



Facultat de Lletres
Treball final de grau

Comentari de l'imaginari poètic de *El Callat*, de Joan Vinyoli

Cristina Cobos Planiol

Grau en Llengua i literatura catalanes

Tutora: Dra. Margarida Casacuberta i Rocarols

Juny de 2021

ÍNDEX

1. Introducció.....	3
1. 1. Joan Vinyoli.....	4
1. 2. El postsimbolisme.....	8
1. 3. “I must do something of my poverty”.....	9
2. <i>El Callat</i>.....	11
2. 1. La dedicatòria.....	11
2. 2. El <i>Pròleg</i>	12
3. Comentari dels temes, símbols i imatges de <i>El Callat</i>.....	17
3. 1. <i>Cinc poemes davant la mar</i>	17
3. 2. <i>El boscatèr</i>	20
3. 3. <i>Orfeu</i>	23
3. 4. <i>Les aigües aturades</i>	26
3. 5. <i>El Callat</i>	30
4. Conclusions.....	37
5. Bibliografia.....	39

1. Introducció

L'objectiu d'aquest treball ha estat fer una aproximació a la vida i l'obra del poeta Joan Vinyoli. Hem escollit llegir el poemari *El Callat* (1956) per diferents motius. Primer, perquè inclou, en forma de pròleg, un text teòric¹ en el qual l'autor fa una valoració crítica sobre la seva poesia anterior. Segon, perquè el poemari és considerat com un dels més rellevants de la primera època de Vinyoli². En tercer lloc, ens va cridar l'atenció que quan *El Callat* fou publicat va ser ignorat de manera injusta per la crítica literària catalana (Carbó, 1995, p. 104). I quart, sobretot, vam sentir interès per entendre el significat del “Callat” i dels altres símbols que configuren el poemari, i que de manera significativa, seran a la base de bona part de la producció poètica vinyoliana posterior (Macià, 1994, p.13). L'estudi se centra, doncs, en el comentari dels temes i símbols que estructuraven aquest llibre; no ha estat el nostre propòsit comentar en detall tots els poemes, sinó simplement analitzar els símbols que funcionen com a base de l'imaginari poètic vinyolià.

El treball s'estructura en dues parts. La primera, consta de tres apartats: un dedicat als aspectes biogràfics de Vinyoli relacionats amb la seva obra³; un altre, introdueix de manera sintètica el postsimbolisme i l'últim apartat, tracta sobre un vers que il·lustra el projecte vital i poètic de Vinyoli: “I must do something of my poverty”. La segona part consisteix en el comentari de la dedicatòria, el pròleg i els temes, símbols i imatges de *El Callat*. Per elaborar el comentari de la simbologia del poemari ens ha resultat especialment útil l'assaig *La freda veritat de les estrelles (Lectures de Joan Vinyoli)*⁴ de Ferran Carbó.

Ens hauria agradat poder aprofundir en altres temes i per exemple, comentar àmpliament els vincles entre la poesia de Vinyoli i la de Hölderlin, Rilke i Riba o parlar sobre les relacions d'amistat de Vinyoli amb altres escriptors catalans (com Joan Teixidor, Carles Riba, Gabriel Ferrater, Miquel Martí i Pol, etc.), entre altres coses, però per falta de temps no ha estat possible. Per fer aquest treball, a part de consultar la bibliografia, també vam assistir, virtualment, al Col·loqui de tardor (21-11-2020) sobre “Poesia i silenci”, organitzat des de la Càtedra Joan Vinyoli i l'Ajuntament de Santa Coloma de Farners.

En el procés de la recerca documental hem pogut veure la bibliografia existent en aquests

1 És un dels pocs textos de teoria poètica que va publicar Vinyoli.

2 Macià (1994, p. 11) exposa que la idea que *El Callat* és “el llibre culminant i més aconseguit de la primera època de la poesia de Joan Vinyoli” la “defensen, entre altres, F. Gomà, F. Formosa, M. Martí i Pol, J. M. Sala-Valldaura i F. Carbó.” I afegeix que “de fet, el mateix Vinyoli reconeixerà que *El Callat*, juntament amb *Llibre d'amic*, són els dos llibres clau de la seva primera etapa”.

3 Gironès i Gispert (1989, p. 209) explica que Joan Teixidor considera, al pròleg de *Joan Vinyoli, Poesia Completa 1937-1975*, que Vinyoli “És de la mena de poetes que no poden deixar mai la companyia de la poesia i l'arrosseguen durant totes les seves hores. Llavors s'estableix una estreanya fusió i sembla com si tot fos u i inseparable. La poesia es filtra en totes les fissures de la seva personalitat, ja que no vol ésser res més que un camp propici per aquest joc. És un joc perillós on l'home s'hi pot perdre i cremar-se; però també s'hi realitza”.

4 En concret, el capítol “*El Callat* o la integració imaginària” (p. 103-133).

moments sobre *El Callat*. La tardor de 2016 a Santa Coloma es va fer una jornada destinada monogràficament a *El Callat* (el Col·loqui de tardor “Cap a la veu intacta”, 26-11-2016); el llibre *El vol i la corda. Sobre la poesia de Joan Vinyoli* (2020) de Josep M. Sala-Valldaura inclou la conferència inaugural intitolada *Veus, afàsies i emmudiments: El Callat, de Joan Vinyoli, en la tradició postsymbolista*, inèdita fins al 2020. Sala-Valldaura també va escriure *Joan Vinyoli: Introducció a l'obra poètica* (1985) i l'article *Quatre notes sobre els símbols en la poesia de Vinyoli* (1985, p. 69-75). Tenim presents els estudis de Ferran Carbó: *Joan Vinyoli: Escriptura poètica i construcció imaginària* (1990), *Introducció a la poesia de Joan Vinyoli* (1991) i el seu article *Quatre poemes amb gall en l'evolució de Joan Vinyoli* (2006, p. 63-78). Per acostar-nos a la història biogràfica de Vinyoli hem consultat *La bastida dels somnis: Vida i obra de Joan Vinyoli de Pep Solà* (2010). Cal esmentar també *I cremo tot en cant (Actes del 1r Simposi Internacional Joan Vinyoli)* que recull les ponències que es van fer a Santa Coloma l'any 2004 amb motiu de la celebració dels noranta anys del naixement del poeta, vint anys després de la seva mort. Per fer el comentari de *El Callat* hem emprat la reedició de 1994, de l'Editorial Empúries, precedida per l'estudi introductori de Xavier Macià. Sobre el tema de la tradició postsymbolista, com a context de referència del poemari de Vinyoli, hem consultat Jordi Marrugat (2016, p. 15-108).

1. 1. Joan Vinyoli

A través de la biografia sobre Joan Vinyoli de Pep Solà (2010) podem veure alguns aspectes de la vida del poeta relacionats amb la seva obra. Joan Vinyoli i Pladevall (1914–1984) va néixer a Barcelona. Els seus pares eren Joan Vinyoli Ramis i Emília Pladevall Maseras. El 1919 nasqué Carmen, la seva germana petita. També aquell any malauradament va morir el pare, que era metge. Aleshores Vinyoli tenia només quatre anys. La mort del pare va fer que la família tingués dificultats econòmiques. La família es va traslladar a Sant Joan Despí, on Joan Vinyoli va anar a l'escola Les Monges. Més tard, el 1922, van tornar a Barcelona i Vinyoli va poder estudiar al col·legi dels Jesuïtes de Casp (anomenat també Colegio del Sagrado Corazón). L'escolarització i l'ambient familiar era força religiós. És evident que el cristianisme va influir en Vinyoli. El poeta es va sentir atret per la sacralitat i els símbols o imatges de caràcter místic. Els seus poemes no són explícitament de temàtica religiosa, però sí que hi ha certa preferència pel que és sagrat, màgic o inabastable del món. Sobre aquest tema Sala-Valldaura (2020, p. 52) escriu que “El substrat religiós batega en llur concepció del món i de l'ànima humana”. De jove va tenir algun desengany en la fe. A finals dels anys cinquanta, finalment rebutja la idea de Déu de manera contundent (Solà, 2010, p. 50).

Vinyoli va començar els estudis de comerç quan tenia onze anys. Per falta de recursos econòmics no va poder estudiar a la universitat. En aquells moments per poder-se integrar al món laboral es recomanaven els estudis de comerç, que s'organitzaven en cinc cursos. Es va formar al Col·legi Immaculada Concepció, on va fer les primeres amistats. Allà va conèixer Joan Teixidor, Francesc Gomà, Martí de Riquer i Tomàs Lamarca, entre d'altres. En el futur era probable que els alumnes s'haguessin de relacionar amb empreses de l'estranger, per aquesta raó els cursos incloïen l'aprenentatge d'idiomes. El 1930 Vinyoli va acabar uns estudis que li van permetre aprendre bé el francès i rebre una formació bàsica d'anglès i alemany. Aquest coneixement lingüístic li resultarà útil en l'àmbit literari.

Josep Fornés, amic del pare de Joan Vinyoli, oferí allotjament a la família en una masia a Riudarenes durant els mesos d'estiu. Fornés era metge i soci, amb Georg Pflieger, de l'editorial Labor de Barcelona. Va ser ell que va proposar a Joan Vinyoli que quan tingués setze anys treballés en aquesta editorial. A partir de 1922 fins al 1930 Vinyoli i la seva família van passar els estius sencers a una casa de Santa Coloma de Farners. De l'any 30 al 35 Vinyoli va continuar visitant la població regularment, però només els cap de setmana i durant les vacances, ja que per feina no podia estar-hi tant de temps com abans. El contacte amb el paisatge natural i humà de la comarca de la Selva, durant l'adolescència, suposa un primer acostament a la naturalesa que queda reflectit en els poemes dels primers reculls (Carbó, 1991, p. 8). De la mateixa manera més tard, ja adult l'entorn marítim de Begur també serà un indret que inspirarà la seva poesia.

L'autor des de la llunyania evoca l'experiència de joventut viscuda als boscos i muntanyes de Santa Coloma: "Vinyoli cantarà i celebrarà aquest paisatge fins a mitificar-lo, i després l'interioritzarà i n'extraurà símbols" (Solà, 2010, p. 27). L'exterior es converteix en el correlat del món intern de l'home. "I la natura em crida" és el primer vers de *Primer desenllaç* (1937) amb el qual s'enceta l'obra canònica de l'autor. La crida inicial de la naturalesa remet a l'espai de la Selva que és on el poeta va descobrir la poesia; a *El Callat* (1956) es reprèn amb el reclam del mar. En el segon llibre, *De vida i somni* (1948), en el poema "D'una terra", també hi observem el vincle de la natura amb la idea de poesia:

Filla del cel, allà, la poesia,
un dia vaig trobar de bon matí:
en un tombant secret que jo sabia,
vora el torrent humit la vaig sentir.
Oh veu del rossinyol!, tu em descobries
mons de bellesa, soledat i cel;
en aquell punt, dins l'ànima naixies,
meravellós, inconegut anhel.⁵

5 El text de Vinyoli recorda al poema "Què és la poesia?" de Jacint Verdaguer; en citem la primera i última estrofa:

Fixem-nos en l'adjectiu “inconegut” que acompanya el substantiu “anhel”. Aquest desig vinculat al desconegut, al que és secret i ocult també el trobarem quan comentem *El Callat*.

Pep Solà (2010) explica que l'origen del símbol vinyolià del boscatèr possiblement prové del so de les destrals dels llenyataires que tallen el suro de les alzines dels boscos colomencs. Vinyoli segurament el devia haver escoltat. El so de les destrals invisibles ressona en alguns dels seus poemes. La imatge del “boscatèr” dona títol a la segona secció del poemari de 1956.

La tardor de 1930 Vinyoli va començar a treballar a l'editorial barcelonina fent feines administratives. Va treballar a Labor tota la vida, fins a la jubilació. Ocupà diferents càrrecs dins l'empresa, fins i tot en va ser el director. Aquesta feina Vinyoli la detestava, per ell va ser una manera enutjosa de guanyar-se la vida. Sovint va resultar ser un impediment per a la seva veritable professió com a poeta, ja que la feina ocupava la major part del seu temps. Malgrat això, durant els anys 50 va participar en la planificació i l'elaboració de la Gran Enciclopèdia Labor (formada per deu volums, publicats durant el 1956–1960). Aquesta va ser una de les poques tasques laborals que el van satisfer. També participà en la creació d'un tractat sobre plantes medicinals *El Dioscòrdies renovado* (1962) que fou una de les obres amb més èxit de l'editorial. El diumenge era el dia de la setmana que podia dedicar-se completament a la poesia. Una mostra d'aquest fet el veiem en *El Callat* on hi ha un poema titulat “Diumenge” en enaltiment d'aquest dia.

Els anys cinquanta i seixanta Joan Vinyoli estiuèjava a Begur amb un grup d'amics, que va anar variant una mica amb el pas del temps. L'escriptor utilitza el mar com a símbol en els seus poemes. Ja en *El Callat*, juntament amb els elements del bosc (com l'arbre, el riu, la gorga, etc.), trobem el mar com a element destacat. El mar és el símbol amb el qual es comença la primera part de *El Callat* (*Cinc poemes davant la mar*). En una entrevista Joan Vinyoli afirmava que “el lloc important i definitiu com a centre de les meves experiències de tot ordre, poètic i vital, va ser Begur.”⁶

Encara que Vinyoli no va anar a la universitat va continuar aprenent a través de cursos, ponències, concerts, mitjançant la lectura i també en converses amb els seus amics vinculats a l'àmbit universitari. Obtingué el títol de grau de batxiller de l'època (1931–1937). Amb la lectura d'un fragment de l'obra *Quaderns de Malte Laurids Brigge* de Rilke, publicat a la revista *D'ací i d'allà* el setembre de 1932, Vinyoli es va interessar pel poeta txec. En el text Rilke defensa que la poesia no es basa en sentiments, sinó en experiències. Exposa que el poema no existeix separat de la

“La poesia és un aucell del cel | que fa sovint volades a la terra, | per vessar una gota de consol | en lo cor trist dels desterrats fills d'Eva. [...] Jo l'he sentida un bell matí de maig, | lo bell matí del maig de ma infantesa. | Jo l'he sentida la gentil cançó, | per ço m'és enyorívola la terra. (Verdaguer, 1896). Curiosament, Vinyoli i Verdaguer, a part de dedicar-se a l'art poètic, també coincideixen en l'afició a l'excursionisme (Solà, 2010).

6 Citat per Solà (2010, p. 191), dins de Busquets i Grabulosa, Ll. (1982, p. 81-90).

vida (tot el contrari, sorgeix de l'experiència viscuda) i dona importància al record del que s'ha viscut:

Que poca cosa signifiquen els versos quan un els escriu de jove! Per a poder poar elements dins l'ànima i dins la bellesa s'hauria d'esperar tota la vida. Després, i encara molt tard, tal vegada hom sabria escriure deu ratlles que fossin bones. Els versos no són, com alguns creuen, sentiments (els sentiments sempre es tenen bastant aviat) sinó l'experiència. Per escriure un vers tot sol, cal haver vist molts pobles, molts homes i moltes coses [...]. Cal tenir records [...]. I no n'hi ha prou encara de tenir records. Cal saber oblidar-los, quan són nombrosos, i cal tenir la paciència d'esperar que retornin. Perquè els records tot sols no són ni això. No ho són fins que en nosaltres esdevenen sang, esguard, gest, fins que ja no tenen nom i no es distingeixen en nosaltres; no és fins llavors que hom pot aconseguir que en un moment donat, d'entremig d'ells, s'elevi la primera paraula d'un vers.
(Rilke, 1932, p. 36)

Vinyoli va aprofundir en l'estudi de l'alemany per poder llegir i traduir Rilke en català. La fascinació per aquest escriptor va fer que es fixés en altres poetes romàntics alemanys. L'amic Joan Teixidor va encoratjar Vinyoli a publicar algunes de les traduccions al diari *La Publicitat*. Carles Riba va veure les seves traduccions i, gràcies a Teixidor, els dos autors es van posar en contacte. Riba va ser un mestre i un gran amic per Vinyoli. En les seves trobades parlaven extensament sobre poesia, literatura i compartien els seus poemes i traduccions.

En diverses ocasions Vinyoli va parlar sobre les lectures que van contribuir a la seva formació i el van ajudar a crear la seva identitat poètica. Ferran Carbó (1991, p.132) explica que alguns dels poetes que més el van influir van ser Rilke, Riba i Hölderlin. No obstant això, altres escriptors van ampliar el bagatge del poeta. Ho podem veure en aquest fragment, on Vinyoli parla d'autors que li agradaven:

De Rilke vaig aprendre una manera de fer el poema i la noció que la poesia no és cosa de sentiments sinó d'experiència. A través de Carles Riba es realitza la meua inserció en la tradició poètica catalana i l'apropiació de l'instrument de la nostra llengua. Vaig aprendre també d'ell, els clàssics grecs, fins on jo podia, i el genial Hölderlin i la poesia pura francesa (Mallarmé, Valéry). Maragall m'anostrà Goethe i Novalis. Shakespeare ho és tot per mi. D'Eliot aprenc la poesia col·loquial. De Sant Juan de la Cruz el lirisme absolut. D'Ausiàs March i els grans del nostre segle d'or el peculiar i extraordinari lirisme. Estic en deute amb molts altres que és impossible de citar amb qualificatius: Guerau de Liost, Carner, Salvat, Foix... entre els catalans. Dels espanyols, Antonio Machado, Cernuda i alguns altres de l'*Antologia* de Gerardo Diego. Dels de fora Leopardi, Pavese, Ungaretti..., Rimbaud..., Shelley, Keats, Poe, Li Po i la gran poesia xinesa (gràcies a Marià Manent i Carner).⁷

⁷ Citat per Carbó (1991, p. 132): Masats, J. *Enquesta als escriptors dels Països Catalans*, Canigó, 706-707, 1981, p. 32-33.

Podem ordenar l'obra de Vinyoli en tres etapes (Carbó, 1991). Els primers reculls: *Primer desenllaç* (1937), *De vida i somni* (1948), *Les hores retrobades* (1951) i *El Callat* (1956); *Realitats* (1963) i els llibres d'ençà de 1970: *Tot és ara i res* (1970), *Encara les paraules* (1973), *Ara que és tard* (1975), *Vent d'Aram* (1976), *Llibre d'amic* (1977, escrit entre 1955 – 1959), *El griu* (1978), *Cercles* (1979), *Cants d'Abelone* (1983), *A hores petites* (1981), *Domini màgic* (1984) i *Passeig d'aniversari* (1984). El 1984, i el 85 pòstumament, es van publicar les seves traduccions de Rilke (*Versions de Rilke* i *Noves versions de Rilke*)⁸. L'autor va rebre el reconeixement literari de la crítica sobretot a partir dels anys 70. Gran part de l'obra de Vinyoli, com podem veure, va ser poètica; però cal no oblidar el seu treball de traducció⁹ i els seus textos en prosa (com per exemple, *Pel camí dels mesos de l'any*, 1956).

1. 2. El postsimbolisme

La poesia de Vinyoli rep l'herència del romanticisme i el simbolisme. I s'insereix plenament en la tradició postsimbolista (Sala-Valldaura, 2020). El postsimbolisme s'origina a partir del simbolisme, però incorpora trets nous que el diferencien. Amb la publicació de *La paraula en el vent* de Carner el 1914, a Catalunya el postsimbolisme a la dècada de 1920 va esdevenir el tipus de poesia dominant (Marrugat, 2016). La dècada següent l'autor més destacat fou Carles Riba, també postsimbolista. Ens situem doncs entre els anys 20 i 30. Els autors que s'identifiquen amb el postsimbolisme coincideixen en algunes idees bàsiques sobre la manera d'entendre el gènere poètic. Jordi Marrugat (2016, p.16) exposa sis aspectes bàsics de la poesia postsimbolista:

Primer de tot, la consideraren una eina d'expressió de la col·lectivitat humana i no de la personalitat, sensibilitat o biografia pròpies. Segon, assumiren uns usos molt concrets del llenguatge, aquells que converteixen el poema en una forma capaç d'esdevenir un contingut significatiu sobre l'experiència humana del món. Tercer, aquest llenguatge estava sempre condicionat per les convencions, que fan possible que signifiqui. Per tant, els

8 Farrés (2014) constata que: «En total, Vinyoli va publicar cinquanta-set traduccions de poemes de Rilke, pertanyents als llibres *Das Stundenbuch* (Llibre d'hores), *Das Buch der Bilder* (El llibre de les imatges), *Neue Gedichte* (Nous poemes), *Die Sonnette an Orpheus* (Els sonets a Orfeu) i *Duineser Elegien* (Elegies de Duino), a més del “Cant d'Abelone”, extret dels *Quaderns de Malte*.»

9 Vinyoli també va traduir alguns poemes de Friedrich Nietzsche, recollits a “Sis poemes de Nietzsche”, que va publicar a la revista *Quaderns Crema* l'any 1979; a *Domini màgic* (1984), Vinyoli inclou una versió de la “Cançó d'Ariel”, procedent de *La tempesta*, de Shakespeare; va fer, a més, un parell de traduccions de caire més professional, a l'espanyol, en col·laboració amb Ernest Martínez Ferrando i José María Quiroga (*Historia de la literatura* de Klabund i el recull de narracions de Jens Peter Jacobsen, *Aquí debieran florecer rosas*); finalment, esmentem que Vinyoli va traduir poemes de Goethe, Hölderlin i altres autors per a una antologia de poesia alemanya en espanyol que no es va arribar a publicar, algunes d'aquestes traduccions es conserven entre el llegat del poeta (Farrés, 2014). El 2015, Tobias Christ i Anacleto Ferrer van editar l'*Antología: Versiones y probaturas de Joan Vinyoli* (Colecció Visor de Poesia), que reuneix 29 poemes de Hölderlin versionats per Vinyoli.

postsimbolistes, al pol oposat dels avantguardistes, es relacionaren amb la tradició com una font viva inesgotable que calia renovar per a la contemporaneïtat. Això els conduí a unes concepcions temporals específiques: atès que el passat era sempre present en la llengua del poema que permetia percebre i fixar l'instant actual, en aquest s'hi percebien de manera simultània tots els temps de la humanitat. Quart, plantejaren la poesia com un mitjà de coneixement paral·lel a qualsevol altre —les matemàtiques, la química o la biologia. Per tant, el poeta no es revoltava contra la seva herència ni contra la seva societat, sinó que s'inseria com un treballador més del coneixement. Cinquè, la poesia era sentida com una experiència vital més, indestruable de les altres experiències mundanes, amb les quals es relaciona activament i de les quals emergeix indestruïblement. Finalment, sisè, tot això conduïa a una concepció unitària i harmònica del món.

Marrugat considera que el que defineix aquest grup d'escriptors és que compartien aquesta visió general sobre el gènere. Però no va ser un grup unit ni un moviment com a tal. La reflexió sobre la poesia des de la poesia també és una característica fonamental del postsimbolisme. Els poetes utilitzen un llenguatge depurat, a vegades considerat hermètic, que els acostava a la poesia pura. La musicalitat és un tret important, el contingut es fon amb la forma. El poeta no diu, sinó que canta; el poema esdevé cant.

1. 3. “I must do something of my poverty”

El 1940 Vinyoli escrivia en anglès “I must do something of my poverty”, que ell mateix va considerar com el seu “primer vers líric veritable” (Sánchez, 2002). El 1976 l'insereix en el poema “Sordejo” de *Vent d'Aram*: «Sordejo, però | no cridis. Parla baix. | “If music be the food of love | play on.” No tornaré. No tornis. | I must do something of my poverty.» El vers mostra el seu projecte vital i poètic. Davant de la consciència de la pobresa de la pròpia existència, el poeta decideix viure conscientment i escriure. El fet de sentir-se en la indigència és la força que du l'autor a crear. L'escriptura es converteix en l'eina ideal per reflexionar, per omplir la vida de sentit i capturar en el poema l'instant efímer per tal de fer-lo perdurable. El que “perdura | ho funden els poetes”, Vinyoli al final del poema “Elegia de Vallvidrera”, de *Passeig d'aniversari* (1984), tradueix i incorpora en cursiva aquest vers de Hölderlin¹⁰. Malgrat l'inexorable pas del temps, les idees, les imatges perviuen i reviu en l'obra cada vegada que són llegides o interpretades de nou.

És a través de la creació de la poesia que l'autor aconsegueix un coneixement íntim que queda reflectit en el poema. La “poesia vinyoliana aspira a un coneixement que és més enllà de la realitat evident, però topa sempre amb les limitacions de la condició humana i de la paraula poètica” (Sala-Valldaura, 2020, p. 9). El llenguatge poètic és útil perquè revela una part petita del misteri de

¹⁰ El vers de Hölderlin pertany al poema “Andenken” (Record): “Was bleibet aber, stiften die Dichter” (Codina, 2016).

la realitat. Tal com diu l'autor, les paraules: “Com pedres o com fletxes | posades per senyal del caminant, | indici no clarors, així m'apropen | al sentit”¹¹.

11 Del poema “Seguiré el camí de les paraules”, dins la secció *El boscatser* de *El Callat*.

2. *El Callat*

La primera edició de *El Callat* va aparèixer el gener de l'any 1956.¹² Es va publicar dins la col·lecció “Els llibres de l'Óssa Menor”, que dirigia Josep Pedreira (Macià, 1994). Fou l'obra número 26 de la sèrie. El biògraf de Vinyoli explica que el poeta, abans que es fes la publicació, compartia els poemes en lectures en veu alta amb els amics. D'aquesta manera podia observar quina impressió els causaven els poemes, escoltar la seva opinió i així aprofitar per millorar quan calia algun detall dels versos (Solà, 2010, p. 199). A diferència de *Les hores retrobades*, que va rebre el Premi Óssa Menor de 1951, *El Callat* va passar força inadvertit. La poca recepció que el poemari va tenir en la crítica literària del moment va colpir amb amargor i tristesa el poeta. Aleshores la poesia que predominava a Catalunya era la de tipus realista. Es promovia una literatura compromesa amb la política i la societat. L'obra de Vinyoli no encaixava amb el moviment conegut com a “realisme històric” i és per aquest motiu probablement que la recepció crítica va ser escassa. No obstant això persones properes a l'autor van valorar molt positivament *El Callat* i li van fer saber al poeta. Solà n'ofereix l'exemple d'Adela Xirau, Pere Ribera, Joan Oliver o Blai Bonet (Solà, 2010, p. 199-202). Per posar un exemple, Xirau, unes setmanes després d'assistir a una de les lectures privades que va fer el poeta, escrivia a Vinyoli: “Vull dir-li senzillament que em va emocionar i que em vaig trobar davant d'una selva misteriosa i a mesura que m'hi anava endinsant descobria coses que em semblaven més veritables que les que estic acostumada a sentir. Tant la meva germana com jo vam sentir l'altra nit com una nova experiència que no sabia explicar, però que li agraeixo molt, moltíssim.”

Amb el pas del temps la major part de la crítica ha considerat l'obra de 1956 com una de les més rellevants de la primera etapa de la seva trajectòria (Macià, 1994). Vinyoli publicava *El Callat* gairebé a l'edat de quaranta-dos anys. Aquest poemari, coincidint amb l'etapa de maduresa vital, suposa la consolidació de la seva veu poètica i la constatació de la seva ineludible vocació per la poesia. A part d'això, l'obra ve precedida per un pròleg “il·luminador”, com diu Xavier Macià (1994, p. 15), en el qual Vinyoli fa una reflexió crítica sobre la seva pròpia poesia.

2. 1. La dedicatòria

L'any 1955 va morir Mercè Pladevall, la tia del poeta. Era una dona soltera que sempre havia viscut amb la família de Vinyoli. Era treballadora, ajudava en les feines de la llar, era una gran cuinera i va

¹² El poeta volia publicar el llibre abans del Nadal de 1955, però no va poder ser. Solà ens ho explica a *La bastida dels somnis* amb un fragment d'una carta de Vinyoli a Josep Pedreira (Barcelona, 11-XI-1955): “És possible pensar encara en que el llibre surti per abans de Nadal? Ja saps que m'agradaria molt.”

donar un suport emocional a la família que devia ser força necessari a causa de la pèrdua del pare de l'escriptor el 1919 (Solà, 2010). *El Callat* és dedicat al record de la tia Mercè. Vinyoli vol que el nom de la tia enalteixi el llibre: “Honor, doncs, el teu nom [...] aquestes obres de qui va estimar-te.” Interpretem que el poeta presenta el mot “pobres” en sentit positiu, ja que són “flors [...] i úniques”. Utilitza els mots “pobres” i “humil” per referir-se a la tia i els contraposa a la seva riquesa (“rica d'amor i de sofriments i de plors”). D'aquesta manera ressalta el seu valor com a persona, el seu caràcter amorós, bell (“flors”) i la seva singularitat (“úniques”):

A LA MEMÒRIA DE LA MEVA TIA
MERCÈ PLADEVALL I MASERAS

Flors en la vida, i úniques, són els pobres.
Honor, doncs, el teu nom, petita dona humil,
rica d'amor i de sofriments i de plors,
aquestes obres de qui va estimar-te. (Vinyoli, 1994, p. 23)

Considerem que la dedicatòria no és simplement anecdòtica, sinó que presenta termes que es relacionen amb l'obra que precedeix. Les flors seran un símbol representatiu de la secció *Les aigües aturades*, de *El Callat*. El concepte de “pobresa” l'interpretem en relació amb el vers “I must do something of my poverty”, és a dir la pobresa vista de manera positiva com a motivació, com a motor d'acció; el mot “humilitat” enllaça amb el pròleg, on Vinyoli, citant T. S. Eliot, afirma que l'única saviesa a la qual es pot aspirar, és la saviesa de la humilitat (Vinyoli, 1994).

2. 2. El Pròleg

El pròleg del *El Callat* el va escriure Vinyoli des de Barcelona, el 25 d'octubre de 1955. És considerat un text teòric important perquè s'hi resumeixen els aspectes essencials de la poètica de Vinyoli, hi podem veure algunes de les seves influències i s'hi fa una revisió crítica de la poesia anterior. Alhora aprofita per aclarir alguns símbols de *El Callat* i encaminar possibles lectures dels poemes (Macià, 1994).

Vinyoli inicia el text admetent que és difícil valorar la pròpia obra sense ser desmesurat en la crítica. A través d'una interrogació retòrica exposa la idea que tots els poetes (o artistes) en algun moment de la seva trajectòria se senten decebuts amb la seva obra i fins i tot la rebutgen amb disgust. Amb el pas del temps, reflexiona, aprenem a no deixar-nos dur per l'autocomplaença, a ser

exigents però també a acceptar les nostres habilitats. Afirma que hi ha la possibilitat que arribi un moment concret en el qual ens adonem que “ja no importi tant considerar que la fita és lluny, inassolible tal vegada, com saber que estem en camí, ni audaços ni covards, ni exaltats ni escèptics; simplement seriosos” (Vinyoli, 1994, p. 25). A continuació escriu un parell de versos (“The only wisdom we can hope to acquire | is the wisdom of humility; humility is endless”) que diuen “la vella veritat que un gran poeta dels nostres dies formula amb renovada, profunda convicció”. L'autor no ens diu de qui són els versos que provenen del final del segon poema “East Coker” del llibre *Quatre quartets* de T. S. Eliot. Àlex Susanna els tradueix així: “L'única saviesa que podem esperar d'obtenir | és la saviesa de la humilitat: la humilitat que no té fi” (Ballart, 2016, p. 116). El poeta català, en el prefaci, aspira fer una valoració de la seva obra amb modèstia, des de la humilitat.

En aquest pròleg Vinyoli estableix un diàleg entre el jo-crític i el jo-autor (Macià, 1994, p.16). Fins al principi del quart paràgraf escriu en primera persona, a partir de “vaig trobar-me de sobte encarat amb l'autor que, vulgui o no vulgui, sóc, i havent d'interrogar-lo” comença a parlar en tercera persona. En el paràgraf següent, el cinquè, reprèn la primera persona. A partir del sisè, però, utilitzarà fins al final del text la tercera persona i farà referència a ell mateix amb la utilització del mot “autor”.

Si continuem amb la lectura del pròleg, veiem que Vinyoli vivia la poesia més com si fos un misteri que no com un ofici, “tot i que a ell mateix li dol de confessar-ho, perquè no vol ni pot desdenyar aquest aspecte del seu art” (Vinyoli, 1994, p. 26). Aquesta manera de viure la poesia fa que el diàleg amb el jo poeta esdevingui complicat, ja que es produeix una oposició entre el misteri de la poesia que defensa el poeta i l'objectivitat que el jo-crític voldria assolir. Feta aquesta introducció, explica com s'han creat els seus llibres, com entén la seva poesia i el concepte poesia.

Posa de manifest la influència que rep de les *Estances* de Carles Riba i de l'obra de Rilke. De *Neue Gedichte*, d'aquest últim, explica que en va aprendre una tècnica de creació poètica que li va resultar molt útil: “consistia a concentrar voluntàriament l'esperit en ell mateix o en la cosa que fos per extreure'n substància lírica.” En general, per l'elaboració de *Primer desenllaç* (1937) el poeta va utilitzar aquesta manera de procedir per escriure i recorda que en aquest primer llibre preponderava la idea de construir el poema amb treball, dedicació i esforç. Afegeix que en aquella època per ell dir de forma poètica quelcom significava fer-la de nou, creant el seu equivalent en paraules, capturar-ne la significació. En oposició a aquest desenvolupament de la poesia, Vinyoli introdueix una altra manera de crear a través de les paraules de Raïssa Maritain; que són originàries de *Situation de la poésie*, escrit de manera conjunta amb el seu marit, Jacques Maritain (Ballart, 2016, p. 126). Segons Raïssa Maritain es pot fer poesia mitjançant un estat de quietud i passivitat que “cal

merèixer” i que suposa un primer pas per arribar a un coneixement de caràcter espiritual que és l'origen del poema i de la “intuïció creadora”. Vinyoli comenta que la tècnica laboriosa presa de Rilke és el contrari de la inspiració de la qual parla Raïssa Maritain. També exposa que el que li agradava de Rilke era la seva qualitat de ser pacient (“que ho esperava tot d'una lenta maduració”) i la incondicionalitat amb la qual experimentava la seva vocació. Vinyoli diu que no dubta de l'eficàcia del mètode per compondre de Rilke, però explica que un dia va descobrir una altra forma d'escriure (la de Raïssa Maritain) que va canviar completament “el seu concepte de poesia”. Havia pogut conèixer «la “intuïció sentimental directa” que ens fa veure immediatament la vida espiritual de l'altre com a altre i ens possibilita, per tant, per a sortir de nosaltres mateixos i lliurar-nos» (Vinyoli, 1994, p. 27). Aquest fet va ocasionar-li un aproximament a la seva interioritat i una sensació de sorpresa (“meravellat de sentir-se amb ànima”). Es va adonar de “les profunditats de l'ésser” que preveia ja “infinites; d'ací la importància del descobriment”. El poeta defineix la poesia amb el concepte “substancial”. El poema, doncs, ha de ser la comunicació del que és essencial, cap paraula hauria de ser-hi prescindible. I cita Rimbaud, que deia que “el primer estudi de l'home que vol ser poeta, és el seu propi coneixement integral”.

Podem veure com a partir d'un replantejament poètic l'autor inicia un viatge interior d'autoconeixement a través de l'escriptura. Va arribar un moment en què va ser conscient que la tècnica que utilitzava no li resultava eficaç. Amb el nou mètode li semblava poder intuir per primer cop el que ell anomenava “el cant líric essencial”, és a dir la poesia. Aquest canvi de perspectiva va significar una “transformació” profunda en el poeta. Va romandre un temps sense cercar la poesia, però preparant la seva ment en silenci com el pagès que treballa la terra abans de la sembra. Llavors, relata, es repetia amb freqüència una frase de Nietzsche que utilitzava com a divisa: “Tan sols un manament valgui per tu: sigues pur”¹³. El seu propòsit era fer una poesia “autèntica”, tal com ell la concebia. Aquest anhel i la guerra civil van fer que durant onze anys no publicés cap llibre. Fins que el 1948 s'edita *De vida i somni*. Vinyoli explica que aquest segon recull es caracteritza per un “ús molt moderat de la imatge” i per “un afany de claredat i senzillesa”. Perquè considerava que “l'essència lírica” no resideix en la complexitat retòrica: “hi ha un cant líric més profund que tendeix al despullament i la simplicitat” (Vinyoli, 1994, p. 29). El tema que en destaca és el de la naturalesa evocada des de la nostàlgia. El 1951 va publicar *Les hores retrobades* amb el qual continua defensant una poètica basada en un estil sobri i enfocada cap a la poesia pura. El to és elegíac i n'esmenta la temàtica del pas del temps.

Vinyoli posa èmfasi en el fet que cada llibre és una resposta a l'anterior i a la vegada “la continuació o la intensificació” d'algun aspecte ja suggerit prèviament. Il·lustra aquesta idea amb

13 Vinyoli cita també la frase en la llengua original: “Nur ein Gebot gilt dir: sei rein”.

exemples de poemes que considera que fan de pont entre cada una de les obres. L'últim poema a *De vida i somni* (intitulat *Sovint*) enllaça de manera diàfana amb el següent llibre mitjançant el vers “els dies vénen i se'n van”. I de *Les hores retrobades* a *El Callat* «s'hi va directament per la fosca escala de “El campanar”» (Vinyoli, 1994, p. 31), que és el poema que considera que fou el primer que escrigué de tipus simbòlic¹⁴.

Després del comentari dels textos precedents, l'autor procedeix a parlar d'alguns trets de *El Callat*. La major part dels poemes del recull són simbòlics (Vinyoli, 1994, p.31). Aclareix que “la poesia és sempre simbòlica, fins quan el poeta s'expressa en una forma directa”, opina que el poeta que ho és de debò (sigui explícitament simbòlic o no) amb els seus versos per força “al·ludeix a una altra cosa o realitat espiritual”. Segons Vinyoli, un poeta ha de ser capaç, doncs, d'escriure sobre la realitat visible, però alhora ultrapassar-la mostrant-ne la part immaterial, transcendent i espiritual.

Vinyoli explica que va fer el poemari guiat per una inspiració estranya: “Una imperiosa, rara il·luminació verbal ha estat l'origen dels millors poemes d'aquest llibre”. Escrivia de manera gairebé automàtica, però tenia cura de no “caure en un fàcil, buit verbalisme” (Vinyoli, 1994, p. 31). Segons les paraules del poeta el llibre encaixa en l'estètica de la poesia pura que també defensava Carles Riba: “Mai com en aquests poemes no podria afirmar l'autor que es proposà menys dir una cosa fins a l'instant que fou dita; mai no havia sentit d'una manera tan clara la impossible separació de forma i contingut” (Vinyoli, 1994, p. 31). L'autor exposa que no escrivia els poemes havent-los pensat abans, sinó que en el moment d'escriure els creava i en reflexionava gairebé de manera simultània, per això no podia saber com seria un poema fins que l'hagués acabat d'escriure.

El poeta assenyala que el símbol del Callat el considera “especialment significatiu”, per remarcar la seva importància. Observa també, però que “l'obra en conjunt no té potser un caràcter que el justifiqui prou” si es considera el poemari en relació al text *Le silence de Dieu* de Moller (que és el primer tom de *Littérature du xxe siècle et christianisme*). Avisa al lector que, malgrat que es pugui considerar que els poemes estiguin orientats a la divinitat o l'espiritualitat, “l'esperit que batega en molts poemes del llibre sembla més aviat decantat cap a la terra” (Vinyoli, 1994, p. 31). És a dir que tot i que podem trobar elements relacionats amb l'espiritualitat, en el recull hi és igualment present el que és terrenal. Tot seguit mostra el tema general del llibre, el periple de l'experiència creadora mitjançant els símbols principals del poemari:

[...] creu l'autor que sols partint de “El Callat”, sols de retorn de “El Callat”, sols havent sentit la crida del “Gall” i l'enyorança de “La roca”, sols pel “Camí” on “en la set del qui cerca neix profunda la deu”, pot “El boscatèr”

14 Citem la primera estrofa de “El campanar”, de *Les hores retrobades*: “Sovint, sovint, com per la dreta escala | d'un campanar, fosca i en runes, | pujo cercant la inaccessible llum; | ple de fatiga dono voltes, | palpant els murs en la tenebra espessa, | graó rere graó” (Vinyoli, 1951).

perdut en la closa nit on “Orfeu” és “esperança i moviment cap a la llum” i on cal arriscar-se al difícil combat amb l’àngel, arribar a la clara altura de “Diumenge” i fer lloança i fins l'exaltació de les realitats terrenes: siguin flors o fruits, muntanyes o ponents, jardins o infants que en llur simple gràcia caminen lliurement cap al “delitós paratge” d’“aigües aturades” on “El Callat” fa sentir la seva “quasi-veu”. (Vinyoli, 1994, p. 31-32)

Macià, en l'estudi introductori (1994), explica que aquesta paràfrasi descriu els tres processos constitutius de l'experiència creadora: l'emoció poètica, la recerca del verb i el cant líric. Cada element té una significació interpretable. És això el que precisament el que intentarem d'esbossar en el següent apartat. L'autor parteix del silenci del Callat. Amb la contemplació del món i la introspecció arriba el desig d'escriure. És en aquest moment que es produeix la “lluita amb l’àngel” perquè el poeta vol expressar l'inefable i ha de poder trobar les paraules que més s'hi acostin, però només pot dir en part (amb “quasi-veu”).

Vinyoli finalitza el prefaci deixant “un ample camp de silenci perquè el lector pugui endinsar-s'hi amb la sola guia, que és la millor, del seu propi afany de penetrar en el misteri de la paraula cantada. Si en aquest àmbit de silenci on ella ressona, l'autor i el lector arriben a trobar-se i estimar-se, és el bé més alt que ell pot esperar” (Vinyoli, 1994, p. 32).

3. Comentari dels temes, símbols i imatges de *El Callat*

El Callat s'organitza en cinc seccions (*Cinc poemes davant la mar*, *El boscatèr*, *Orfeu*, *Les aigües aturades* i *El Callat*), respectivament formades per 5, 10, 6, 9 i 8 poemes cada una. Tot i la divisió en diferents parts l'obra es planteja de manera unitària i cohesionada. El conjunt dels poemes mostren la idea d'aprenentatge com a camí. L'itinerari del jo poètic és aparentment erràtic perquè no sap la senda per acostar-se a allò que desitja (“No sé l'hora ni el lloc, no sé el camí”)¹⁵. El subjecte poètic interroga el món, s'examina, cerca l'origen, s'endinsa en la foscor, és introspectiu (Sala-Valldaura, 2020, p. 55). Malgrat que a la fi sempre es troba amb el misteri, la poesia és valuosa perquè il·lumina el trajecte vital del poeta, ja que permet un determinat coneixement. Sala-Valldaura (1985, p. 56) en referència al llibre diu que la inspiració del poeta, “la il·luminació és el resultat d'un pouar les aigües interiors”. Amb els poemes de *El Callat* s'inicia, doncs, un procés de recerca cap a la part més oculta del jo per tal de comprendre's i definir la seva situació en el món. El llenguatge simbòlic s'acompanya del correlat objectiu; la veu poètica utilitza el món extern visible com a mirall de l'intern, el del pensament.

Els títols dels poemes anuncien les imatges que caracteritzaran els temes de cada composició: “La imatge, sempre dominant, es desenvolupa de manera extensa i continuada, amb tota una xarxa d'elements recurrents que remetent al títol, que pot funcionar, al capdavant, com la base del poema” (Carbó, 1995, p. 104). Carbó i Macià (1994) han considerat aquest poemari com a punt de partida del món poètic posterior dels llibres de Vinyoli.

3. 1. *Cinc poemes davant la mar*

El primer poema del llibre s'intitula “Algú m'ha cridat”. El jo líric s'identifica metafòricament amb un arbre que, en un passat, va anar-se'n del seu entorn natural o habitual, el bosc. El motiu de l'inici del moviment és la crida del mar: “cridat per una veu de mar fonda” (Vinyoli, 1994, p. 35). El mar representa una part interior del jo; segons Ferran Carbó (1995, p. 107), el subjecte és alhora emissor i receptor de la crida, ja que la veu del mar procedeix de la interioritat del subjecte. L'arbre és un símbol d'origen bíblic que representa el lligam entre la terra i el cel. Els arbres creixen de manera ascendent, les branques van cap enlaire i les arrels s'enfonsen en la terra (Carbó, 1991, p. 21). En aquest sentit, la imatge de l'arbre devia resultar interessant a l'autor, ja que il·lustra el conflicte vital entre el que és espiritual i el que és terrenal o tangible. El subjecte es troba “sol”, allunyat dels seus semblants (“Sol prop la mar, he consagrat les meves fulles als vents | de més enllà de la riba”). Amb el vers “Ja les meves arrels no saben enfondir en la terra i servir-me” es mostra la imatge d'un arbre

¹⁵ Vers del poema “És més endins”, de la part de *El boscatèr* (Vinyoli, 1994, p. 46).

desarrelat, que recorda la idea que el lligam amb la terra és necessari per conservar-se. L'arbre no pot existir, sinó és arrelat. De manera semblant l'home també està condicionat pel seu cos i depèn del lligam amb la matèria per poder viure. El protagonista “vaga” sempre sota “el silenci” de les nits (“altes”, “de fabulosa riquesa”). Enmig de la foscor de sobte sorgeixen “paraules com flames”. I torna la crida del mar, “nocturna sempre”. Aquestes paraules, que il·luminen com si fossin flames, representen la poesia. La paraula poètica té la característica de ser com llum. Si tradicionalment la foscor simbolitza la ignorància, la llum significa el coneixement, és a dir la poesia. En aquest primer poema es mostren els elements que acompanyen l'autor en l'escriptura i la introspecció: la foscor, la solitud i el silenci.

La composició es clou amb la metonímia “mes ara sóc orella i pas insomnes” per posar èmfasi en el sentit de l'oïda i el fet de caminar en la nit (“pas insomnes”). En aquesta condensació metonímica el poeta anuncia, en present, el futur pròxim: l'aprenentatge del viatge, que es basa en el fet d'escoltar i caminar (Carbó, 1995, p. 109 i Sala-Valldaura, 1985, p. 57). Aquest poema serveix com a introducció de la secció (i del poemari), ja que en presenta els substantius bàsics (arbre, nit, bosc, vent, mar, flames, silenci, paraules).

El segon poema, com l'anterior, indica moviment (“Com arribar a l'incendi pur [...]”). “Foc mort” situa el jo líric “enmig del vent” a la “terra del foc mort” buscant “el mar”. S'inicia amb una interrogació retòrica que expressa la fatiga del subjecte líric. Desitja “arribar a l'incendi pur” que és la poesia, però no sap com acostar-s'hi. I es desplaça en la foscor a l'atzar, sense seguir un camí delimitat (“erro cansat, per un excés | de roca estèril, dins l'obscur”). La roca té el tret de la duresa, la pesantor i alhora és adjectivada com a “estèril”. El jo líric tot i que es dirigeix cap al mar (símbol de la profunditat del jo i com a tal origen del poema), ara es troba en la “terra del foc mort” és a dir un terreny infèrtil. El to és desolat, no troba consol ni en el passat ni en el futur (“No hi ha cap alba en el futur | ni cap estrella en el record”).

A “Veu del promontori” el subjecte líric continua temporalment en la nit, la foscor. Es torna a utilitzar la imatge de l'arbre relacionada amb la solitud i situada en l'espai: “sóc l'únic arbre en aquest lloc isard”. L'espai és escabrós, difícil de transitar, ple de riscos. S'utilitza la paradoxa “crido callant” basada en la figura de l'antítesi. Cridar i callar són dos verbs que expressen sentits en principi oposats. Cridar significa dir quelcom en veu molt alta o fer un so fort, penetrant. En canvi, callar equival a l'absència de so, al silenci o no dir res. El gerundi amb valor adverbial “callant” remet al títol del poemari (*El Callat*). Interpretem que el subjecte és l'arbre que està sol; l'arbre crida “callant amb braços espantats, | segur només del signe de la mort”. Les branques de l'arbre no són presentades com a branques sinó com a “braços”, ja que l'arbre simbolitza l'home. Hi ha una personificació dels “braços”, que estan “espantats”, per expressar la por de la mort (“segur només

del signe de la mort”). L'arbre no té veu i crida callant mitjançant la seva silueta (i en concret la part de les branques). El poeta utilitza una imatge poètica que transmet angoixa, malestar a causa de la consciència de la finitud.

A “Redossada en la nit” el subjecte líric es dirigeix a “l'ànima trista” abrigada en la foscor “del pensament”. L'espai és “abrupte”, “sense foc” i “ple de vent”. El jo utilitza el subjuntiu imperfet per expressar que vol que “l'ànima” canti o si no que almenys cridi. El cant és la poesia i el crit és el so previ, la crida que incita el poeta a escriure. A la segona estrofa, el poeta utilitza l'imperatiu i introdueix el concepte de “l'inconegut” (“vés-te'n de nit, pel negre | mar sense fons ni vores, | cap al teu port d'origen: | l'inconegut”). El viatge es presenta per la mar (interior), durant la nit i es dirigeix cap a l'inconegut, l'origen.

“L'últim vent” tanca la primera secció: “Qui va deixar l'estèril port | i ha fet del mar son element, | no serà dut a contracor, | a la deriva, pel corrent” (Vinyoli, 1994, p. 39). Aquesta primera part del poema té un to de sentència. Expressa la idea que és necessari abandonar allò que et proporciona una seguretat inútil, sense profit (“l'estèril port”) i a més conèixer-te per poder governar-te (com el mariner que fa “del mar son element”). Fer-ho significa que hom no vagui sense rumb, sense meta ni completament perdut. Sinó al contrari, com que l'entorn no serà un condicionant total de l'individu aquest ja “no serà dut a contracor | a la deriva” i podrà viure segons la seva voluntat. Al final de la composició el jo líric se sent a prop del seu objectiu: “l'inconegut”. El propòsit final del trajecte és doncs arribar a “l'inconegut”, a allò que no es coneix.

El mot fonamental de la primera secció és el mar, que és present en el títol d'aquesta part i en els cinc poemes que la formen. El mar apareix relacionat a altres conceptes essencials com la crida, el foc, la veu, la nit i el vent. El conjunt es forma amb aquests elements que es van repetint i que configuren l'imaginari poètic de l'autor: arbre (arrels), terra, bosc, crit (crida), veu, mar, silenci, solitud, nit, aurora, vent o inconegut. A aquests conceptes s'hi afegeixen els temes de la mort, el fet de desplaçar-se de manera errant i la poesia (“paraules com flames”). Sala-Valldaura (1985, p. 57) comenta sobre la primera sèrie del poemari que:

La senzillesa aparent hi amaga un món ric i profund que cal interpretar tenint com a nord la realitat absoluta. Els llibres publicats ens hi aproximaven: a tall d'exemple, apareixia la *veu* com a crit que reclama, com a invitació a entrar en la difícil realitat, com a objecció a la impossibilitat de fer-ho; també “l'inconegut” és el mot-clau, en tant que desig inabastable. Ara, però, l'expressió ha cercat la nuesa i els símbols: la *mar*, en el “diccionari” d'aquesta part inicial, és allò inassolible, ni que el *vent* —la veu— et cridi; la condició del jo és semblant a la de l'*arbre*. I tot esdevé en la *nit* de la vida, cremat pel *foc* de la vida.

3. 2. *El boscatèr*

La segona sèrie està formada per un sonet inicial, sis poemes breus i tres poemes més extensos. El trajecte del subjecte líric es produeix ara per terra, a través del bosc i per l'aigua del riu. Carbó (1995) explica que el riu mostra el trànsit, el moviment i és la imatge del jo dins el temps fugisser i alhora el camí que du al mar. Amb el mar profund i el riu el jo contempla el seu interior espiritual i pren consciència de la temporalitat. En el primer poema, “El riu encès”, es resumeix i es recapitula la situació esmentada en la primera part (el jo solitari, de nit). A la identificació del jo amb l'arbre, ara s'hi suma el vincle amb el riu: “Sóc riu encès, fluint des de l'origen.” El subjecte-riu (“encès”) crema i flueix. El foc és símbol de destrucció, purificació i transformació (Carbó, 1995, p. 114). La “llacuna de negre fons” es relaciona amb la foscor de la nit, en la qual el jo líric es perd mentre busca la claror (“qui sap el viarany | vers la claror?”). Al final de l'últim tercet veiem d'on prové la il·luminació cercada:

Oh sempre encara primigeni
tot on jo visc, a tu més m'encadeni,
domini meu, incendiat parany. (Vinyoli, 1994, p. 43)

La veu lírica viu en la poesia (“tot on jo visc”), que vincula al que és “primigeni”; s'expressa el desig d'incrementar el lligam amb la creació poètica (“a tu més m'encadeni”). El “domini meu”, que anuncia el poema i el poemari “Domini màgic” (1984), és un focus de llum (“incendiat”). És el regne de la poesia que l'autor domina, però alhora és una trampa perquè el llenguatge poètic, com el foc, pot ser creador, transformador, però també pot convertir-se en un poder destructiu.

Els sis poemes següents configuren l'itinerari. “Des de la nit, el jo inicia el camí vers allò més profund, *l'inconegut*, cada vegada més endins” (Carbó, 1995, p. 115). La progressió en l'aprofundiment el podem veure en els títols, que s'originen a partir del primer vers de cada composició: “Sendes, camins em criden”, “He caminat fins arribar al profund”, “És més endins”, “Món primigeni”, “Totes les sendes moren” i “Seguiré el camí de les paraules”. A “Sendes, camins em criden”, el subjecte líric s'endinsa en el bosc, cridat pels camins (“camins em criden”). La indagació continua present (“a vagareig difícil, que pregunta”); la naturalesa no respon ni revela, sinó que mostra el seu misteri sempre incognoscible, “l'arcà”:

[...] M'endinso per un canvi
de les coses en ànima, i és pròxim
l'inconegut. Tota averanys, aquí,
la veu del bosc, amb no fullosa parla
d'arrels, diu foscament l'arcà. (Vinyoli, 1994, p. 44)

A la següent composició, “He caminat fins arribar al profund”, el protagonista arriba a la part més

interna del bosc, es banya a la gorga “secreta” i en surt “transfigurat en la forest de símbols” (Vinyoli, 1994, p. 45). D'aquesta manera deixa de veure les coses com a tals i comença a percebre símbols. Marrugat (2016, p. 93) exposa que Vinyoli fa una referència clara al simbolisme, ja que al·ludeix al poema “Correspondències” de Baudelaire¹⁶. Després d'arribar al fons del bosc, l'anhel de recerca augmenta: “creix la set | d'un més enllà d'aquest silenci d'aigües”. La contraposició dels conceptes “silenci” i “paraula” és freqüent. La veu o paraula s'atribueix al bosc (“la veu del bosc”, “bosc de la paraula”). El silenci es relaciona amb l'aigua (“aigües de silenci”), tot i que més endavant en una ocasió també es vincula al bosc (“l'antic silenci | profund del bosc.”).

A “Totes les sendes moren” veiem que durant el viatge el subjecte oblida la llengua comuna per construir-ne una de nova, poètica:

[...] Que ja no sé la parla
dels homes, car he pres un sol camí,
el sempre inconegut vers l'indicible. (Vinyoli, 1994, p. 48)

El subjecte decideix anar per un camí “inconegut” (el camí metafòric de la poesia) que es dirigeix a “l'indicible”. Aquest és un dels objectius del poeta: dir l'inexpressable. La paraula poètica, el cant, es converteix en el camí més eficaç per entrellucar el significat amagat del món. Veiem doncs que s'abandona el llenguatge comú perquè el poètic resulta més útil per arribar a un grau de comunicació elevat, ja que en poc espai es condensa força sentit¹⁷. No obstant això, el poètic tampoc pot dir l'inefable, però en mostra besllums. Això ho podem veure amb claredat al poema que ve a continuació, “Seguiré el camí de les paraules”:

[...] Com pedres o com fletxes
posades per senyal del caminant,
indici, no clarors, així m'apropen
cap al sentit [...]
(Vinyoli, 1994, p. 49)

Els mots, que són l'herència de la cultura humana, marquen el recorregut del jo i l'acosten a allò que signifiquen. Es matisa que els conceptes són “indici, no clarors”. Al final, el sentit resta a l'ombra,

16 Citem un fragment del poema “Correspondències” de Charles Baudelaire: “La Natura és un temple on tot de vius pilars | deixen sortir a vegades uns mots que no destries; | l'home hi passa a través d'un bosc d'al·legories [...]” (trad. Benguerel, 1998, p. 20).

17 De fet, estem parlant de la construcció del símbol, del mot primigeni que també cercava Carles Riba amb la depuració del que ell en deia el “llenguatge de la tribu”, és a dir l'ús ordinari, comú de la llengua. Malé (2012, p. 187) parla sobre la crisi del llenguatge, esmentant Mallarmé i George Steiner (*Real Presences*, 1986), basada en la consciència de la insuficiència semàntica de la llengua per expressar la intensitat de certs fenòmens o estats. Jordi Malé contraposa l'ús pràctic, quotidià, del llenguatge a l'ús poètic: “Els poetes, en canvi, amb els usos particulars que fan dels mots aprofiten i amplien les possibilitats sonores, sintàctiques i semàntiques de la llengua, fins a convertir-la en un instrument apte per expressar la seva percepció de la realitat i els més subtils sentiments i estats d'esperit” (2012, p. 201). I cita Carles Riba, que deia: els poetes són els qui “prenen els mitjans expressius del llenguatge com a matèria a elaborar en si”. Per tant, la tasca del poeta consisteix, segons Riba i Vinyoli, en part, en depurar la llengua elidint els elements prescindibles i capturant-ne els essencials.

silenciós. Els tres últims poemes d'aquesta part són més llargs. “El boscatèr” és una composició rellevant, ja que dona nom a la sèrie. S'estructura en dues parts. En la primera, el jo cerca, pregunta però només troba silenci (“Cercó la deu, pregunto | sempre a les coses, però sempre | les bèsties del silenci vaguen mudes | al meu entorn”). En la recerca, el subjecte s'extravia dins el seu paisatge interior (“pel camí de bosc | del pensament estèril [...] m'he perdut”). El boscatèr és “aquell que s'interroga, el que busca el sentit, el que raona i vol conèixer” (Carbó, 1995). Interpretem que la recerca contínua causa fatiga i tristesa al personatge, que de moment no troba el que busca:

Molta tristesa porten
els ulls del boscatèr ja fatigat,
afeixugat de brancs, lleuger de somnis,

El boscatèr no té repòs ni un punt de referència clar al qual arribar (“on agafar-se”) durant el seu periple. Això ho veiem a través d'una imatge marítima, on es contraposa la situació del boscatèr a la del navegant:

que ja no tornarà cap a dissabtes
de plana, reposant vora la mar,
on els carrols encesos del ponent
el navegant apopen a la costa.

Ja no sé d'altra costa
que l'última, dreçada al fons del bosc:
alta paret sense ressaltos
on agafar-se. Com la terra callo,
duresa endins la veu se m'ha girat,
arrela en el profund, beu de les aigües
no parladores.

El subjecte-boscatèr és ara silent, ho expressa amb una comparació (“Com la terra callo”). Interioritza la mudesa, ja que la “veu” creix en el seu interior (“arrela en el profund”) nodrint-se del silenci (“beu de les aigües | no parladores”). Carbó (1995, p. 117) considera que aquesta “és la deu cercada i trobada, la del silenci interior. I el *callo* no solament és explícit de la troballa sinó que ens situa ja en el títol del poemari”. A partir del silenci intern es produeix la “veu”, la poesia. Amb la quarta estrofa comença la segona part del poema. Es presenta l'excepció, que succeeix “a vegades”: “en l'abrupte, | fora camí, l'arbre de la paraula, | ressec i vell, murmura una llegenda”. L'arbre identificava el jo, la paraula es vincula a la poesia. Amb la “llegenda”, que interpretem que evoca la poesia, s'inicia una metamorfosi en el paisatge intern del jo. Aleshores el bosc que al principi era del “pensament estèril”, passa a ser extraordinari, exuberant:

Virginalment, fullatges
de primavera poblen

el bosc de l'enigma,
i el poderós lleó
vaga amansit i dóna voltes
com a l'entorn de Daniel.

La referència bíblica presenta una imatge que mostra el poder, la singularitat de l'esclat creatiu. L'escriptura transforma el jo de la mateixa manera que la fe de Daniel calma el lleó. En l'últim paràgraf s'introdueix el símbol de l'àngel. Aquest és una figura cabdal de la poesia de Rilke i dels autors postsimbolistes. L'àngel és un ésser superior, sobrehumà. Representa l'absolut, l'infinit, el que és etern, transcendent (Marrugat, 2016).

Estranyament agafat,
com pels cabells, aleshores,
com per un àngel, sóc endut
en màgic vol que transfigura. (Vinyoli, 1994, p. 51)

El jo líric mitjançant la poesia (relacionada amb l'àngel) ascendeix, és enlairat al·legòricament per la paraula. S'utilitza la figura retòrica de la comparació per expressar l'efecte que produeix la poesia en el subjecte (“com pels cabells”, “com per un àngel”). El jo queda pres de la força poètica que l'eleva (“en màgic vol”) i el “transfigura”, el canvia de manera meravellosa. En l'última part del llibre tornarem a trobar l'àngel, al poema “Nit de l'àngel”. La secció de *El boscatèr* iniciada amb “Riu encès” es tanca amb “El riu de pedra”.

3. 3. *Orfeu*

La tercera part està constituïda per sis composicions breus encadenades. El poeta aprofita el personatge d'Orfeu, que també va interessar a Carles Riba i Rilke (*Sonets a Orfeu*, 1923) i el van emprar en les seves obres. Aquest mite grec agrada a Vinyoli per les semblances que manté amb la figura del poeta. Orfeu d'una banda, va baixar a l'infern per recuperar l'estimada, Eurídice. És per això que es converteix en coneixedor del regne de la foscor com la veu lírica de *El Callat*, que es desplaça en la foscúria de la nit. D'altra banda, és qui domina el cant com el poeta. Amb la seva música commou i calma els éssers que l'escolten, amansint fins i tot els animals salvatges.

A “Errant a la ventura” retrobem els elements que com hem anat veient configuren l'univers poètic de l'autor (foc, vent, nit, paraula, arbre). El jo sempre errant, “entre el foc i les ombres” com Orfeu ha “posseït el cant”. Es torna a establir la relació entre arbre i paraula (“el vent de la paraula | se m'ha tornat un arbre”); i la de l'arbre-jo, que com en el poema que enceta el poemari, roman paradoxalment “arrelat en el buit”. Recordem el vers “Ja les meves arrels no saben enfondir en la terra i servir-me”, de “Algú m'ha cridat” (Vinyoli, 1994, p. 35). El text acaba amb la imatge del jo-

arbre sensible, receptiu, tremolós “a recer de la nit”, però a la intempèrie al capdavall.

la claror dels estels,
la quietud del vent,
fan tremolar totes les meves fulles. (Vinyoli, 1994, p. 57)

Sala-Valldaura (1985, p. 60) remarca l'herència rilkeana d'aquest poema. Explica que en els dos primers textos de *Sonets a Orfeu* es mostra com s'identifiquen “arbre” i “cant”¹⁸ i s'estableixen altres lligams conceptuals, com la relació Orfeu-poeta, que “Errant a la ventura” recupera. Citem com a exemple uns versos del sonet I de Rilke, de la traducció d'Alfred Badia (1979): “Llavors s'aixecà un arbre. Veu divina | d'Orfeu! Oh cant! Pura elevació!”.

El tercer poema és el que comparteix títol amb la secció, *Orfeu*. El text és encapçalat amb una cita (“*Si de mi baxa lira | tanto pudiera el son...*”) que pertany al poema “A la flor de Gnido” de Garcilaso de la Vega. La citació presenta la lira, l'instrument d'Orfeu i remet al poder possible del seu so i de retruc a la força de la poesia.

Sempre de nit, confusament,
cremen els mots, neixen imatges;
maduren cels, aurores, platges,
tot es fa símbol transparent.
Dominaré somnis de vent,
pors de la nit, ones de febre,
amb aquest do: càntic vivent?
Dret en el cor de la tenebra,
sóc esperança, moviment
cap a la llum, veu que celebra. (Vinyoli, 1994, p. 59)

El text s'estructura en tres parts, una de quatre versos i dues de tres. El tema és la creació poètica que es produeix en el context temporal de la nit i de manera confusa. S'utilitza com assenyala Carbó (1995) un llenguatge metapoètic: “neixen imatges” i “tot es fa símbol transparent”. Els conceptes “cels, aurores, platges” maduren en el sentit que per al poeta adquireixen valor d'imatges i símbols evocadors d'altres elements de la realitat. L'àmbit del domini és la poesia, “un do” del poeta que es personifica com a “càntic vivent” per realçar la vivor, la intensitat i l'autonomia del poema. Finalment, mitjançant la metàfora s'expressa la idea que malgrat que el jo romanguí en “la tenebra”, l'art de la poesia fa que esdevingui “esperança, moviment | cap a la llum, veu que celebra” (de la mateixa manera que Orfeu amb la música). Podem observar la influència de Rilke en aquesta composició a partir de la traducció de Vinyoli del poema IX (*Sonets*): “Sols qui la lira polsà | fins en el cor de les ombres, | tot pressentint podrà dir | la lloança infinita”.

“L'or” va acompanyat d'un poema que el complementa, “Una variació del mateix poema”.

18 Aprofitem per fer notar la importància del cant en el primer llibre d'*Estances* de Carles Riba; el poeta reflexiona sobre la creació del poema, el cant, a partir de l'estímul amorós.

En el primer es contraposa l'interior de l'individu (“fosc del cor”) a la realitat exterior (“el | reflex de les aigües del riu”) per tal de defensar que el que és valuós, significatiu (metàfora de “l'or”) es pot manifestar tant en l'interior de l'ésser com a l'exterior. Els versos “Quan el màgic tresor | a la claror somriu” mostren una imatge: el moment en què “el màgic tresor” (és a dir “l'or”) resplendeix amb la claror. El “màgic tresor” que brilla (“somriu” a la llum) és la poesia. Ho veiem de manera clara gràcies a l'adjectiu “màgic”, que remet al “domini màgic” del poeta. Interpretem que la poesia (“càntic”, “imatge”) ocasiona a l'observador, al poeta, un canvi de perspectiva (gràcies a la figuració retòrica, les imatges, etc.). Ho podem veure en aquests versos:

Quan el màgic tresor
a la claror somriu:
càntic, imatge,
fins en l'àrid paratge
dominat per la mort,
l'aire fremeix, la pedra viu. (Vinyoli, 1994, p. 60)

L'or, doncs, és l'equivalent metafòric de la poesia, que és valuosa perquè amplia la mirada del poeta fent-li veure que fins i tot en el paratge on tot semblava mort encara hi ha vida (“l'aire fremeix, la pedra viu”). En la següent composició es reformula l'inici de “L'or” per insistir en el fet que qui només busca de manera avara dins seu, perd la possibilitat de veure l'or que es mostra en el riu. I s'afegeix una idea nova, la fugacitat de “l'or” (i tot el que pot implicar simbòlicament: la plenitud, la bellesa, la joia). L'or és tan fugaç que de sobte, sense adonar-nos-en esdevé “vent”, s'esfuma:

Cap plany si, fugitiu,
ja l'or és vent,
oh cor perplex;
no vulguis del tresor
que brilla esquiu
més que el reflex. (Vinyoli, 1994, p. 61)

Marrugat (2016, p. 86) explica que el poema és homònim d'un del llibre *Neue Gedichte* (1907) de Rilke i comenta que el text català pot ser llegit com a resposta a la tècnica del poema-cosa del poeta txec. El crític argumenta que la composició de Vinyoli exposa que “l'or no només es troba en les profunditats del propi interior deslligades de la vida”. I per tant es defensa que cal “sortir d'un mateix, buscar-se en el reflex temporal que tenim en les coses i en els altres, en lloc d'abstenir-se de ser-hi present com proposava el poema-cosa”.

Sala-Valldaura (1985, p. 60) defensa que la “claror” es converteix, per primera vegada en l'obra de Joan Vinyoli, en la paraula axial de les dues sèries *Orfeu* i *Les aigües aturades*; afegeix que continua “la lluita entre el desig i la realitat”, Vinyoli es deixa dur “per les mans de la imatge i la paraula cap a la claror, en la seva lluita més poètica: la de l'instant —el mot encès— contra el pas

del temps —la realitat—”.

“Aturo la imatge pura” tanca la secció i enllaça amb la següent, *Les aigües aturades*. El poema tracta sobre dos dels objectius de la poesia: convertir el que és efímer en atemporal, etern i dir “l'indicible” o fer visible l'invisible, el que no es veu fàcilment. El jo líric-poeta “atura la imatge pura” i “mot per mot, es transfigura | l'inconegut en presència”. Es repeteix la idea d'atemporalitat tres vegades (“aturo”, “mai no mor” i “duren sempre”) per remarcar que l'escriptura té la característica de transcendir el temps, de fer perdurable “la imatge pura | de les coses”:

Fins allò que és pur instant:
flor de neu, alba, rosada,
duren sempre en el meu cant. (Vinyoli, 1994, p. 62)

3. 4. *Les aigües aturades*

La quarta part del poemari consta de nou poemes. “Àcida fruita” presenta la imatge d'un aliment al qual la veu poètica es dirigeix a través de l'ús del vocatiu. El jo líric demana a la “fluida polpa” que alimenti “el qui vetlla” (és a dir el poeta), que mitigui “la set ardent”, el desig intens (del seu “cor àrid”). I que deslligui “la llengua” travada del poeta “mut”, privat de mots, per tal que:

brollin paraules de lloança
d'aquesta boca feta per al cant.

El subjecte mostra que vol que la seva “boca” digui de manera simple “les coses, | una per una, les intactes”. Anuncia que té la voluntat de dir “paraules de lloança” per “cantar”, celebrar els elements naturals, verges o intactes que la terra regala (com per exemple: “muntanya, silenci, poma”). Amb aquesta composició s'introdueix la secció present, marcada per l'elogi dels elements terrenals. L'última estrofa clou:

Convit a gust veritable
de la terra, so de l'alba,
guardaré totes les coses
fins a l'últim crit foscant. (Vinyoli, 1994, p. 65)

El tema de la terra es manté present en els dos poemes següents, “La terra” i “Sempre allí”. En cada una d'aquestes composicions s'utilitza el mot “terra” tres vegades. “La terra” comença amb la metàfora del jo com a “Arbre de càntic” que està “a mercè | de vents contraris a la terra”. La terra nodreix i empara el jo-arbre (“meu estatge, la terra | m'ha nodrit les arrels”). La veu lírica s'adreça a la terra, personificant-la, per sol·licitar la seva protecció i el seu silenci:

Diré tan sols: empara'm, terra,
damunt la teva falda i en els ulls
posa'm la mà feixuga de silenci.
M'adormiré en la tarda blava
dels teus ulls.
(Vinyoli, 1994, p. 66)

A “Sempre allí” se situa la terra “vora el barranc” i a la tardor (en concret, al mes d'octubre). Les dues primeres estrofes s'estructuren mitjançant la figura retòrica de l'anàfora: “Sempre allí, sempre allí, vora el barranc” (Vinyoli, 1994, p. 67). A la segona estrofa, es presenta el personatge del “sembrador”¹⁹ que fa fecunda “l'entranya de la terra” i és “solitari” com el poeta. A aquesta imatge s'hi relaciona la temàtica de la mort (“no hi ha crit, | sinó callada, lenta, sòbria mort”). A la tercera i última estrofa, el subjecte es troba al bosc tardorenc. La veu es compara a un “ocell nocturn”, ja que està desperta durant la nit i contempla la terra (“vetllo la nit”). De manera amagada, “secretament”, el que observa el jo líric (“imatges de la terra”) es transforma amb la metàfora en “flors en la nit”; s'expressa la semblança entre les imatges terrenals i les “flors” per lloar la bellesa de les coses mundanals. D'aquesta forma s'enceta el símbol de les “flors” que caracteritzarà els següents tres poemes: “Les roses”, “Interrogar les flors” i “Un amb les coses”.

La composició “Les roses” està formada per tres estrofes, com l'anterior. En la primera, el jo expressa que ha “pressentit la maduresa”, el moment de plenitud de “fruits ardents” com foc, però “inassolibles”. Interpretem que el fet que la plenitud sigui inassolible és el que ocasiona les: “queixes ignorades | perdent-se, fosques, en la nit.” A la segona, es contraposa la foscor de la nit a la claror dels “estels inalterables”. A través d'una exclamació s'expressa la idea que fan falta moltíssimes nits, acompanyades de la llum dels astres, per tal que en el món hi càpiga la “inquietud”, el moviment que provoquen les “primaveres”. Tot seguit el jo es pregunta retòricament com conservar el foc, és a dir l'esplendor i la vivor primaveral. La veu opta per contemplar “només” les roses del jardí mentre es desclouen: “Mira només, en el jardí, les roses, | ofertes a la dea en vives flames, | fins a la mort, encesa plenitud.” Les flors esbadellant-se són com “flames” esdevingudes ofrena a una deessa. S'incideix en la “plenitud”, la perfecció, la completeness o saó de les roses, que és present en tot moment de la seva existència: “fins a la mort, encesa plenitud” (Vinyoli, 1994, p. 68). El símbol de la rosa també el va fer servir l'autor txec, Rilke. Serrano (2014) explica què representa la rosa en el context del postsimbolisme:

La rosa, en Rilke i en el context del postsimbolisme (anys vint i trenta) se la presenta en el moment de la desclosa i se la sol associar a la descoberta d'un secret; *mystikós* vol dir ‘tancat, arcà o misteriós’. Per Rilke, la rosa, en la

19 Aquesta imatge ja surt en el primer poema de *Primer desenllaç*: “On amb l'abella brunz la soledat | esbatanada, quan el sol | bat i calcina el sec estiu, | l'home vinclat llaura la terra.”

seva esplendor anuncia ja la seva fi i simbolitza la comunió entre l'Ésser i el No-Ésser.

A “Interrogar les flors” la veu poètica constata que examinar, preguntar a les flors “és un destí per a lliurar-hi | tota una vida” (Vinyoli, 1994, p. 69). Es mencionen les flors relacionant-les amb el silenci i el que és secret (“ofertes en silenci: calzes, corol·les de secret”). Com hem anat veient en el treball, el que és ocult genera interès en el jo líric. Tot seguit s'introdueix una oració condicional amb el verb en primera persona del plural: “Si poguéssim, | fora del riu, insomnes, mantenir | fins a la mort una pregunta, | desmentiríem l'ombra”. El subjecte considera que es pot “desmentir” o mostrar la falsedat, l'engany de “l'ombra”, si es manté una interrogació al llarg de la vida. El mot “ombra” equival a la foscor, en oposició a la claror; simbòlicament pot representar el que és negatiu, absent i aparent. Interpretem que la pregunta que es formuli no assolirà mai una resposta definitiva i suficient, ja que la indagació és vers el que és secret, amagat del món. És justament perquè mai no s'obté una resposta diàfana que hi ha la possibilitat de conservar l'interrogant (“fins a la mort”). I cal, doncs, continuar la recerca.

En el poema següent, “Un amb les coses”, al segon vers es torna a fer referència al “domini màgic” (que serà reprès el 1984 com a títol d'un poema i del poemari de Vinyoli). El “domini màgic” és on s'arriba itinerant i significa l'art poètic. El text s'estructura en dues estrofes enllaçades per un vers sol: “Paraules són misteri”. La veu exposa que els mots, és a dir la poesia, representen per a ella un “misteri”, un enigma difícil de definir, d'explicar o conèixer a fons (malgrat que sigui el “domini” del poeta). En l'última estrofa el subjecte diu el seu propòsit: bastir, de manera al·legòrica, “la rosa | del pensament”²⁰; fer una poesia de tipus simbòlic, suggestiva (“amb pètals | de flaire suggerida”):

I jo m'he dit: construiré la rosa
del pensament amb pètals
de flaire suggerida, no cobegis
la flor —no som en el jardí—, camina
quietament pel viarany ombrós,
a voltes fulgurant, de les paraules. (Vinyoli, 1994, p. 70)

Interpretem que les paraules són un “viarany”, un camí estret perquè són limitades. I aquest viarany²¹ és “ombrós” pel que el llenguatge té d'amagat i desconegut. A vegades, però les paraules són lluminoses (“a voltes fulgurant”), ja que ofereixen al jo un bri de coneixement i d'esperança enmig de la tenebra.

20 Carbó (1995, p. 124) escriu que “Construir la rosa és aconseguir la poesia perquè, com bé matisa explícitament l'enunciador en l'únic incís entre guions, *no som en el jardí*”.

21 El “viarany” també apareix en el primer poema de *Primer desenllaç*: “—I la natura em crida— | Els viarany perduts com el respir | dels animals entre les mates [...]” (Vinyoli, 1937).

“Les aigües aturades” és la composició que comparteix títol amb la secció. El riu que flueix representava la consciència de la fugacitat del temps. Les “aigües aturades” signifiquen que el temps es para, desapareix (Carbó, 1995, p. 124). Això succeeix perquè el poeta atura un moment concret, n'extreu imatges i les fa immarcescibles en el poema.

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

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

A l'inici de la composició, la veu poètica es planteja si una dona que està asseguda en un banc de pedra, pensa sobre el temps o només contempla la llum solar de la tarda que il·lumina l'entorn. En aquest moment la tarda va “descendint” i possiblement és pròxima la posta de sol. El poeta demana a l'escena que observa (“Finíssim llenç”) que s'aturi i invoca “la veu antiga | del rossinyol”, la poesia, perquè el captivi, el faci “tremolar” d'encís. Cal esmentar que el mot “realitat” remet al següent poemari *Realitats* (1963) de Vinyoli, que va ser publicat set anys després de *El Callat*.

Però els infants corrien per les aigües
del buit torrent i trenquen amb llur crit
aquest fluir compacte de les hores
passades que ella plora.

Tornaran a casa
pel vell carrer, quan la madura tarda
caigui del tot. Realitat, això:
que tornaran amb l'alba del foscant,
quan la campana toca a vespres.

Anys a venir direm: d'aquest indret fluïen
les aigües aturades. (Vinyoli, 1994, p. 71)

“Les aigües” és l'últim poema d'aquesta part. Vinyoli reflexiona sobre la proposta poètica que ha anat bastint. En la primera estrofa, es presenta la imatge del riu (“quiet”) associant-lo a les paraules i en contraposició al que vol el jo: “l'espai obert que transparenten, | on l'aigua veritable corre lliure | per a la set.” El subjecte s'interessa per la llum i la realitat que transparenta el llenguatge poètic (“les paraules”). L'aigua “veritable” del riu dels mots calma la set i és la que “corre lliure”, no la que resta estancada, quieta. Les aigües “quietes” en la poètica simbolista representen la mort; en el poema l'aigua autèntica és la que flueix, no la que roman estancada, és a dir morta (en sentit metafòric). Mitjançant la interrogació s'expressa la sorpresa del jo, ja que de manera insòlita,

“vençut i gairebé sense ni esma | de beure”, és objecte de la revelació o experiència poètica (“tot de sobte, quina deu | m'inunda, m'il·lumina?”). A la segona estrofa, el jo afirma l'existència de les coses (a les quals es dirigeix amb el vocatiu i les personifica per realçar-ne la presència). El subjecte “beu”, es nodreix del silenci que sorgeix dels elements “callats” que formen part del món. A partir del silenci de les coses el jo esdevé “un àmbit on el cant” flueix “com una sang”. Veiem, doncs, que el silenci exterior i interior de la veu són part de l'origen del poema. Amb la vivència poètica la veu percep els elements del món com un “tot”, unit i harmònic, que “a cada instant, | és únic i perfet i perdurable”. S'utilitza el recurs del polisíndeton per emfatitzar l'enumeració dels mots, “únic”, “perfet” i “perdurable”, i per reforçar-ne l'expressivitat.

És ara quan afirmo,
coses, que sou, mentre m'estic
bevent aquestes aigües de silenci
que brollen de vosaltres,
i sóc un àmbit on el cant circula
com una sang, on tot, a cada instant,
és únic i perfet i perdurable. (Vinyoli, 1994, p. 73)

3. 5. *El Callat*

La cinquena secció, formada per un total de vuit poemes, és l'última del poemari. Carbó (1995, p. 127) estructura aquesta part en dos períodes: el moment d'arribada del jo a la seva destinació (els quatre primers poemes), la descoberta del lloc metafòric on arriba (els tres següents textos) i la cloenda (últim poema).

La secció que comentem conté, en les composicions que la constitueixen, sis dels símbols que Joan Vinyoli esmentava en el pròleg del llibre: «l'enyorança de “La roca”», el “difícil combat amb l'àngel”, el punt de partida i retorn del poemari que és “El Callat”, “Diumenge”, «“El Camí” on “en la set del qui cerca neix profunda la deu”» i «la crida del “Gall”» (Vinyoli, 1994, p. 32)²².

El tercer poema, “La roca”, està format per tres estrofes. La primera s'estructura amb una interrogació retòrica (“quina roca”) que la veu lírica es repeteix tres vegades per tal de remarcar-ne la importància. S'introdueixen els conceptes de “crit” i “somni” que pertanyen respectivament a “l'home” i a “aquest arbre ferit”, amb els quals el jo s'identifica. Els versos quart i cinquè mostren en mode subjuntiu el tema del text: l'anhel d'assolir el lligam, l'arrelament necessari de l'arbre-home a la terra (“Que ja no, sense arrels, el crit, en impossible | camí, vagi pels aires, deslligat | com una boira”). Interpretem que el jo vol la seguretat, l'enfortiment i la resistència de la roca per poder enfrontar les adversitats sense defallir o sinó, com a mínim, tenir un punt de “suport” que sostingui

²² Recordem que en el prefaci Vinyoli també menciona “El bosquer”, “Orfeu” i les “aigües aturades”.

de manera ferma la pròpia existència:

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

La comparació del “crit deslligat com una boira” serveix per il·lustrar el que implica no tenir quelcom segur on aferrar-se. La boira es desintegra fàcilment amb el vent, fins a desaparèixer; el jo líric ànsia el contrari de la boira: una solidesa i duresa pètries. Christ (2016, p. 157) explica, citant un mecanoscrit inèdit del poeta²³, que Vinyoli considerava que la poesia sorgeix de la contradicció entre el desig (“l'anhel profund, inexplicable” del que és infinit) i la “vida en la terra” (tangibile, limitada, marcada per la finitud i condicionada per les lleis de la natura). Christ parla de la poesia de Vinyoli en relació amb la de Hölderlin²⁴; exposa que els dos poetes comparteixen l'enyorança poètica de l'*Ungebundene* (és a dir, de l'absolut, il·limitat o literalment “deslligat”). En canvi, però, ara en el poema “La roca” el subjecte reclama l'arrelament, el lligam amb la terra:

Mira'l quiet i com, de mica en mica,
s'amoroseix el gest de la insoluble
força dels troncs, quan alguna hora sembla
l'ocell del cant posar-s'hi.

A la segona estrofa, el jo poètic es dirigeix a un “tu” (“mira”) al qual demana que miri l'arbre quan “l'ocell del cant” (la poesia) s'hi posa a sobre (metafòricament). El cant fa que, a poc a poc, el tronc, el cos de l'arbre-jo es suavitzi; la poesia transforma el jo, potser el cant és “la roca segura” que el subjecte es plantejava al principi del text.

En l'última estrofa, el jo reafirma la cobejança de la duresa de la pedra per fer-se fort i no ser fàcilment vençut per la mort (“com una herba”):

Ai, arbre del meu crit, que les arrels
penetrin en la roca mentre creixo
cap a la nit i em perdo; que la mort
no pugui ja trobar-me com una herba,
que em senti, roca, sempre, a les arrels. (Vinyoli, 1994, p. 79)

23 Cita el mecanoscrit doc. 01759 del Fons Vinyoli, situat a l'Arxiu Comarcal de la Selva (a Santa Coloma de Farners).

24 T. Christ també recorda les cites i referències intertextuals de Hölderlin que hi ha en l'obra de Joan Vinyoli i fa notar que és un tema d'estudi pendent aprofundir en els vincles de la poesia d'aquests dos poetes (2016, p.146).

“Nit de l’àngel” conté la imatge postsimbolista del combat amb l’àngel que representa la tasca difícil del poeta²⁵: “la lluita amb el sobrehumà per tal d’expressar l’inexpressable, l’inefable” (Marrugat, 2016, p. 74). Marrugat aclareix que el resultat d’aquesta pugna és la poesia que condueix el poeta “cap a una vida més alta, cap a una realitat superior, no material, no mundana, espiritual”²⁶. La lluita succeeix durant la nit, com indica el títol. L’àngel baixa a la terra i va cap al poeta per fer-lo participar “d’allò més alt que salva”. L’àngel és incorpori, un esperit celestial que fa de missatger, és etern i lluminós. L’home és finit i es relaciona a la nit, per la seva desconexió.

He lluitat amb un àngel
d’inusitat ardor
—ell gran i fort, jo temerari—,
vingut a mi perquè participés
d’allò més alt que salva.

La presència de l’èsser celeste causa, d’una banda, tensió i por, “com la nit”, i de l’altra, admiració a la veu poètica (“meravella i espant”). Ocasionalment, també, que es produeixi més “misteri”, més incògnites al seu interior:

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

Com que el subjecte és inferior al seu adversari, gairebé perd la lluita. No obstant això, l’àngel li dona “una part del seu foc”, del seu coneixement refulgent, que es converteix al final en “els cants”, els poemes, que “davallen al solitari cor” del jo-poeta:

Quasi vençut, ell em cedia
part del seu foc, jo veia
l’escala de la llum,
per on els cants davallen
al solitari cor. (Vinyoli, 1994, p. 80)

Finalment, no podem eludir el poema següent, en el qual el jo líric recorda el poema “Nit de

25 Serrano (2014) explica el significat del símbol de l’àngel en l’obra de Rilke: «L’àngel —no hem de pensar en l’àngel cristià— és l’èsser superior que ja ha dut a terme plenament la nostra tasca, convertir el visible en invisible. Com que ja ha arribat al màxim grau d’interiorització de la realitat, és un ésser autosuficient i autocontemplatiu que se situa més enllà del bell i encarna el terrible. Al principi de les *Elegies*, l’àngel no pot ser cridat per l’home perquè el destruiria. *Les Elegies de Duino* són una decalogia presidida per l’àngel i representen l’itinerari —del lament a la joia—, els estadis pels quals passa l’home (el poeta) per dur a terme la transformació del visible en l’invisible fins a arribar a les portes del món angèlic —finalment, l’àngel “està d’acord amb l’home”—, i integrar la mort en la vida.»

26 Marrugat, en el seu estudi (2016, p. 74), fa referència al pròleg de *La paraula en el vent* (1914) de Carner. El poeta utilitza la imatge de l’àngel per definir la poesia segons el postsimbolisme, Carner escrivia: “La poesia lírica és un combat, el més alt de l’esperit, com el de Jacob i l’àngel. És el combat entre la inspiració, que és potencialment infinita, i el geni, que és característicament limitat.”

l'àngel", de *El Callat*, en el poemari *A hores petites*, de 1981. La composició «Record del meu poema "Nit de l'àngel"» complementa l'anterior i en recupera alguns termes ("flama | d'un ardor", "solitari cor", "àngel", "vençuts"). La veu poètica constata que ha pogut tenir "la flama | d'un ardor sense límits". Es vincula el foc, l'ardor (és a dir la passió, la vivor, el desig vital) a la poesia. Veiem que als "cants" se'ls atribueix, com al foc, a més de la claror, la qualitat de ser "foscos" i "perillosos" ("foscos, a voltes perillosos cants"). Recordem que el foc simbolitza la transformació, la purificació, però també la destrucció (Carbó, 1995, p. 114).

RECORD DEL MEU POEMA "NIT DE L'ÀNGEL"

Tan sols la flama
d'un ardor sense límits
he posseït: encara em dicta
foscos, a voltes perillosos cants.

Per ella em vaig conèixer
per primera vegada;
en un altre, per ella,
vaig tornar-me de cop.

Un dia el solitari
cor va donar-se amb meravella
i espant.
Pocs et provoquen, àngel,
a ser vençuts per, a la llarga, vèncer.

(Vinyoli, 1981)

A la segona estrofa, interpretem que el jo declara que "per ella", és a dir a causa de la "flama d'ardor" incandescent (l'anhel poètic, l'art de la poesia) es va poder conèixer de manera diferent, "en un altre". En els dos últims versos, el subjecte conclou de manera sentenciosa, dirigint-se a l'àngel, que són "pocs" els que lluiten amb l'inefable (mitificat en l'ésser angèlic). Aquests pocs són els poetes autèntics, que al principi són "vençuts" per l'absolut, però amb el pas del temps esdevenen, a la fi, vencedors de la penombra existencial, ja que a través de la lluita amb l'àngel aconseguen una "part del seu foc" centellejant i esplendorós. El poeta "a la llarga" triomfa, doncs, perquè assoleix el consol i el reconfort de la paraula curulla de sentit.

A "El Callat" el subjecte entra en l'espai al·legòric d'on brota la poesia ("primavera | del càntic"). El Callat (que interpretem que és la personificació del misteri, del silenci del món) envia "el seu alè", part de la seva essència, al jo a través de les coses silents de la terra. I de sobte, a causa de la influència del Callat, la veu poètica arriba per un camí ocult a un *locus amoenus*, "delitós paratge": un bosc ufanós, verge, salvatge ("selva muda"). El jo expressa que aleshores camina sentint-se "lliure" (escriu l'adjectiu dues vegades per emfatitzar-lo) i compara la sensació de llibertat

que experimenta amb la dels infants. El subjecte percep una “quasi veu” del Callat, que revela un fragment de l'arcà, i “beu el seu somriure”, integra dins seu la puresa, la llibertat i el silenci que brolla del Callat (Carbó, 1995):

M'endinso pel teu àmbit, primavera
del càntic, una veu entre les veus
ofertes al Callat, que per les coses
m'envia el seu alè. Quina avinguda
secreteta tot de sobte m'ha portat
a delitós paratge? Selva muda,
com els infants camino, lliure, lliure,
sentint la quasi veu que del Callat
arriba a mi, bevent el seu somriure. (Vinyoli, 1994, p. 81)

Carbó (1995, p. 128) considera que el símbol del Callat significa “el que no es diu, personificat, transcendent, l'origen silent i interior, inexplicable, l'indicible de la poesia, la presència silenciosa, el coneixement poètic no verbal o tal vegada la intuïció creadora”.

A continuació, “Diumenge” representa la celebració (Carbó, 1995, p. 128). Al vuitè vers, es personifica el dia festiu, que situat “en el replà d'un alt silenci” contempla el mar i coneix: “mira per sobre les teulades | la llisa mar guspirejant i sap”. A la segona estrofa, a través de l'anàfora “Després de molta lluita, sols després” es mostra la idea que cal esforçar-se molt i de manera constant per assolir la maduresa, la plenitud (“madura i pren la flama”, “I el gra madura als camps.”).

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

Després de molta lluita, sols després
de l'incessant combat entre la roca
i el foc, madura i pren la flama.
Després de molta lluita, sols després,
pot la mirada omplir-se i retenir
calladament. I el gra madura als camps. (Vinyoli, 1994, p. 82)

En “El camí” el jo líric relata i sintetitza el que li succeeix en el seu itinerari pel bosc (“jo queia ferit

sota el pes de les ombres, | m'he trobat de genolls entre el vent i la llum”)²⁷. Tronem a veure el contrast de claror-foscor (“ombres”, “llum”, “nit”, “incendi”). El subjecte arriba al final del viatge, en el qual ha anat adquirint experiència i saviesa; així, doncs, la recerca interior a través dels elements simbòlics del paisatge ha resultat útil al jo, que aprèn que “en la set del qui cerca neix profunda la deu” (Vinyoli, 1994, p. 83).

El poema “Gall”²⁸ serveix de cloenda de la sèrie i també del poemari. Està format per cinc estrofes; la primera i última, de tres versos i les tres altres, de sis. La veu poètica es dirigeix al gall, situat al cim de la “torre més alta”, entre el cel i la terra (Carbó, 2006, p. 66). El jo es troba temporalment en el moment en què es va acabant la nit i comença el dia. El gall és l'animal que, com el poeta, crida o canta anunciant, celebrant la llum (diürna, de l'albada) des de la fosquedat. El subjecte demana a l'animal que cridi sempre el seu cant, que pel jo rememora la poesia:

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

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

En la segona estrofa, la veu poètica es dirigeix al temps caduc, mort, el mira i el compara a un riu localitzat “en la fosca”. Després, examina el seu interior, es considera com a “inexpert”, “sempre en exili” dintre seu i envoltat de murs. En la tercera estrofa veiem que el gall és salvatge (“endinsat | en la boscúria espessa”). Al contrari que el de tipus domèstic, aquest viu al bosc i per tant és més fort, poderós i lliure, com el crit que emet:

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

27 Citem l'última estrofa del poema “El campanar”, en el qual el jo líric apareix també de genolls: “Aurores de la infància, com us trobo | llavors, ah, com encara dintre meu, | una llavor de joia perdurable | pugna per fer-se planta exuberant! | Com crides, infantesa, en les profundes | capes del cor, com, de genolls, et trobo, | Déu meu, llavors, tornat pura lloança!” (Vinyoli, 1951).

28 Macià (1994, p. 11) comenta que Salvador Espriu va elogiar el poema “Gall” considerant-lo com “un dels grans moments de la lírica catalana d'ara i sempre”, «Segons Espriu, “Gall” és un poema clos, “emmirallat en la pròpia perfecció, en el que cada paraula ocupa el seu lloc, sense que sigui ni tan sols imaginable de treure'n o d'afegir-hi cap element. És un poema esglaiós, al·lucinador, d'una presència visual enorme»».

El subjecte considera que qui roman quiet, conforme, observant “l'aigua morta” (estèril, estancada) “de la ribera trista” no podrà veure ni sentir el crit vital i poètic del gall. En contrast a aquesta manera d'actuar, com a alternativa, en la següent estrofa es presenta el personatge de “el bon caçador”, que sap, igual que el jo-poeta, que “en la partió de la nit i l'aurora” ressona el cant del gall. Aleshores, el caçador a trenc d'alba sent la crida feréstega de l'animal i s'endinsa en el bosc (esponerós, ple de vida i misteri):

sent la crida en el bosc,
ple de secretes aigües vives,
i pren el camí que duu
cap a la veu intacta.

I es dirigeix cap al cant primigeni, a “la veu intacta”. El text finalitza amb la imatge del penell en forma de gall, que des de l'altura és il·luminat per la claror rogent de l'inici del dia i gira de manera pausada, lentament, amb l'impuls del vent:

Penell tocat per l'aurora,
al cim de tot de la flama,
pausadament gira el gall. (Vinyoli, 1994, p. 84)

Al llarg del poemari, el subjecte fa una indagació del que és més elevat, l'absolut o il·limitat del món poètic (impossible d'aconseguir completament). Posa atenció en el misteri del món, que vinculat al silenci, és d'on sorgeix l'essència del poema. Hem anat veient que el so de la paraula i el silenci es complementen, com la foscor i la llum; no existeix un sense l'altre. Carbó sintetitza d'aquesta manera la proposta temàtica de *El Callat*:

un itinerari de recerca de coneixement envers el silenci previ al cant. El jo poètic escolta la crida profunda d'una veu interior i desencadena el procés de recerca per tal de descobrir-la i interpretar-la; el camí motiva la meditació sobre el cant, de la creació i de la poesia. “El Callat”, el silenci primigeni absolut, que precedeix el cant, és, però, inaccessible i inassolible des de la consciència i sols la il·luminació poètica pot acostar-s'hi.
(Carbó, 2006, p. 65)

Sala-Valldaura considera que “allò que Vinyoli encaixa no és més que el complement totalitzador, la part oculta del món real, que entrelluca gràcies a la il·luminació que dóna, de tant en tant, màgicament, analògicament, poèticament a allò contemplat i sentit” (Sala-Valldaura, 1985, p. 63).

4. Conclusions

Ens havíem proposat fer un acostament a la biografia i l'obra de Joan Vinyoli a través de la guia de la bibliografia escollida i de la lectura de *El Callat*. L'objectiu principal era interpretar els símbols que caracteritzen el poemari i comentar al mateix temps els temes i les imatges. Hem pogut veure que els poemes de *El Callat* estan estructurats de manera ordenada, unitària i cohesionada; el conjunt de l'obra representa el procés de recerca, d'indagació del la veu poètica vers l'interior pregon, allò que és més ocult del món i del mateix individu. Hem vist que el silenci es concep com a origen silent, misteriós de la poesia. Hem analitzat els símbols que considerem més representatius de cada sèrie (mar, boscaters, Orfeu, les aigües aturades, el Callat, etc.) i les imatges i temes que s'hi vinculen (la creació poètica, la solitud, la plenitud, la mort). Ens hem fixat en els elements recurrents que formen part de l'imaginari poètic de Vinyoli: nit, foc, crit, paraula o cant, aigua, arbre, bosc, vent, terra, gall, set o desig, etc. Hem vist que el poemari se situa de manera constant en un paisatge natural, en el qual els elements de la naturalesa funcionen com a correlat del món intern del jo, que al principi del llibre començava l'itinerari de manera errant, però deliberadament, i incitat per la crida del mar.

Hem considerat útil escriure una introducció sobre alguns detalls biogràfics de Vinyoli i desenvolupar una contextualització, encara que breu, de la poesia de Vinyoli, que beu del romanticisme i el simbolisme, i s'insereix plenament en el context del postsimbolisme. Hem vist que la vida i l'obra de Vinyoli són indestriables, ja que el poeta concebia la poesia com a fruit de l'experiència, com un misteri, com un mitjà necessari de coneixement i com un reflex del conflicte vital propi de la condició de l'individu: la contradicció entre el desig del que és absolut i la realitat física, palpable, però limitant²⁹. Hem pogut constatar que aquest anhel del que és infinit, inconegut, inexpressable (a causa de la insuficiència del llenguatge), “d'allò més alt que salva” (el cant) és un tema axial del poemari de 1956.

La bibliografia sobre Joan Vinyoli és nombrosa, però encara queden molts temes per estudiar o investigar de l'obra vinyoliana. Hem vist que T. Christ (2016) considera que encara no s'ha fet una anàlisi profunda dels vincles o les relacions intertextuals entre la poesia de Hölderlin i la de Vinyoli. Es podria fer, també, un estudi aprofundit dels motius que l'obra de Vinyoli comparteix

29 Considerem que Josep M. Sala-Valldaura utilitza una imatge poètica que il·lustra perfectament aquesta idea vertebradora de l'obra de Vinyoli; explica que va escollir el títol de *El vol i la corda* inspirant-se en un record que tenia de la pel·lícula *Peter Pan* (1953), en concret l'escena en la qual la gossa Nana, que està fermada, vol seguir els nens que s'enlairen cap al País de Mai no tornaràs, però no pot perquè: “la corda la tiba cap a terra i no aconsegueix de volar vers el País de Mai no tornaràs [...] la imatge que pren cos a la meua imaginació quan penso en els versos o en el tarannà de Vinyoli és la de Nana provant d'envolar-se, sense acabar de reeixir per culpa de la subjecció de la sogra” (Sala-Valldaura, 2020, p. 9). El “vol” és la metàfora del desig del que és sublim, inestroncable i lliure (deslligat); la corda és l'inconvenient del somni, ja que és el lligam simbòlic que reté, que constreny l'afany.

amb el primer llibre d'*Estances* de Riba, amb *El cor quiet* de Carner, amb l'obra de Rilke o amb *Imitació del foc*, de Bartomeu Rosselló-Pòrcel.

En conclusió, podem afirmar que la poesia de Joan Vinyoli continua essent vigent i que segueix ocasionant interès als lectors contemporanis. La seva obra continua captivant el públic, en part, possiblement perquè per Vinyoli la poesia fou més que un ofici, ja que va convertir-se, des de la joventut fins a la vellesa, en l'impuls il·luminador i el suport ferm³⁰ i indispensable de l'existència, a vegades, ombrívola.

30 La idea del cant com a punt de suport del jo la podem veure en aquests versos de la composició “Feina de vell” (dins de *A hores petites*), en els quals s'utilitza el símbol de la roca: “[...] Palpo la roca i l’arbre i m’hi recolzo. | És hora ja de tornar a casa. Vell, | duc a la mà la pedra del poema” (Vinyoli, 1981).

5. Bibliografia

Ballart, P. (2016). Vinyoli en cerca d'avals. Dins M. Casacuberta i N. Juan (eds.), *Joan Vinyoli i la poètica postsymbolista* (p.111-132). L'Avenç.

Baudelaire, C.; trad. de Benguerel, X. (1998). *Les flors del mal*. Proa.

Busquets i Grabulosa, Ll. (1982). Joan Vinyoli: Entrevista epistolar. Dins Ll. Busquets i Grabulosa, *Plomes catalanes d'avui* (p. 81-90). Edicions del Mall.

Carbó, F. (1991). *Introducció a la poesia de Joan Vinyoli*. Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

Carbó, F. (1995). *La freda veritat de les estrelles: Lectures de Joan Vinyoli*. Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

Carbó, F. (2006). Quatre poemes amb gall en l'evolució de Joan Vinyoli. *Quaderns de filologia: Estudis literaris*, (11), 63-78.

Carner, J. (1994). *La paraula en el vent*. Fidel Giró.

Casacuberta, M. i Juan, N. (eds.), (2016). *Joan Vinyoli i la poètica postsymbolista*. L'Avenç.

Christ, T. (2016). "I Hölderlin... em va parlar de l'*Ungebundene*": L'enyorança poètica en Hölderlin i Vinyoli. Dins M. Casacuberta i N. Juan (eds.), *Joan Vinyoli i la poètica postsymbolista* (p. 146-157). L'Avenç.

Codina, F. (2016). La paraula afirmativa. Entorn de *Paseig d'aniversari*, de Joan Vinyoli. Dins M. Casacuberta i N. Juan (eds.), *Joan Vinyoli i la poètica postsymbolista* (p. 241-254). L'Avenç.

Farrés, R. (2014). Joan Vinyoli. *Visat* (18). <http://www.visat.cat/espai-traductors/cat/traductor/355/joan-vinyoli.html>

Gironès i Gispert, J. (1989). La presència del paisatge de la Selva en l'obra de Joan Vinyoli. *Quaderns de la Selva*, (2), 209-216.

Macià, X. i Solà, Pep. (eds.), (2006). *I cremo tot en cant: actes del 1r Simposi Internacional Joan Vinyoli*. Publicacions de l'Abadia Montserrat.

Malé, J. (2012). La paraula en Joan Maragall i Carles Riba. *Reduccions*, (100), p. 187-217.

Marrugat, J. (2016). D'àngels, homes, temps i poesia: Joan Vinyoli, poeta postsimbolista. Dins M. Casacuberta i N. Juan (eds.), *Joan Vinyoli i la poètica postsimbolista* (p. 15-108). L'Avenç.

Rilke, R. M. (setembre, 1932). Dels quaderns de Malte Laurids Brigge. *D'ací i d'allà*, 21, (170), 36.

Rilke, R. M.; trad. Badia, A. (1979). *Els sonets a Orfeu*. Edicions del Mall.

Sala-Valldaura, J. M. (1985). *Joan Vinyoli. Introducció a l'obra poètica*. Empúries.

Sala-Valldaura, J. M. (1985). Quatre notes sobre els símbols en la poesia de Vinyoli. *Reduccions*, (27), 69-75.

Sala-Valldaura, J. M. (2020). *El vol i la corda: Sobre la poesia de Joan Vinyoli*. Publicacions de l'ILCC-Documenta Universitaria.

Sánchez, L. (2002). Joan Vinyoli i la poesia social dels anys seixanta a Catalunya. *Revista de Catalunya*, (170), 123-131.

Serrano, E. (2014). La deu rilkeana de *Primer desenllaç* (1937). *Visat*, (18). [La deu rilkeana de Primer desenllaç \(1937\) \(visat.cat\)](#)

Solà, P. (2010). *La Bastida dels somnis: Vida i obra de Joan Vinyoli*. CCG Edicions i Fundació Valvi.

Triadú, J. (1954). *La poesia segons Carles Riba*. Editorial Barcino.

Vinyoli, J.; Macià, X. (ed.), (1994). *El Callat*. Editorial Empúries.

Vinyoli, J.; intr. de Casasses, E. (2014). *Poesia completa*. Edicions 62.