

TRES EXEMPLES DE LECTURA

SALVADOR OLIVA

DEPARTAMENT DE FILOLOGIA HISPÀNICA. COL·LEGI UNIVERSITARI DE GIRONA (U.A.B.)

1. UNA QÜESTIÓ PRELIMINAR

La literatura catalana compta amb tres poetes nascuts amb menys de deu anys de diferència (1884-1894), que han bastit unes obres poètiques radicalment diferents i d'una qualitat que els situa entre els millors de tota la literatura del seu temps. Per explicar les diferències entre Carner, Riba i Foix, els manuals d'història de la literatura recorren a conceptes com els següents: «noucentisme», «neonoucentisme» y «avantguardisme». És molt possible que aquestes etiquetes puguin ajudar a fer entendre que hi ha tres estètiques distintes i pràcticament coetànies. Però l'esquema comença a trontollar tan bon punt ens fem consideracions com les següents: fins a quin punt el Carner posterior a l'any 1924, data de publicació de *La inútil ofrena*, és un Carner noucentista? Des d'una perspectiva no pas poc important, la poesia de Carner presenta moltes més analogies amb la de W. B. Yeats¹ que no pas amb la de Guerau de Liost, o la de López-Picó. Què pot tenir, doncs, Yeats de noucentista? I potser també seria rellevant de preguntar-se quina mena d'avantguardisme és el d'un llibre com *Sol i de dol* (recull de sonets escrits els anys 1913, 1916, 1918-1923 i 1927).

Aquest formigueig de generacions i d'obres tant diferents les unes de les altres, aquestes maneres d'escriure tant diverses en un mateix període de la història, és un fenomen modern. De fet, apareix pels volts de 1857, que és l'any de publicació i subseqüent segrest de *Les fleurs du mal*, a partir del qual la poesia queda establerta en una situació de crisi permanent que provoca l'aparició no de moviments ni de generacions diacròniques, sinó més aviat d'una sèrie d'edificis poètics deslligats els uns dels altres que es basten a si mateixos. Em sembla, doncs, que seria molt més efectiu de no oblidar que tant Carner, com Riba i com Foix s'insereixen de ple en aquesta situació de crisi permanent, on la desigualtat és la regla i les analogies molt sovint no són sinó succedanis (o succedents); *ie*: Manent, en relació a Carner, és el mateix que Brossa en relació a Foix.

Sense cap pretensió de qüestionar els mètodes dels manuals d'història de la literatura actuals, em pregunto si no seria millor de deixar-los, de moment, de banda per tal d'intentar un retorn als mateixos textos poètics amb un esperit lliure de constants històriques que sembla que deixen de funcionar a partir de la segona meitat del segle di-

nou. La meua proposta, doncs, consisteix simplement en una aproximació als textos que, a través d'una lectura directa i atenta, pogués posar de manifest allò que constitueix la contextura fonamental de l'art de cada poeta.

És evident que, donades les característiques d'aquest article, la meua proposta es limitarà a considerar un poema de cada un d'aquests tres poetes. Un sol poema no pot ser mai suficientment representatiu de tota una obra; en conseqüència, amb aquests tres exemples de lectura, no em proposo res més que obrir una petita escletxa que ens permeti d'entrar dintre dels mons poètics que ens han deixat aquests grans escriptors, tenint en compte que es tracta bàsicament de tres poetes catalans coetanis. Amb el fet de deixar de banda els compartiments dins els quals han estat ficats (amb la protesta implícita o explícita d'ells mateixos) voldria, a més a més, contribuir a apaivagar la febre i a disminuir les manies de «generacionar», compartimentar i etiquetar que pateix una bona part de la crítica d'aquest país².

2. CARNER

Pel lector actual, les dues dificultats inicials que pot presentar la poesia de Carner podrien ser les següents: en primer lloc, la utilització d'un lèxic que, per a nosaltres, ha adquirit associacions a un tipus de poesia una mica cursi, una mica floral, o simplement trivial. En segon lloc, la utilització força constant de pretextos locals, del petit món de la caseta i l'hortet, de les processons, de les fadrines, de les pubilletes i de tota una sèrie de diminutius tan lligats al llenguatge i al món de la petita burgesia catalana (i sobretot barcelonina). En resum: hi ha, a la poesia de Carner, tota una colla d'elements superficials que provoquen (i de fet en tenim no pocs testimonis escrits) les iras i el rebuig immediat de més d'un lector distret. I dic «lector distret» perquè només en el pas del pretext al poema, només en la mesura que, com a a lectors, donem aquest pas essencial, ens podem fer càrrec de la grandesa de la seva poesia i de la saviesa vessada a cada poema. Només quan és Carner qui es distreu (cosa que passa en ben poques excepcions)³ el resultat no va gaire més lluny de ser una trivialitat sense solta ni volta.

² Aquesta febre i aquestes manies comencen de ser alarmants i a de passar els límits del sentit comú. El darrer exemple el tenim a Vicens Altaió i J. M. Sala-Valldaura, *Darreres tendències de la poesia catalana*. Ed. Laia, Barcelona, 1980.

³ Vegeu, per exemple, el poema «La sardana» a *El tomb de l'any*, Ed. Proa, Barcelona, 1966.

¹ Les analogies arriben a aflorar fins i tot en aspectes tan superficials com els títols. *L'oreig entre les canyes* (1920), per exemple, és la mera traducció d'un llibre que W. B. Yeats havia publicat vint-i-un anys abans: *The wind among the reeds*.

Hi ha un altre aspecte a la poesia de Carner (que, de fet, no es pot anomenar dificultat) que consisteix en el seu refús total i radical de qualsevol mena de solució romàntica. Carner sempre descarta de la seva obra la presència de la persona transcendent de l'«autor». Tot i que Carner recorre sovint a la seva persona com a pretext i motivació inicial dels seus poemes, un dels seus recursos habituals és precisament la seva habilitat d'amagar-se darrere les seves figuracions. Això es tradueix amb un ús molt intel·ligent de la fal·làcia patètica, que no consisteix en res més que atribuir a la naturalesa (o a objectes inanimats) sentiments humans, o bé simplement predicats que, en l'ús ordinari del llenguatge, requereixen subjectes humans (o simplement animats).

I finalment, abans d'examinar-ho amb un exemple i sense cap pretensió d'exhaustivitat, voldria remarcar un altre aspecte, que és precisament el que més el diferencia dels altres poetes moderns: l'acceptació total de la presumpció que la motivació del seu discurs és el pretext que apareix en el poema. Dit d'una altra manera: els pretexts de Carner no són mai una mera retòrica utilitzada per expressar un tema determinat. Els pretexts de Carner sempre són i representen la motivació del poema. Carner demana, doncs, del lector, l'acceptació franca i sense reserves de la ficció poètica, l'acceptació del joc de «fer com si...», del joc que ja Aristòtil ens va designar amb el concepte de *mimesis*.

Vegem tot això amb un petit exemple:

MAI NO ÉS TOTHOM CONTENT

Quan tornes a ta cambra eixint del ball
hi ha un turment i un delit a la vegada:
el cruixit de la seda abandonada
i el llampegueig de joia en el mirall.

El pretext d'aquest petit poema no és res més que un noia que, després de sortir del ball, entra a la seva cambra i es despulla. Aquest fet causa un turment i un delit. D'acord amb l'estructura del sentit, el turment està associat amb el cruixit (de la seda abandonada), i el delit amb el llampegueig (de joia del mirall). Aquests estats humans, o simplement animals, de turment i de delit estan aplicats, en el poema, a objectes inanimats: la seda i el mirall. Però aquesta fal·làcia patètica no té res d'arbitrària, sinó que es basa en dues predicacions en forma nominalitzada: «el cruixit de la seda» és la nominalització de «la seda cruix». I «el llampegueig (de joia) en el mirall» és la nominalització d'«el mirall llampegueja (de joia)», ja que el verb «llampeguejar», que vol dir «llançar esclats vius i instantanis de llum» no es comporta com «llampegar» (que, de la mateixa manera que «ploure», «nevar», etc., no necessita subjecte). A partir d'aquí ens podem adonar que Carner no va més enllà de l'ús ordinari del llenguatge perquè la seda realment cruix quan es manipula (i per tant quan se l'abandona), i el mirall realment llampegueja (en reflectir la nuesa de la noia). Llevat, doncs, de la mètrica i altres artificis sonors, fins aquí Carner no fa cap violència al llenguatge. Ara bé, darrere aquesta figuració, ja podem veure on està amagat el poeta. És darrere dels dos mots esmentats en el vers segon: el turment i el delit simultanis. És aquí on els sentiments humans apareixen. En altres mots: som nosaltres que, en tant que seda, sentim turment, i, en tant que mirall, sentim el delit. L'estructura del sentit del poema es basa en dues sèries de conceptes correlatius amb una relació de casualitat:

turment – cruixit – abandó
delit – llampegueig – joia

I finalment, si tornem a rellegir el títol, ens adonem encara més amb quina objectivitat, amb quina ironia i amb quina abnegació el poeta contempla el seu discurs acabat. Carner és bàsicament això: figuracions objectivades, però plenes d'experiència i de saviesa, juntament amb un talent de primer ordre que li permet –mitjançant uns jocs formals riquíssims– de transformar el llenguatge carregant-lo de veritat.

El que demana, doncs, la poesia de Carner no és tant saber si pertanyia o no a una estètica noucentista com un lector sense prejudicis, un lector amb la suficient bona fe com per acceptar la funció representativa dels mots com a veritable motivació del seu discurs, un lector que no s'hagi aferrat a l'opció neorromàntica, que assumeix del tot el caràcter de ficció radical d'aquesta funció representativa.

3. FOIX

La poesia de Foix es recolza sobretot en els poders dels mots i de llurs associacions sintagmàtiques. La funció poètica del llenguatge, en el sentit precís que va explicar Jakobson, hi senyoreja constantment. Sota aquesta perspectiva, es possible que Foix sigui el més destre dels tres poetes que ens ocupen. I és curiós d'observar aquí que de la mateixa manera que l'etiqueta «noucentista» no ens explica res de la manera de fer de Carner (entre altres raons perquè hi ha d'altres poetes noucentistes que estan molt lluny d'aquesta manera de fer)⁴, així mateix, doncs, l'etiqueta d'«avantguardista» també desvirtua, simplificant-la, la poesia de Foix (entre altres raons perquè la seva manera de fer no és pas cap denominador comú dels poetes anomenats avantguardistes).

Entendre de què tracta un poema de Foix pot ser una aventura apassionant; però –si no vaig errat– és ben poc essencial; és, per exemple, molt menys essencial que entendre de què tracta un poema de Riba. Els elements suggeridors, a la poesia de Foix, van al davant de tot en ordre d'importància. L'essencial és deixar-se endur pels elements sonors i submergir-se en el món que els conceptes creen, deixant aleshores la imaginació lliure per tal que pugui ella mateixa comunicar-se amb la immensa riquesa imaginativa i creativa del poeta.

La poesia de Foix, per altra banda, té unes dificultats inicials molt distintes de les de Carner. obro a l'atzar unes pàgines de les seves *Obres poètiques* i hi trobo mots com els següents: genísser, èpex, bosnífac, períbul, clasta, lloia, burxanc, funyir, brom, fall, broixa, etc. La majoria de les vegades no es tracta pas de mots rebuscats (tots els flaquers, per exemple, saben què vol dir funyir), però tanmateix l'ajut del diccionari és imprescindible a una primera lectura. A un altre nivell caldria situar les dificultats d'interpretació que són el resultat de combinacions sintagmàtiques. Sovint el resultat és absolutament transparent:

«Frèvol com els amants quan l'aurora es deixonda»

En altres casos, en canvi, la combinació, igualment insòlita origina unes metàfores on la funció representativa acaba per transformar-se en un mer estímulo per a la imaginació:

⁴ De fet, tots: de Guerau de Liost a Marià Manent.

«Illes errants amb les parpelles closes
I selves de corral a les sinés de pòfir,
Cossos vernals en llurs dòcils conques,
Ulls vagabunds en caldes aquarel·les.»

Aquest procediment està molt lligat amb un altre recurs que Gabriel Ferrater anomenava «particularització intensiva» i que consisteix en triar un terme molt més concret que el sentit que realment el poeta vol manifestar:

«Mantells eslaus i Florències alades,
Poniol de la Nou, brucs de Lladurs.»

on veiem l'ús d'un nom propi (la ciutat de Florència) per a significar «ciutats cultes de llengua romànica central»⁵. Però l'expressió completa «Florències alades», que dintre del context del poema està dintre una sèrie d'ofrenes a l'Infant (on hi trobem des d'una leica i gallines ponedores fins a gorgs negres amb fades i guies del Pertús) no és tant el sentit literal el que compta, sinó els diversos sentits que l'expressió és capaç de suscitar amb l'ajuda addicional –no cal ni dir-ho– del fet que, per exemple, el mot «alades» forma aliteració amb «Florències» i amb «eslaus», així com amb «poniol» del vers següent. I pel que fa a l'al·literació vocàlica (en els poemes de Foix, tant o més important que la consonàntica) podem veure que només en els dos versos suara esmentats l'estructura dels vocals tòpics –que són els més sonors– és la següent:

mantElls esLAus i flórEncies·alAdes
poniOl de la nOu brUcs de lladUrs

És a dir: una sèrie alternant e/a seguida d'una altra sèrie que consisteix en la repetició de o/u.

A la poesia de Foix, temàticament molt més diversa del que pot semblar a primera vista, també hi apareix la preocupació típica –no gens compartida per Carner– de la poesia posterior a Baudelaire, que és l'interès d'esbrinar les relacions del poeta amb el seu món imaginatiu i amb l'expressió d'aquest món. A la primera sèrie de *Sol i de dol*, hi ha un sonet absolutament transparent que tracta precisament d'això:

Bru i descofat, i descalç, d'aventura,
En dia fosc, per les platges desertes
Errava sol. Imaginava inertes
Formes sense aura i nom, i llur pintura.

I veia, drets davant llur sepultura,
Homes estranys amb les testes obertes,
Un doll de sang en llurs ombres incertes,
I un cel de nit fent dura llur figura.

Entre sospirs, el seny m'interrogava
Si veia just: ¿Les imatges funestes
Eren en mi o en la natura brava?

I m'ho pregunt encara en mil requestes:
Les ficcions –i jo en visc!– fan esclava
La ment, o són els seus camins celestes?

El fet que Foix escrigui sempre en majúscula la inicial de cada vers és un recurs visual que tradueix el desig del poeta de proveir-lo d'una autonomia respecte a les unitats sintàctiques. Quan es tracta de Foix, sempre és útil de tenir present els artificis de la forma (sense oblidar-nos de llurs funcions) perquè és segur que mai no quedarem de-

⁵ Vegeu G. Ferrater, *Sobre literatura*, Ed. 62, Barcelona, 1979, pàg. 61.

cebut. Tots els versos del sonet són femenins. Al meu entendre, aquest detall és important per dues raons. En primer lloc perquè essent tan poc freqüents (tant en la poesia de Foix com en la catalana en general) els poemes amb la totalitat dels versos femenins, aquest fet ajuda a remarcar encara més les insólites figuracions que hi trobem exemplificades, sobretot la del segon quartet. I en segon lloc perquè a Foix no li cal renunciar a l'eficient alternança de versos masculins i femenins, ja que aquesta alternança l'obté igualment a l'interior de cada vers. Tots els versos, llevat del quart, tenen la quarta síl·laba amb un accent màxim i a continuació una frontera de mot.

L'estructura de la rima es beneficia de l'aspecte anterior. Hi ha només quatre rimes (femenines naturalment): *-ura*, *-ertes*, *-ava* i *-estes*. Totes les rimes amb *-ura* són mots substantius i a cada vers que les conté hi trobem també un o dos adjectius amb el vocal [u]: *bru* (vers 1), *llur* (versos 4, 5 i 8) i *dura* (vers 8). Tot plegat ajuda a remarcar el dia fosc, les ombres incertes, les formes sense aura, el cel de nit. Per altra banda, les rimes en *-ertes* (vocal tònic obert contrastant amb el vocal tònic tancat de l'altra rima) són totes en mots adjectius. Els tercets encadenats presenten una rima amb *-ava* d'expressions predicatives: *m'interrogava* (vers 9), *brava* (vers 11) i *fan esclava* (és a dir: esclavitzar) (vers 13). En els versos parells dels tercets trobem la rima amb *-estes* amb l'ordre següent: adjectiu, substantiu, adjectiu, alternant de la mateixa manera que la rima ABABAB.

El primer quartet del sonet està dividit en dues parts: els dos primers versos introdueixen la circumstància de la figuració. Aquests versos tenen un accent màxim a la síl·laba setena (cosa que els dona el ritme ternari a partir de la síl·laba quarta, en el segon vers, i ja a partir de la primera síl·laba, en el primer vers). Els versos tercer i quart, en canvi, de ritme binari, introdueixen el pretext de la figuració: errar sol i imaginar formes. És a dir: la figuració del sonet tracta de la figuració que representa «imaginar formes»; aquestes formes queden especificades a la segona estrofa. Es tracta, doncs, d'una figuració dins d'una figuració, i és precisament a partir de la segona estrofa (al segon quartet i als dos tercets) que trobem els versos interiors de cada una amb un accent màxim a la síl·laba setena: versos 6, 7, 10, 13. Els versos exteriors d'aquestes tres estrofes finals, en canvi, tenen la setena síl·laba àtona. Els ritmes ternaris només es troben, doncs, a l'interior de cada una d'aquestes estrofes.

Una ficció que ens parla de ficcions. Els dos tercets van més enllà. A partir d'aquest meravellós «Entre sospirs» (aquells sospirs que alleugen la tensió del cos quan la ment és presa d'imaginacions), comencen les interrogacions del seny, de la raó: les imatges són interiors o exteriors al «jo»? fan la ment esclava o l'alliberen? La rellevància de les preguntes ve donada per la frase parentitzada «–i jo en visc!–» (i qui no viu de ficcions?).

Un sonet, doncs, absolutament transparent: el poeta s'encara amb les seves imatges (en aquest cas certament funestes) i vol saber. Tot i que les preguntes no obtenen resposta (ni fa cap falta que n'obtinguin), el sonet ja ens parla de la tensió que representa l'encarament de la vida imaginativa i el món («la natura brava») per una banda, i de la vida imaginativa i la raó («el seny») per l'altra. La tensió apareix, amagada, sota el complement circumstancial «entre sospirs». La segona pregunta és encara més dramàtica: «i jo en visc!». Cal descobrir, doncs, si la imaginació ens escavita la ment (tal com deia Plató, però sense predicar amb l'exemple), o bé si ens l'allibera. La pregunta de Matthew Arnold ve immediatament a la memò-

ria: «*Who prop. thou ask'st, in these bad days, my mind?*
Què, sinó les ficcions?

4. CARLES RIBA

El poema de Riba que voldria posar a la consideració del lector és el següent:

Que en el cant sigui baix el bes
i astut el cor en l'abraçada:
el cor vol més, vol en excés,
i en el do rebut es degrada.

Abans dels teus ulls, estimada,
¿hi ha un amor, que, dolç, me'ls creés,
que me'n fes uns camins d'onada?
¿Uns ulls per l'amor de després?

Dóna't perquè tot recomenci
ordit en perills de silenci,
virginal d'un foc absolut;

com, passant, de l'illa inaudita,
qui s'exalta al somni volgut
en la perla ardent que l'imita.

Aquest sonet és el que obrè el recull de *Salvatge cor* (1952), que, juntament amb les *Elegies de Bierville* (1942), forma el que ha estat anomenat el tercer període de Riba, el més alt de tota la seva producció poètica. Sobretot pel que fa a aquests dos llibres, l'esforç de reconstrucció imaginativa que ha de fer el lector per entendre la seva poesia, és a dir: per identificar de què tracta el poema, és un esforç absolutament necessari i essencial. Això vol dir que sense identificació dels signes i llurs relacions no hi ha lectura possible. A diferència de la poesia de Foix, deixar-se endur pels elements sonors i submergir-se en el món que creen els conceptes no ens permet, en el cas de Riba, de tenir una experiència de lectura. Per tal que hi hagi una comunicació real, la interpretació dels signes i la identificació de llurs relacions formals són operacions necessàries, les úniques que ens permetran arribar fins al seu pensament, convertit, en els poemes, en pensament poètic.

En els dos primers versos del sonet hi ha una proposta sobre l'amor, representat pels dos mots que inicien la rima dels quartets: *bes* i *abraçada*. L'amor, doncs, ha de ser cantat en veu baixa, i, en aquest amor, el cor ha de ser astut. Els dos punts amb què finalitzen els dos primers versos ens indiquen el per què de la proposta: el cor vol més que el bes i l'abraçada, vol en excés, i, per altra banda (o també: com a conseqüència d'això) es degrada en el do rebut. La forma pronominal del verb «*es degrada*» no té cap funció reflexiva, sinó incoactiva; és a dir: queda, esdevé degradat; però no se'ns indica la causa d'aquest canvi d'estat. Es pot entendre de dues maneres: simplement com una descripció del fet, o bé com a conseqüència del desig il·limitat del cor.

Les constants ambigüitats del llenguatge de Riba han estat ja assenyalades per J. Ferraté:

«En un poema donde ni alusiones remotas ni asociaciones particularmente oscuras repelen o atraen al lector, sino más bien la discreción en la insinuación de los valores emotivos de las palabras y cierta aparente incoherencia del razonamiento (efecto también de la

correspondiente discreción en señalar los enlaces), la comprensión requiere una previa labor de apresamiento del valor emocional y experiencial de cada palabra, cada imagen, cada frase y estrofa, y de su interrelación recíproca y mutua determinación, antes de que sea posible la percepción de su movimiento total»⁶.

De totes formes, tant si el vers tercer i quart mantenen una relació de coordinació, com si entenem la frase del vers quart com una consecutiva, el fet és que hi ha una tensió entre el desig il·limitat del cor i la seva degradació en el do rebut.

A la segona estrofa hi ha un adreçament a l'estimada en forma interrogativa: el poeta li pregunta si abans de la realitat de l'estimada («Abans dels teus ulls») existia ja un amor (la personificació de l'amor) que li creés aquesta realitat, que d'aquesta realitat en fes uns camins de mar i a la vegada un objectiu per l'amor de després. El poeta pregunta, doncs, si l'amor és anterior al reconeixement de l'amor; però la necessitat de l'impuls, expressada en el tercer vers, ens diu ja que l'amor és anterior a tot reconeixement perquè no depèn sinó de la necessitat de l'impuls. El poema cavaica constantment entre la concepció platònica de l'amor i el cant a la realitat de l'amor. Ja veurem com al final del sonet torna a reparèixer aquest mateix tema.

En els tercets continua l'adreçament esmentat, aquesta vegada amb un verb en imperatiu. «Dóna't perquè tot recomenci»; és a dir: l'amor s'acompleix en la repetició. Allò que recomença i es repeteix és tot el procés descrit a l'estrofa anterior: l'amor crea una realitat («uns ulls»), un impuls i un objectiu. El vers desè, amb aquest genitiu de relacions semàntiques no gaire usuals en el genitiu (no s'ha d'entendre, per exemple, amb la mateixa relació que veiem a «perill de mort», o bé «perill de caure») ens indica que el procés recomença ordit en els perills que comporta el silenci. El mot «virginal», igual que «ordit» és un predicatiu amb el sentit de «purificat», el subjecte agent del qual és «un foc absolut». Aquest foc és absolut perquè té l'origen en una mena de món anterior a nosaltres mateixos («abans dels teus ulls»).

I finalment, a l'última estrofa, trobem una comparació que ens retorna al platonisme; és a dir: dóna't com aquell qui, passant de llarg de la mítica illa inaudita dels prodigis, s'exalta fins al somni volgut, desitjat; i això, ho fa dintre la perla ardent que imita aquest somni. La perla ardent és, en tot cas, l'única cosa que permet a l'amant d'exaltar-se fins al somni volgut. És una imitació, però només en el seu foc és possible l'exaltació. És aquí on el poema, si no vaig errat, pren una posició decididament antiplatònica. El regne de les idees, per sort o per desgràcia, només és present en les imitacions.

Les dificultats per interpretar Riba són vàries, però una d'aquestes dificultats –i no certament la menys important– rau en una certa elusivitat dels signes. I una de les causes d'aquesta elusivitat és aquest esforç constant de Riba per exprèmer la màxima possibilitat de sentit que pot donar de si una expressió, gramàticament forçada i fins i tot els nexes de les expressions. Agafem, per exemple, els tres sintagmes amb la preposició «de»: «camins d'onada», «amor de després», «perills de silenci». En el primer, òbviament per imperatiu de la rima, «onada» apareix en singular quan, de fet, com a substantiu comptable hauria de

⁶ J. Ferraté, *Dinàmica de la poesia*, Ed. Seix-Barral, Barcelona, 1968, pàg. 105. Vegeu també el próleg d'Arthur Terry a Carles Riba, *Salvatge cor*, Ed. 62, Barcelona, 1977, pàgs. 7-24.

figurar en plural (Cf. «camins d'herba», «camins de rocs») ja que el sentit no l'entendem pas de la mateixa manera que l'entendem a «camins de carro», «camins de muntanya», etc., sinó com a camins *on hi ha onades*. A «amor de després» no hi ha cap problema, car l'identifiquem immediatament com l'amor *que vindrà després*. Quan a «perills de silenci» ja hem vist que cal interpretar-lo de la mateixa manera que «aventatges de la lectura», és a dir perills *que comporta el silenci*; però la manca d'article determinat en dificulta la comprensió. Ara bé, aquestes dificultats allarguen el camí que va del significant al significat. I aquesta distància pot, moltes vegades, contribuir a augmentar el plaer estètic del lector. Per no posar més que un altre exemple, podem veure l'extorsió que es fa a l'ordre sintagmàtic al vers dotzè. L'ordre gramatical exigia: «com qui, passant de l'illa inaudita,...» El simple fet de posar l'oració subordinada entre «com» i «qui» ha deixat un discurs molt més complex. Aquests recursos són constants en la poesia de Riba.

5. CONCLUSIONS I ALTRES CONSIDERACIONS

A l'Edat mitjana, al País de Gal·les, el poeta tenia un *status* públic semblant al que avui dia li correspon, per exemple, a un *Pop singer*. Això vol dir que la gent s'escoltava els poetes i necessitava escoltar-los. Aquesta necessitat ja fa temps que és morta. Les necessitats del públic del nostre temps són d'un altre ordre. I la diferència entre el temps de Carner, Riba i Foix, i el nostre és caracteritzada per un constant retrocés de la lletra impresa davant de la força abassegadora d'un altre medi: la imatge. El cinema, la TV, les revistes il·lustrades, el video, etc., són els medis que avui dia satisfan les necessitats que abans satisfien els llibres. Això es veu fins i tot en els ambients on la lectura és al centre mateix de l'activitat quotidiana: cada generació d'estudiants de lletres porta un bagatge més prim de lectura. La poesia, *per se*, interessa només a grups reduïdíssims. Fins i tot la poesia feta per ser escoltada, o cantada, té poques possibilitats de sortida en el medi que li seria més propi actualment: el disc, ja que es tracta d'una sortida més teòrica que no pas pràctica: després del petroli, la indústria del disc és la que proporciona més plusvàlues. Controlada, doncs, per interessos capitalistes de multinacionals, el producte que en surt serveix per satisfer únicament aquelles necessitats que el mateix poder ha creat a través dels seus eficaços medis. Tot ve creat des de dalt, i el resultat no sol passar gaire de la trivialitat, o encara pitjor: de la trivialitat amb pretensions. Molt sovint el producte amb interès no sol anar gaire més enllà d'un interès tècnic, amb poca relació amb l'interès artístic real. Hi ha, naturalment, alguna excepció que confirma la regla.

És molt possible que aquest traspàs de funcions influenciï la poesia sobretot en el sentit de deslligar-la de satisfer unes necessitats que ja vénen satisfetes a partir d'altres medis amb molta més eficàcia. És molt possible que a la poesia no se li demani res més que el que hem vist en aquests tres exemples: esforços individuals i deslliats (i gairebé aïllats) per tal d'arribar a construir ordres verbals imaginats, amb el supòsit que la seva força per donar plaer i la seva capacitat per depositar fortalesa a l'esperit només pot operar sobre aquells pocs que, per les raons que siguin, encara romanguin sensibles al medi de la paraula. De la paraula, no de les idees, ni de les tendències, ni de les generacions, ni de les etiquetes.

Si volem, doncs, i ens interessa que la poesia, com a

medi, continui interessant a la gent només ens cal recordar als responsables que aprendre a llegir bé és encara un objectiu que val la pena de dur a terme. La deteriorització de l'operació de la lectura només ens porta, en el millor dels casos, a la proliferació de llibres de crítica com el que he esmentat a la primera part d'aquest article. I quin ús pot tenir de llegir llibres escrits sobre llibres que no s'han llegit?

SUMMARY:

Carner, Riba and Foix were all born within the years 1884 to 1894. In order to explain the great differences of these men as makers of poetry it is not enough to have recourse to labels of historical movements or generations. We therefore present three examples of the reading of a sufficiently representative poem of each one which show that modern poetry breaks the correspondence between epochs and tendencies, a phenomenon especially visible since the publication of *Les Fleurs du Mal*. The same generation of poets can present a set of individual efforts, unconnected and often radically different in themselves in order to build verbal orders of imaginative structures. Special attention to the reading of the poem rather than to other aspects more external to it is necessary to obtain a more satisfactory knowledge of the nature of modern poetry.