al mismo tiempo. También siembra patatas debajo de los naranjos, lo cual escandalizaría a cualquier valenciano. Respecto a la poda, ésta debe verificarse cada tres años y conviene que sea lenta y primorosa, procurando emplear poco la sierra y mucho las tijeras. El mal podador (quiero decir, el podador demasiado rápido) tiende a aserrar innecesariamente los troncos gruesos, con lo cual empequeñece el árbol y descuida en cambio el trabajo de recortar la rama con objeto de que broten tallos nuevos, que son los más fructíferos. Nunca se repetirá bastante que la almendra no se desarrolla en los troncos, sino en los tallos más tiernos...

Observo que este artículo, que empezó por tratar de sonetos, como hacían antaño aquellos dos señores que parecían ingenieros, termina hablando, llanamente, de agricultura. Pero el cultivo de las letras, lector, es fluctante y obedece a modas, contrariamente al cultivo de la tierra, que es tradicional y durable. Por algo Virgilio, tan equilibrado, no desdeñó mezclar en sus poemas lo fugitivo y caprichoso del sentimiento con los más concretos y racionales consejos agrícolas.

1. George Sand, para denigrar a nuestros campesinos, asegura que la isla es muy feraz, pero que el campesino es rutinario y holgazán. Se trata de todo lo contrario. Las tierras mallorquinas son, en general, pobres: su rendimiento se debe exclusivamente al amor con que están cultivadas. [Nota de l'autor]

Dhey

(*Baleares*, 26-3-1955)

CONTRA JAUME VIDAL

DELIRIO DE INCONGRUENCIAS¹

Eso, ni más ni menos. Un delirio de incongruencias son, a mi entender, ciertas producciones que pretenden presentar como poéticas sus despreocupados autores, intoxicados de un virus de pretencioso modernismo que de cada día está haciendo entre nosotros más estragos.

Bien mirado esa irrupción de barbaridades en el campo de la literatura era de esperar. Todas las bellas artes han sufrido el asalto de ese estilo iconoclasta. Ahí están la pintura y la escultura, invadidas por extravagantes «ismos». Y la música y la danza, en que, codo a codo con sus antiguos modos señoriales, se ha ido infiltrando un estilo salvaje y plebeyo.

Parecía, sin embargo, que nuestro aislamiento insular y la limitación forzosa que, en cuanto a su cultivo literario, afecta a nuestra lengua vernácula habrían de defenderla de esas modas que, en fuerza de repetirse, ya han perdido el relativo mérito de la originalidad.

No nos hemos librado de esas influencias irradiadas de la península. El nuevo estilo ha creado escuela. Hasta el extremo de que no hay apenas escritor joven, con influencias universitarias, que se libre de ese virus. Da la impresión que esos hinchados aspirantes a superhombres se avergonzarían de escribir versos con la elegancia, corrección, claridad y altura de pensamiento que caracteriza a los que han sido y a los que son maestros indiscutibles en la poesía mallorquina.

En mi niñez tuve frecuente trato con personas de buen gusto, con afición a saborear las bellas composiciones de poesía vernácula. No sabía apenas leer y, a fuerza de pedir que me las repitieran, había aprendido de memoria las cinceladas estrofas de «El pi de Formentor». Más adelante, supe admirar los altos valores de nuestras letras: Alcover, Riber, Ferrá, Colom, María Antonia, Caimari, y a los buenos poetas del catalán peninsular. Por mi formación humanística, según el molde clásico, mis preferencias van a lo bueno y a lo bello, expresado artística y correctamente. Y se me indigestan esas modernas elucubraciones al uso, que me parecen una tomadura de pelo al -en otros tiempos- respetado lector.

Últimamente la editorial «Les Illes d'Or» ha tenido la humorada de divulgar las genialidades de un nuevo astro poético, Jaime Vidal Alcover, abogado manacorensé y campeón, por ahora, en versificadas extravagancias.

Para muestra, reproduzco a continuación uno de los más característicos especímenes vidalianos que se contienen en el libro

«L'Hora Verda» y que lleva por título «Tres passos de ballet. Pas de quatre»:

«Pura delícia, joc
-aucell, infant, ametlló-
Rosa, Rosa, Rosa, Rosa.

El cos de l'agulla té
l'amplària d'un portal.
Xerxes d'oratge pel peix
enamorat, pren el fil
de la miloca! Si caic
no caic. Papallones
descendides. Quina olor!
Llums espenyades que adoben
vidrieres al matí.

Que les hores sota els arcs
juguen als quatre cantons!
Matí, tarda, dia, nit...
Colors, que la lluna arriba!
Colors, aires, quatre esquitxos
aturats a l'aire! Quatre...
Quatre? Jo no sé si quatre...
Quatre... jo no sé...

De sobte,
Alba! Alba! Alba! Alba!»

Si este artículo mío me hubiera sido permitido escribirlo en mi mallorquín «clar i llampant», difícilmente hubiera podido resistir a la tentación de hacerle a ese conato de poema una sabrosa paráfrasis. En castellano, perdería más de la mitad de su enjundia. Y por eso lo dejo.

Algo de lo que el autor pretende, lo deja expresado en medias palabras, a lo Cantinflas, en otra de sus composiciones titulada «Tardor».

He aquí el fragmento:

«Viure. Viure i morir. Morir per viure d'àngels.
Les fulles seques, tu i jo i el gra podrit.
Viure per saber d'una vegada què volen dir les paraules
i tornar a entendre el vers,
on les ales són ales
i no hi ha mai evasió possible».

Esto lo interpreto en el sentido de que al lector de esos poemas incongruentes no le será posible comprenderlos -como a ciertas composiciones de la pintura abstracta- sino después de pasar a mejor vida, si tiene la buena fortuna de ir al cielo. Muy largo nos lo fiáis, insigne Vidal Alcover.

En ese tono van, oh paciente lector, nada menos que 125 páginas. ¡Lástima de papel y de tinta de imprenta desperdiciados!

Más cantidad y calidad de poesía que en todo ese volumen de «L'Hora Verda» se encuentran, de fijo, en los doce versos de una breve poesía -«Neu de març»- original de una modesta aficionada sollerense que lleva uno de los apellidos de nuestro aspirante a superhombre -Francisca Alcover- publicada hace quince días en este semanario «Sóller» y que reproduciré, para que en ella se fije de nuevo el amigo lector, y para terminar este trabajo con buen sabor de boca.

«Oh neu de Març qui has ensucrat la Serra
i la vall has omplit de ta fredor:
arribes quan l'hivern ja se desferra
la feixuga pallissa de pastor.

Oh neu de Març, feta de nards i lliris
de l'hort tancat de Natzaret gentil!
Tu saps aquell diàleg, i els deliris
de l'Àngel, la Donzella i el subtil

primer ressò que diu: «Ave Maria!»
-passa Gabriel amb un vol d'ales flonges-
i l'hort posa al misteri que anuncia
garlanda de llimones i taronges...»

Como final, una sugerencia al buen amigo director de la editorial «Les Illes d'Or». ¿No sería, tal vez, grato a las musas y a los amigos de la auténtica poesía vernácula dedicar uno de sus próximos volúmenes de versos a una selección de los que, brotándole del corazón, ha producido nuestra poetisa Francisca Alcover?

Andrés Arbona Oliver

1. Aquest article és una bona mostra de la commoció que va suposar, en la societat mallorquina, la publicació de *L'hora verda*. En el seu treball «La poesia a Mallorca (1930-1960)» Jaume Vidal es fa

ressò d'aquesta dura crítica, que mereixé (vegeu el text següent) una resposta de Francesc de Borja Moll en les pàgines de la mateixa revista.

(*Sóller*, núm. 3.444, 28-3-1953)

A FAVOR DE JAUME VIDAL

A LA BUSCA DE CONGRUENCIAS¹

Leo el artículo «Delirio de incongruencias» de mi buen amigo Andrés Arbona Oliver, dedicado a poner como no digan dueñas el libro «L' hora verda» de Jaume Vidal Alcover. Leo a las pocas horas de haber visto en «Correo Literario» de Madrid una reseña en que se pone a «L' hora verda» por las nubes o un poco más arriba. Mi reacción de hombre sereno y desapasionado, amén de algo humorista, es reafirmarme en mi ya antiguo escepticismo sobre la crítica.

No creo en los críticos literarios ni artísticos desde que, hace cerca de veinte años, me ocurrió el caso siguiente. A raíz de la publicación de uno de los tomitos en prosa de «les Illes d'Or» que más éxito han tenido - de Ángel Ruiz y Pablo-, se me acercó un suscriptor, sacerdote joven y culto, para felicitarme efusivamente por el acierto de editar una cosa tan excelente, de tono virgiliano, etc. etc. Me quedé muy satisfecho; pero a los pocos días vi mi gozo en un pozo al interpelarme otro suscriptor, sacerdote joven y culto (de la misma promoción y formación cultural que el anterior), para decirme que aquella obra recién publicada era de lo más insulso y falto de valía literaria que podía imaginarse. Le di las gracias por el aviso, y sobre todo por la lección que para mi representaba el contraste de ambas opiniones. Desde entonces no creo en los críticos, y cuando aparece la opinión de uno de ellos, espero tranquilamente que salga la del «otro», que no suele faltar. Y, por lo general, me quedo con el promedio.

Algo de esto me ocurre en el caso de «L' Hora Verda». Yo no firmaría sin distingos todos los ditirambos que le dedica el «Correo Literario», pero tampoco la diatriba aparecida en el «Sóller». Ésta mucho menos que aquellos, porque la considero sinceramente menos justa.

En primer lugar, adolece de una inflexibilidad impropia del ágil espíritu que tengo conocido en el articulista. Aparece éste anquilosado en su «formación humanística según el molde clásico», en el cual se encasilla su concepto de «lo bueno y lo bello expresado artística y correctamente». Pero mi formación es también humorística, según el modelo clásico, y creo que idéntica en contenido (ya que inferior en grado) a la del amigo Arbona; y, no obstante, reacciono muy diferentemente ante los productos literarios que no encajan en tal molde. Será porque soy más adaptable; pero no creo faltar a la modestia si considero esa adaptabilidad como una virtud más bien que como un defecto.

Por el fetichismo de los moldes clásicos, me dediqué varios años a la música sin llegar a conocer ni una sola obra de Debussy, que para mis profesores era un innovador extravagante e iconoclasta. Cuando lo hube saboreado, gradualmente fuí apreciando sus valores. Hoy Debussy es un clásico, y sus estridencias, ampliamente superadas por sus sucesores, no son ya más que un recuerdo que nos hace sonreír.

Lo mismo ocurrirá con los actuales poetas y artistas. Lo que sea en ellos mera extravagancia, como tal pasará; lo que tiene de firme y sólido aun en su aparente desorden, perdurará a través de la criba del tiempo como han permanecido las obras más clásicas.

No puedo dejar de decir lo que pienso sobre el fragmento del poemita «Tres passos de ballet», de Vidal Alcover, que en el artículo que comento aparece reproducido para dejar patente el supuesto «delirio de incongruencias». Empiezo por situarme como espectador de un «ballet», e imagino, o recuerdo, las variadas evoluciones del espectáculo, a la vez que voy leyendo esos versos de apariencia algo infantil e intrascendente; y encuentro un ajuste perfecto entre el espectáculo que los inspira y la forma de expresarlo. Para mi, que no soy sospechoso de snobismo, el poemita en cuestión es todo un acierto.

Quisiera poder decir lo mismo de todas las composiciones que integran «L' hora verda». La misma sinceridad que antes he invocado me obliga a reconocer que algunas me satisfacen menos. Pero debo calificar de exagerada la afirmación de que «en este tono (de incongruencia "a lo Cantinflas") van nada menos que 125 páginas». En medio del estupor que en ciertos espíritus ha producido el libro de Vidal, hasta los más timoratos y retrovertidos han reconocido que tiene buenos trozos, y que algunas composiciones, sobre todo de la última parte, podrían aparecer firmadas por cualquiera de los poetas más conservadores y de más rigurosas normas estéticas.

No ha sido en mi una «humorada» el dedicar a los versos de Vidal un volumen de «Les Illes d'Or»; ha sido el impulso y la conciencia de un deber. Esta modesta biblioteca no tiene por única misión conservar los moldes del pasado; tiene también la de reflejar el latido vital de la literatura de nuestras islas. Y del estado actual de ésta son exponente los libros de Villangómez, Blai Bonet y Vidal Alcover, los tres considerados como hijos de esta época de inquietudes nuevas. Si Juan Alcover pudo decir del entonces revolucionario Rubén Darío: «Benhaja el poeta que encén el tumulte», creo que también podemos bendecir a esos jóvenes que abren, con su pedrada de osadía, círculos de renovación en las aguas literarias de «l' illa de la calma».

Sólo siento no poder ser más espléndido con los poetas. El público rehuye los versos, y pide insistentemente obras en prosa. Conozco editores barceloneses que no se atreven a hacer de los libros de lírica una tirada superior a los doscientos ejemplares. Ante esta crisis de

receptividad del público para la poesía, el editor se ve obligado a reducir las facilidades para el poeta y a mimar a los pocos prosistas que en nuestra tierra existen. En el plan editorial futuro de «Les Illes d'Or» figura ya el acuerdo forzoso de no publicar libros de poetas inéditos, sino en casos excepcionales, y dar, en cambio, la gran cantidad de prosa que continuamente se nos exige. Esta nueva etapa se inicia ya dentro de pocos días con la aparición de las «Novel·letes rurals» de Mn. Salvador Galmés, alguna de ellas dada a conocer por vez primera, años atrás, en las columnas de este benemérito semanario.

Francesc de B. Moll

1. Amb aquest article, Moll contesta a les diatribes contra *L' hora verda* llençades per A. Arbona des de les pàgines de la mateixa revista (vegeu text anterior). No fou aquesta l'única vegada que hagué de defensar Jaume Vidal: en *Raixà. Miscel·lània de literatura catalana* (1953) Moll publicava l'article «Per què una cosa és *verda* i no *verde*», on amb el pretext d'explicar la concordança de l'adjectiu, feia, com a editor, la defensa del llibre.

(*Sóller*, núm. 3.445, 4-4-1953)