UNIVERSITAT DE BARCELONA

La poesia neomística de Joan Vinyoli. Una lectura de *Llibre d'amic* i *Cants d'Abelone*

Júlia Català Benejam

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

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

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (**www.tdx.cat**) service and by the UB Digital Repository (**diposit.ub.edu**) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

UNIVERSITAT DE BARCELONA

La poesia neomística de Joan Vinyoli
Una lectura de *Llibre d'amic* i *Cants d'Abelone*

Júlia Català Benejam

UNIVERSITAT DE BARCELONA

La poesia neomística de Joan Vinyoli
Una lectura de *Llibre d'amic* i *Cants d'Abelone*

TESI DOCTORAL

Júlia Català Benejam

DIRECTORS

Marina Gustà Martorell i Jordi Marrugat Domènech

TUTOR

Joan Santanach Suñol

PROGRAMA DE DOCTORAT

Estudis Lingüístics, Literaris i Culturals

Departament de Filologia Catalana i Lingüística General

Universitat de Barcelona

Barcelona, maig de 2024

“Sempre hi ha algú de qui no és possible que prescindim.
Potser gràcies a això vivim encara.”

Joan Vinyoli

Als meus imprescindibles, per fer-me viure encara i sempre

AGRAÏMENTS

Des del cap de l'escala de llum, el primer escaló el recordes més que no el veus. Encara en sents, però, bategar l'espurna. I fas memòria.

Laura Borràs em va llegir per primera vegada uns versos de Joan Vinyoli i va tornar perles aquests meus ulls. L'envolada de la passió ha estat, per etimologia i necessitat, plena de bellesa i espines, però a cada tram d'entotsolament i dubte qualcú ha volgut ser barana i crossa. A tots, idò, només puc donar-los les gràcies de ver.

A Marina Gustà, per ser el sí primigeni, per totes les converses de despatx i per les ginebres amb gel pendents al Velódromo. A Jordi Marrugat, perquè quan l'abisme era en tot va ser paraula que salva del silenci, nou ordre contra el desesper i bona companyia. A Glòria Casals i Josep Maria Domingo, per no deixar-me oblidar que tan important és començar les coses com acabar-les. A Francesco Ardolino, per ser un Callat ple de veritats dites a temps.

No són pocs els vinyolians que han evitat que caminés a les palpentes i m'han contestat preguntes que sí tenen resposta. Ho han fet, especialment, Ferran Carbó, Xavier Macià, Segimon Serrallonga, Josep Maria Sala-Valldaura, Jordi Llavina, Francesc Parcerisas, Jad Hatem i Feliu Formosa. Joan Santanach m'ha ajudat a traçar la ruta del falcó reial. Albert Ibáñez ha pensat en jo cada vegada que ha vist el nom del meu poeta.

Aquesta tesi tampoc hauria estat possible sense l'equip de la Càtedra Joan Vinyoli: Margarida Casacuberta, Anna Perera, Pep Solà, Quim Carreras, Quim Puigdemont, Narcís Figueras, Natàlia Juan i Georgina Torra han cultivat una paciència santa, m'han tingut present i són baula de futur. També Jaume Coll va acompanyar-me a remenar papers plens de pols i saviesa per Vic.

Vicenç Altaió em va deixar entrar un vespre a la petita casa de si mateix per cuinar patates al caliu i encendre el vi, crec que vam penetrar el misteri de la suprarealitat. Poc després, enfilant una carretera de cançons amb nom propi Josep Pedrals em va predir la conclusió, i m'ho vaig creure. Potser per això els amics d'Edicions Poncianes van fer renéixer el crit de bèstia que jo també duc a dins.

Si mai no se m'ha mort el cor ha estat perquè un estol de *happy few* no ho ha permès. Sou una sort: Marina, Cristina, Abel, Artur, Andrea, Núria, Vanessa, Laia, Sandra, Mar, Ernest, Esteve, Marc, Jordi, Jordi, Erandi, Alejandro, Maria, Maria, Dolors, Marc, Toni, Maite, Jordi, Carolina, Cristina, Carol, Teresa, Montse, Sebas.

No puc no pensar en n'Oriol, pels àngels compartits a hores petites, ni en en Pep(e), borinot de mel, per les crisis mai abandonades del tot i les dedicatòries encara per escriure.

Pens, també, en en Telm, ocell blau i groc d'un domini màgic on els finals havien de ser promesa de començament.

I si només hi ha un somni que valgui, que sigui Amor i Mort, que són tan infinits com el meu agraïment a mon pare, primer maó d'una paret seca en edificació constant. A mumare, que sempre ha cregut més en jo que jo mateixa. A en Guiem, que no ha deixat mai d'inventar-se l'alegria. A sa Tia, que hi ha volgut ser i veure-ho per tots els qui ja flueixen hiperbòlics.

I a tu, Joan, per haver vingut fins on jo dormia, i haver-me despertat, i haver-me convidat a tenir set, una gran set per a la qual t'has fet copa on l'he pogut i la podré beure sempre.

RESUM

Aquesta tesi presenta una lectura aprofundida de *Llibre d'amic* i *Cants d'Abelone* de Joan Vinyoli, dos llibres que l'autor va concebre per formar díptic i en què intentà reflectir una aventura d'ordre fisicoespiritual poetitzant el salt transcendental de l'amor transitiu a l'amor sense objecte. Els termes amb què el poeta definí aquesta poesia ("neomística" i "mística profana"), juntament amb alguns dels elements paratextuals d'ambdós reculls, n'han motivat una anàlisi hermenèutica comparada amb la resta d'obres vinyolianes i amb un seguit de referents tant de la tradició pròpia com universal, especialment de la mística i la germànica. Altres informacions i materials indispensables acompanyen aquesta proposta interpretativa, inèdita, per arrodonir-la i fer-ne la més completa fins a dia d'avui a propòsit del díptic misticoamorós de Vinyoli: un recorregut pel procés de gestació, escriptura i publicació d'un i altre volum permet entendre quin lloc ocupen en el tramat vital i literari de l'autor; un estat de la qüestió bibliogràfica recopila i endreça totes les aportacions que els estudiosos n'han fet fins al moment; un apartat dedicat a la seva història genètica ofereix una descripció i un comentari de les variants que permet reconstruir el procés original de creació d'aquests textos, resseguir-ne l'evolució i millorar-ne la comprensió, un exercici que ha estat possible gràcies a l'accés, per primer cop, a tota la documentació original del Fons Joan Vinyoli; una lectura final d'*El griu* com a continuïtat del projecte poètic que representen *Llibre d'ami*c i *Cants d'Abelone* planteja la possibilitat de dilatar el concepte de díptic fins al de tríptic. Tot plegat permet consolidar Joan Vinyoli com un poeta imprescindible de la poesia catalana contemporània i brinda una visió panoràmica i actualitzada de dues obres crucials a l'hora d'explicar la seva figura i el conjunt de la seva producció des de la complexitat i la originalitat que les defineixen.

ABSTRACT

This thesis presents an in-depth reading of *Llibre d'amic* and *Cants d'Abelone* by Joan Vinyoli, two books that the author conceived to form a diptych and in which he tried to reflect a physical-spiritual adventure by poeticizing the transcendental leap from transitive love to intransitive love. The terms with which the poet defined this poetry ("neomystic" and "profane mysticism"), along with some of the paratextual elements of both volumes, have motivated a hermeneutic analysis compared to the rest of Vinyoli's works and to a series of referents both of Catalan and universal literature, especially of mysticism and Germanic. Other essential information and materials accompany this interpretive proposal to round it out and make it the most complete to date regarding Vinyoli's diptych: a journey through the process of conception, writing and publication of both books allows us to understand what place they occupy in the author's life and literary career; a state of the bibliographic issue collects and organizes all the contributions that scholars have made to date; a section dedicated to its genetic history offers a description and a commentary on the variants that allows us to reconstruct the original process of creating these texts, trace their evolution and improve their understanding, an exercise that has been possible thanks to access, for the first time, to all the original documentation of the Joan Vinyoli Fund; a final reading of *El griu* as a continuation of the poetic project represented by *Llibre d'amic* and *Cants d'Abelone* raises the possibility of expanding the concept of diptych to triptych. All together allows to consolidate Joan Vinyoli as an essential poet of contemporary Catalan poetry and provides a panoramic and updated view of two crucial works when explaining his figure and the whole of his production from the complexity and the originality that define them.

ÍNDEX

1. INTRODUCCIÓ 13
2. EL DÍPTIC. *LLIBRE D'AMIC* I *CANTS D'ABELONE* 23
2.1. Prèvia aproximació biogràfica i literària 23
2.2. *Llibre d'amic* i *Cants d'Abelone* en l'obra poètica de Joan Vinyoli 42
2.3. Escriptura i publicació 46
2.4. De l'amor a l'Amor: interiorització, intransitivització, essencialització. Una proposta de lectura 66
2.5. Estat de la qüestió bibliogràfica 80
3. *LLIBRE D'AMIC* 91
3.1. Gènesi: història de les versions 91
3.2. Comentari 120
3.2.1. Els paratextos 120
3.2.2. Els quinze poemes 133
4. *CANTS D'ABELONE* 170
4.1. Gènesi: història de les versions 170
4.2. comentari 192
4.2.1. Els paratextos 192
4.2.2. Els quinze poemes 197
5. LA POSSIBILITAT D'UN TRÍPTIC. *EL GRIU* 238
6. CONCLUSIONS 251
7. BIBLIOGRAFIA 255
8. APÈNDIXS 273
8.1. Apèndix 1. Il·lustracions de la primera edició de *Llibre d'amic* 273
8.2. Apèndix 2. Versions de *Llibre d'amic* 283
8.2.1. Versió 0 283
8.2.2. Versió 1 288
8.2.3. Versió 2 306
8.2.4. Versió 3 325
8.2.5. Versió 4 343
8.3. Apèndix 3. Versions de *Cants d'Abelone* 363
8.3.1. Versió 1 363
8.3.2. Versió 2 372
8.3.3. Versió 3 386

8.3.4. Versió 4 401
8.3.5. Versió 5 418

1. INTRODUCCIÓ

Vint anys després de la seva mort, la celebració del Primer Simposi Internacional dedicat a Joan Vinyoli el 2004 va suposar un punt d'inflexió en el reconeixement públic del poeta. Aquelles primeres jornades reivindicaven, des de l'acadèmia, la crítica i la poesia, el que per a molts ja era una certesa: la centralitat i la influència indiscutibles de Vinyoli en la història de la literatura catalana.

Només tres anys abans havia vist la llum una de les eines imprescindibles per a aquesta nova aproximació i valoració de la lírica catalana en general i de la poesia vinyoliana en particular: l'*Obra poètica completa* que, a cura de Xavier Macià, oferia per primera vegada aplegada en un sol volum la poesia completa de l'autor. Un any després, el 2002, la biblioteca municipal de Santa Coloma de Farners, indret geogràfic i humà vinculat als seus orígens poètics, esdevenia de titularitat municipal i era batejada amb el nom del poeta.

Des d'aleshores, han estat diversos els esdeveniments que han permès de situar Vinyoli al lloc preeminent que mereix. El 2009 els hereus del poeta cediren el seu llegat a l'Ajuntament de Santa Coloma, que ja l'havia nomenat fill adoptiu del poble el 1991. Fonamental per a l'estudi de la seva obra en el context cultural i intel·lectual que va emmarcar la seva vida, aquest llegat consistia en el seu fons documental, la seva biblioteca particular de prop de dos mil tres-cents volums, alguns objectes personals i part del mobiliari de casa seva, i fou inicialment custodiat i inventariat per Pep Solà. No va ser fins al 2011, però, que es va signar el *Document de cessió del llegat del poeta Joan Vinyoli i Pladevall a l'Ajuntament de Santa Coloma de Farners*, que va permetre l'ingrés del llegat documental a l'Arxiu Comarcal de la Selva. Un any després l'Ajuntament inaugurava la Casa de la Paraula, amb un Espai Vinyoli dedicat a la recreació de l'univers del poeta, i proposava a la Universitat de Girona formar una Càtedra Joan Vinyoli de poesia contemporània amb el propòsit de continuar la conservació, l'estudi, la interpretació i la divulgació de la seva obra. La Càtedra es va presentar oficialment el 2013.

Al seu torn, l'edició de la biografia *La bastida dels somnis. Vida i obra de Joan Vinyoli* a càrrec de Solà (2010) i de diverses traduccions, tant d'antologies com de llibres sencers, a algunes de les grans llengües de tradició poètica a Europa han estat una contribució fonamental per entendre el recorregut vital i literari del poeta i projectar-ne la veu en l'àmbit internacional.

En ple procés de descripció, catalogació i digitalització del Fons Joan Vinyoli a l'Arxiu Comarcal de la Selva (2013-2016), el 2014 se celebrà el centenari del seu naixement, coincident amb els trenta anys de la seva mort, com a commemoració oficial del govern de la Generalitat de Catalunya, una efemèride que suposà un primer homenatge nacional dirigit a honorar la memòria de l'autor i difondre'n el llegat. Va ser durant aquest Any Joan Vinyoli que, entre d'altres, va tenir lloc el Segon Simposi Internacional, dedicat a consolidar l'estudi sistemàtic i des de tots els punts de vista de la poesia vinyoliana, es va crear el Festival Domini Màgic, el qual, organitzat anualment des d'aleshores, troba la seva principal inspiració en el vincle de Vinyoli amb l'entorn humà i natural de Santa Coloma, i es va introduir el seu nom en les lectures obligatòries a secundària. Si el 2016 la Càtedra Vinyoli encetava els col·loquis de tardor que biennalment convoquen investigadors, estudiosos i lectors a un espai d'intercanvi d'interpretacions i relectures de l'obra de l'autor, la publicació del volum VII de la *Història de la Literatura Catalana* el 2021 atorgava a Vinyoli el títol que feia temps que hauria hagut d'ostentar: un dels grans poetes de la poètica postsimbolista de la postguerra.

De llavors ençà han proliferat els treballs finals de grau i de màster a l'entorn de la seva figura. A tall d'exemple: *Anàlisi de la poètica de Joan Vinyoli a ulls del pròleg de* El Callat de Núria Contreras Coll (Universitat de Barcelona, 2018), *Anàlisi i evolució dels quatre elements a la poesia de Joan Vinyoli* de Mireia Gómez Planiol (Universitat de Girona 2021), *Símbols recurrents en la poesia de Joan Vinyoli (1937-1963)* de Carla Claver Llorens (Universitat de Barcelona, 2022), *La prosa narrativa de Joan Vinyoli* de Georgina Torra Guixeras (Universitat de Girona, 2022) i *"Qui n'ha begut en tindrà set tota la vida": comentari sobre* La forma d'un sentit*, de David Carabén, i la poesia de Joan Vinyoli* de Cristina Cobos Planiol (Universitat de Girona, 2023). Georgina Torra ha continuat la seva recerca i ha començat una tesi doctoral sota el títol provisional de *La interartialitat en l'obra de Joan Vinyoli*, amb la voluntat d'estudiar la influència de les arts en l'obra de l'autor. I encara hi ha una altra tesi vinyoliana en procés d'elaboració, amb el títol provisional de *La construcció de la imatge del poeta: Joan Vinyoli (1914-1984)* i a càrrec de Natàlia Juan, que també treballa en l'edició de la correspondència entre Vinyoli i Salvador Espriu, prevista per enguany.

Avui, 2024, i a les portes del Tercer Simposi Internacional del proper mes d'octubre, podem dir que han calgut quaranta anys, doncs, per a la consagració, més o menys unànime, de Joan Vinyoli com un dels poetes més rellevants de la poesia catalana contemporània en el context de la poesia europea del segle XX.

Abans del canvi de segle dues havien estat les tesis doctorals que havien pres l'obra vinyoliana com a objecte d'estudi: *La poesia de Joan Vinyoli* de Ferran Carbó (1989) i *La poesia de Joan Vinyoli 1937-1963* de Xavier Macià (1993). Mentre que la primera ofereix una introducció al conjunt de la seva poesia amb la intenció d'establir-ne una panoràmica general, la segona es presenta com un estudi de la producció poètica dels primers anys (amb una lectura intrínseca dels volums publicats entre *Primer desenllaç* i *Realitats*) i una anàlisi de les bases que defineixen la particular concepció que l'autor tenia de la poesia. Són, per tant, tesis amb una voluntat transversal que miren d'afavorir la iniciació en l'obra de Vinyoli i donar-ne una perspectiva més global, així com posar en valor l'autor en el seu context poètic. Ambdues aportacions han assentat els fonaments acadèmics, necessaris, a partir dels quals elaborar tots els treballs que els han seguit i que han anat completant i aprofundint en la lectura i comprensió de la producció vinyoliana.

Si bé és cert que les contribucions de les darreres dues dècades han eixamplant i afinat els enfocaments amb què acostar-nos tant al conjunt de l'obra de Vinyoli com a llibres en concret, també ho és que una bona part d'aquestes contribucions sovint no han llegit amb el mateix deteniment un parell dels seus reculls, probablement per la seva singularitat i complexitat genètica i hermenèutica. Parlem de *Llibre d'amic* i *Cants d'Abelone*, dos títols que s'han tendit a tractar de costat, per l'afirmació amb què el mateix poeta els presentà com un díptic i per afinitats formals i semàntiques que en confirmen la interrelació.

El procés de reconeixement de l'autor, l'establiment d'un nou discurs historicoliterari, la confecció d'un cos bibliogràfic i crític cada cop més ric, els buits acadèmics així i tot encara existents, la influència fèrtil i determinant de Vinyoli en les generacions poètiques posteriors i l'accés, per primera vegada, a tota la documentació original que es conserva en el seu Fons expliquen i justifiquen l'aparició d'una nova tesi doctoral al voltant de la seva obra poètica.

Culminació d'un procés de recerca iniciat el 2014 amb el Treball Final de Màster *"i vàrem veure els impossibles llunys". Lectura de* Llibre d'amic *de Joan Vinyoli*, aquesta tesi proposa un exercici de lectura aprofundida, mitjançant el clàssicament anomenat *close reading* i inexplorada fins al moment, de *Llibre d'amic* i *Cants d'Abelone*. Es tracta de dues peces clau en la trajectòria vital i literària de l'autor, amb les quals intentà reflectir una aventura d'ordre fisicoespiritual que permetés l'enllaç entre amor i Amor, el salt majúscul que suposa poetitzar l'essencialització transcendental derivada de la intransitivització amorosa. Orientat principalment a la comprensió lectora i l'enriquiment

interpretatiu, aquest exercici ens permet, a més, indagar sobre l'autonomia de cadascun d'ambdós volums i sobre la condició de díptic, que després d'una anàlisi acurada assumim.

Des d'una excepcionalitat reconeguda pel propi autor primer i per bona part dels estudiosos que s'hi han aproximat després, aquest díptic s'erigeix com un punt decisiu i al mateix temps inevitable dins el gruix poètic vinyolià. Les etapes de gestació, redacció i edició de tots dos reculls remeten a moments d'una importància capital en el periple personal i literari de Vinyoli que tingueren conseqüències cabdals per entendre'n el desenvolupament. Llegint amb atenció els poemes que els integren arribem a entendre com d'importants van ser per a la construcció de tot l'edifici poètic vinyolià, en tant que baula imprescindible entre les obres immediatament anteriors i posteriors i com clares interlocutores, també, amb la resta dels seus títols. Alhora, delimitar el temps que suposà la realització completa del díptic, això és bona part dels anys de producció de l'autor, permet deixar constància que la confiança que hi tenia era prou per treballar-hi fins obtenir el grau de qualitat desitjat i esperar el moment oportú per donar-lo a conèixer, de la fidelitat absoluta amb què bastí el seu projecte líric (per la qual va pagar un alt preu en vida) i de la coherència i la unitat infrangibles que defineixen aquest projecte.

Els termes amb què Vinyoli va qualificar *Llibre d'amic*, i que podem fer extensius a tot el díptic, no fan sinó reforçar-ne aquest caràcter distintiu. Arran de la publicació de *Cants d'Abelone*, l'autor en parlava com "l'aprofundiment del camí encetat a *Llibre d'amic*, un llibre neomístic o de mística profana, on s'expressa la necessitat de transcendir la persona estimada" (Soler i Munné). De fet, ja s'hi havia referit així en una carta que envià a Salvador Espriu el 1977 i que es conserva a l'Arxiu Comarcal de la Selva, el document 4038.

Vinyoli trobà en els conceptes de "neomística" i "mística profana" la manera de designar la seva concepció mística de l'amor, una de tipus metafísic que, fusionant l'essència de la mística eròtica i la de la mística religiosa,[1] suplanta l'objecte d'amor humà, característic de la primera, pel diví, propi de la segona, per assajar la unió espiritual absoluta i dir-la amb tota la seva sensualitat. Passa que en Vinyoli, que amb els anys anà perdent la fe cristiana, l'entitat superior desitjada ja no pot ser Déu. Aquesta declaració de principis ens empenyia a una primera hipòtesi segons la qual ambdós llibres s'ubiquen a cavall d'un i altre tipus de mística, traçant, així, la primera de les tradicions

[1] Prenem, aquí, la terminologia utilitzada per López 30.

literàries amb què hem acotat un corpus comparatiu a partir del qual teixir la nostra proposta d'anàlisi hermenèutica. Ens hi avalaven, també, el títol i el fragment de Ramon Llull citat per Vinyoli al principi de *Llibre d'amic,* i la gran quantitat de motius, símbols, imatges i recursos formals i estilístics que l'obra hi comparteix. De la mateixa manera, sota l'empara principal de Rainer Maria Rilke, els elements paratextuals de *Cants d'Abelone* marcaven l'altra gran tradició a considerar, la germànica.

Amb una voluntat més enriquidora que minuciosa, doncs, hem recorregut als màxims exponents de la mística religiosa, representada aquí pel beat mallorquí, i la mística eròtica, la que va des del *Càntic dels Càntics de Salomó* fins a Santa Teresa de Jesús i Sant Joan de la Creu, per exemple, que és la que tradicionalment ha imperat en el món occidental, al costat de noms com Friedrich Hölderlin, Novalis, Hugo von Hofmannsthal i Rilke. Tanmateix, no hem deixat passar l'oportunitat d'acudir també a d'altres referents, de la tradició pròpia i universals, sovint esmentats pel propi autor i la bibliografia. És el cas de figures com Ausiàs March, Jacint Verdaguer, Joan Maragall, Josep Carner, Carles Riba i Bartomeu Rosselló-Pòrcel, com William Shakespeare i Thomas Stearns Eliot, com Charles Baudelaire i Jacques i Raïssa Maritain o com Octavio Paz, entre d'altres.

La lectura a què ens ha abocat tota aquesta xarxa d'autotextualitats i intertextualitats ens autoritza a parlar de Vinyoli com un dels poetes més significatius de la poesia catalana, d'un bagatge extraordinari, i del díptic *Llibre-Cants* com una petita joia de la nostra literatura que, amarada de tradició i saviesa, s'erigeix personalíssima i originalíssima.

Acompanyem aquesta anàlisi amb un seguit d'altres informacions i materials que considerem indispensables per arrodonir la nostra aportació, la més completa fins ara a propòsit d'aquest díptic misticoamorós. Precedeixen el comentari pròpiament dit una aproximació biogràfica de l'autor i una contextualització que ajuden a entendre quin lloc ocupen ambdós llibres dins el seu tramat vital i literari i com s'expliquen en relació amb la resta d'obres que va escriure. També resseguim el llarg procés d'escriptura i publicació que van tenir i tots els factors que hi van incidir, els quals van acabar jugant un paper decisiu en l'evolució de tot el projecte poètic vinyolià. Amb un estat de la qüestió bibliogràfica recopilem i endrecem, per primer cop, tot el que se sap, genèticament i hermenèuticament parlant, sobre les obres que ens ocupen.

Si en alguns d'aquests apartats hem pogut establir unes datacions més precises que les que s'havien fixat amb anterioritat, ha estat gràcies a l'accés que hem tingut a tota

la documentació del Fons, que no havien pogut consultar, o només parcialment, els autors de les tesis vinyolianes precedents. Encara més: remenant tots aquests papers personals del poeta vam localitzar un material que, pel seu valor, no hem pogut obviar i hem decidit incorporar a la nostra recerca, ampliada i repensada a partir d'aquí.

La troballa de fins a cinc versions anteriors a les definitives tant de *Llibre d'amic* com de *Cants d'Abelone* han donat peu a una secció dedicada a la història genètica d'un i altre volum, en què hem dut a terme un exercici de descripció i interpretació de les variants que, llegides i comentades de costat, ens han ajudat a reconstruir el procés original de creació dels textos. Ha estat aquest, doncs, un instrument, més que no pas un fi, a través del qual, renunciant a l'exhaustivitat, hem destacat aquells fenòmens més importants per a l'evolució i comprensió dels poemes. De cap manera es pot considerar una edició crítica, ja que no es tracta de l'establiment d'un sistema d'edició; en tot cas, del pas previ, necessari, a aquest. Duent a terme aquesta pràctica ecdòtica, però, no només hem confirmat les nostres hipòtesis inicials, basades en algunes evidències (para)textuals, referències bibliogràfiques i intuïcions, sinó que hem multiplicat el ventall d'interpretacions possibles i hem arribat a conclusions més fermes, obtenint com a resultat una visió molt més rica a partir de la qual llegir i comprendre millor aquestes obres.

Finalment, i per acabar de perfilar l'enfocament suggerit, plantegem la possibilitat de dilatar el concepte de díptic fins al de tríptic amb una lectura d'*El griu* com a continuïtat de la proposta poètica que representen *Llibre d'ami*c i *Cants d'Abelone*. Un gest que ens deixa apreciar la diversitat del registre amorós que Vinyoli cultivà al llarg de la seva producció i insistir, una vegada més, en la sòlida cohesió que la caracteritza.

Reproduïm en apèndixs les il·lustracions que van acompanyar la primera edició de *Llibre d'amic* i els documents d'arxiu en què es conserven les versions anteriors a les publicades dels dos reculls del díptic.

Al llarg de la nostra tesi, les citacions dels manuscrits i mecanoscrits del Fons Joan Vinyoli les farem seguint una transcripció literal del seu contingut, sense cap mena d'intervenció.

Reconegut com a pilar fonamental dins la poesia catalana contemporània, i passats trenta-un anys de la darrera tesi doctoral que se li dedicà, calia actualitzar el discurs acadèmic sobre Joan Vinyoli. Hem intentat fer-ho amb aportacions innovadores que, no-fresades o impossibles fins a dia d'avui, esmenen i completen la bibliografia existent amb dues intencions principals: consolidar l'autor en el nou lloc que ocupa dins la història de

la literatura catalana i, sobretot, brindar per fi una visió panoràmica i una anàlisi profunda de dues obres crucials a l'hora d'explicar la seva figura i el conjunt de la seva producció des de la complexitat i originalitat que l'han convertit en un referent.

ABREVIACIONS EMPRADES:[2]

PD: *Primer desenllaç*

DVIS: *De vida i somni*

LHR: *Les hores retrobades*

EC: *El Callat*

R: *Realitats*

TEAIR: *Tot és ara i res*

ELP: *Encara les paraules*

AQET: *Ara que és tard*

PC: *Poesia completa 1937-1975*

VDA: *Vent d'aram*

LDA: *Llibre d'amic*

EG: *El griu*

OP: *Obra poètica 1975-1979*

C: *Cercles*

AHR: *A hores petites*

CDA: *Cants d'Abelone*

DM: *Domini màgic*

PDA: *Passeig d'aniversari*

PLES: *Per l'escala secreta (Poemes)*

ACS: Arxiu Comarcal de Santa Coloma de Farnés

[2] Les obres de Joan Vinyoli mencionades amb abreviacions, utilitzades per facilitar el discurs, les citem a partir de l'*Obra poètica completa* editada per Macià, que reflecteix, "en la mesura del possible, aquell [text] que l'autor va donar com a definitiu", ja que "parteix sempre de les últimes edicions publicades en vida de l'autor i, doncs, controlades directament pel poeta" ("Notes" 582). Quan ha calgut hem tingut en compte les variants necessàries.

FJV: Fons Joan Vinyoli

doc.: Document de l'ACS

2. EL DÍPTIC. *LLIBRE D'AMIC* I *CANTS D'ABELONE*

2.1. Prèvia aproximació biogràfica i literària

En definir Joan Vinyoli com un "poeta tan fatalment poeta" (21), Joan Teixidor no feia sinó reblar un tòpic després assumit per molts: la necessitat de la vida, suport imprescindible, per a la poesia, que ho seria tot. El trenat compost per una i altra és tal, en Vinyoli, que s'ha arribat a afirmar que "ha encarnat probablement d'una manera més intensa i radical que cap altre del segle XX a casa nostra la figura del poeta totalment lliurat a la seva obra, la d'algú que acaba sentint-se viure només com a tal, perquè de la poesia n'ha fet el principal, si no l'únic motor de la seva vida. [...] per això el seu és un cas d'adequació extrema entre persona *real* i persona *poètica*" (Susanna, "El segle"). Resseguir el seu arc vital, doncs, ens permetrà penetrar la seva obra, que no arriba a ser mai confessional, i entendre el lloc que hi tenen reservat els dos títols a què va destinada aquesta tesi.

Nascut a Barcelona el 3 de juliol de 1914, Joan Vinyoli va perdre el seu pare quan tenia quatre anys. Aquest fet va motivar el trasllat de la família des de la Gran Via a Sant Joan Despí i una infantesa marcada per les dificultats econòmiques, a causa de la migrada pensió de vídua de metge que cobrava la mare. Als vuit anys tornà a Barcelona i entrà a estudiar, en règim de classes de favor, als Jesuïtes de Casp, on va rebre una educació religiosa, va realitzar estudis de comerç i va fer unes primeres amistats que tindrien un pes determinant en la seva trajectòria, com Francesc Gomà, Teixidor, Tomàs Lamarca, Josep Maria Boix i Selva, Martí de Riquer i Ignasi Agustí, entre d'altres. Dels vuit als disset anys va estiuejar a Santa Coloma de Farners, a la Selva, paisatge que evocaria en els poemes dels primers reculls.

A causa de la situació econòmica familiar, als setze anys va començar a treballar a l'editorial Labor, feina que va exercir fins a la seva jubilació. Progressivament, les creences religioses adquirides de joventut les va anar substituint "per l'aprofundiment que buscà en la vida interior a partir de la literatura". Cap als vint-i-dos anys la lectura d'uns mots de Rilke va desencadenar la seva "conversió literària" (Carbó, *Introducció* 8):

> El meu encontre amb Rilke es degué a un atzar sense importància: vaig descobrir pel meu compte, a la revista *D'ací i d'allà*, la traducció del famós fragment dels *Quaderns de Malte Laurids Brigge* on afirma, resumint, que *la poesia no és cosa de sentiments, sinó*

> *d'experiències*. No vaig entendre res del que "se'm proposava" en aquell text "estrany" per a un jove que aleshores llegia Maragall, Verdaguer, els mallorquins, Manent, Garcés..., i vaig demanar a algú de l'editorial si coneixia Rilke. Era el senyor Manuel Sánchez Sarto, un home molt intel·ligent i que dominava la llengua alemanya. Em va regalar *Das Stundenbuch* i em va donar uns bons consells. (Busquets i Grabulosa 84)

Anys abans havia deixat constància d'aquest episodi en un dels esborranys de la prosa inèdita "Un diàleg en l'obscuritat":

> [...] començava a sentir vagues inquietuds d'ordre especial. Vaig llegir en una novel·la que el protagonista vivia en una morbosa recerca d'ell mateix. No vaig entendre ben bé el significat de la frase. Recerca d'un mateix! Què volia dir? (doc. 1445)

A partir d'aquest moment s'interessà obsessivament per la figura del txec i s'afanyà a millorar l'alemany, al qual s'havia iniciat en els Jesuïtes, per poder accedir directament als poemes. Durant els primers anys trenta, abans d'esclatar la guerra, a l'Ateneu Barcelonès va fer amistat amb Òscar Samsó (a través del qual va conèixer Salvador Espriu), Carmina Pleyán, Rosselló-Pòrcel, Josep Maria Sostres, Jordi Maragall (fill petit del poeta) i Jaume Bofill i Ferro, i va signar les primeres col·laboracions literàries a la premsa més llegida de l'època: dos poemes, dues suites i tres proses a *Juventus*; quatre poemes dedicats a Assumpció Ros, amb qui festejava aleshores, i dos sonets a *La Veu de Catalunya*, dos poemes a *Quaderns de Poesia* i la traducció del poema rilkià "De si una volta algú t'hagi amat" i dues poesies pròpies a *La Publicitat* (P. Solà, *La bastida* 48-70).

Va ser per la publicació d'aquesta traducció, i gràcies a l'amistat comuna de Teixidor, que Vinyoli va conèixer Carles Riba, amb qui va mantenir una relació de profunda amistat i afecte personal fins a la seva mort i a través del qual va conèixer Hölderlin i altres romàntics alemanys, també determinants per la seva formació literària. De fet, des de l'inici de la seva coneixença Riba va saber veure el potencial poètic de Vinyoli, que considerava, "juntament amb Rosselló-Pòrcel, la gran esperança de la jove poesia catalana" (P. Solà, *La bastida* 81-82).

Durant la guerra va participar en serveis auxiliars, en la Inspecció de Centres de Reclutament del bàndol republicà, i el 1937, el mateix any que s'expedia el seu títol de grau de batxillerat, va publicar el seu primer recull, *Primer desenllaç* (PD, 1937), a les

Edicions de la Residència d'Estudiants. En aquesta mateixa època, la coneixença d'Isabel Abelló desencadenà la seva segona conversió, ara "«a la vida interior»" (Soler i Munné). Viscuda entre 1936 i 1942, aproximadament, aquesta experiència personal li va fer sentir "una comunicació molt directa que li va fer replantejar la concepció de la poesia i la pròpia condició d'home-poeta" (P. Solà, *La bastida* 93-94).

La situació econòmica amb què es trobà en el seu exili interior, un cop acabada la guerra, el dugué, un cop més, a abandonar el desig d'iniciar els estudis de Lletres i a tornar a la mateixa feina. La Setmana Santa de 1942 visità Mallorca i quedà impressionat per l'espiritualitat de Valldemossa i el monestir de Miramar, on s'havia recollit Ramon Llull. Durant les vacances aprofitava per estudiar llengües estrangeres, anglès i sobretot alemany, en què aprofundia a partir de la traducció de poetes que l'interessaven. Els últims anys havia assajat de traduir Rilke, Goethe, Hölderlin, Hoffmansthal i Nietzsche, alguns per encàrrec per a projectes d'antologies que finalment no veieren la llum.

El 1943 va conèixer Teresa Sastre, amb qui es casà el 1945 i amb qui va tenir tres fills. Entre 1946 i 1948 va col·laborar a *Ariel* i va ser escollit com a membre del jurat del Premi Rosselló-Pòrcel 1947 que organitzava aquesta revista clandestina. El 1948, onze anys després del primer, publicà el seu segon recull, *De vida i somni* (DVIS).

En un moment d'obertura del règim franquista i del panorama literari català, la dècada dels cinquanta "van ser uns anys professionalment rics per Vinyoli" (Torra 38). Consolidat com a poeta després d'haver guanyat premis als Jocs Florals de Girona (Flor Natural), Santa Coloma de Farners i Cassà de la Selva el 1950, i de l'obtenció del premi Óssa Menor 1951 per *Les hores retrobades* (LHR), Vinyoli va passar a formar part del jurat d'aquest darrer premi el 1952 i del Concurs Literari que el 1953 organitzava la Llibreria de les Galeries Laietanes, i el 1954 va ser un dels escriptors convidats a assistir al III Congreso de Poesía que se celebrava a Santiago de Compostel·la, tot i que s'excusà per motius laborals. Arran de la relació que mantenia amb Riba i l'assistència a les tertúlies que aquest organitzava a casa seva, el mateix any va participar amb el discurs "Carles Riba i el seu concepte de la poesia" en els parlaments d'homenatge que se li van fer a la Casa del Libro amb motiu del seu seixantè aniversari. També va escriure les narracions "Un diàleg" (1955) i "Pel camí dels mesos" (1956) i va publicar *El Callat* (EC). Entre 1950 i 1959 Vinyoli va aparèixer esmentat a la premsa una cinquantena de vegades, sent objecte d'articles i ressenyes d'autors com Espriu, Manuel de Pedrolo, Joan Ferraté o Josep Maria Espinàs a publicacions com *Laye* i *Destino*. Alhora, se'l va tenir en compte en diverses antologies i va ser convidat i va participar en converses, congressos,

lectures i cicles de poesia. Tots aquests esdeveniments van facilitar nous contactes i amistats al poeta, algunes amb un impacte directe en la seva obra, com la que va mantenir amb Gabriel Ferrater, Joan Oliver, Josep Vicenç Foix i Miquel Martí i Pol, i el van apropar als cercles literaris del moment. Va ser en aquesta època, també, el 1954, quan començà a estiuejar a Begur, al Baix Empordà, on anà durant vint-i-quatre anys i que arribà a considerar "el lloc important i definitiu com a centre de les meves experiències de tot ordre, poètic i vital" (Busquets i Grabulosa 86).

Tot semblava anunciar un protagonisme i un ressò en la lírica de postguerra que, tanmateix, no van acabar arribant. Havent travessat una forta crisi religiosa el 1956 que li va fer perdre la fe en l'Església Catòlica, Vinyoli va quedar tocat per la discreta recepció d'EC i la incomprensió que percebia en els cercles literaris del país. Oliver ho expressava així: "Com avergonyit em demanà permís per a queixar-se de la indiferència amb què eren rebuts els seus llibres. «No m'estimen», deia, i afegia: «només tu m'estimes». Em mirava amb els ulls entelats. «Oi que *El Callat* mereixia un altre tracte?», acabava. [...] Penso, imagino i escric, en primer lloc per a mi mateix, però tot seguit *necessito* que algú comparteixi allò que li ofereixo. O que m'ho censuri, tant se val. Però el silenci em mata..." (Riera 330-331). El fet que no guanyés el Premi Ausiàs March de Gandia en la seva primera convocatòria el 1959 no feu sinó empitjorar la situació, com desenvoluparem més avall.

Tampoc van acabar arribant a la dècada dels seixanta, el protagonisme i el ressò: *Realitats* (R, 1963), amb què havia intentat apropar-se al corrent realista predominant aleshores, no passà el filtre de la crítica, que el considerà poc compromès, i a la *Nova antologia de poesia catalana* del 1965 Triadú només li seleccionà dos poemes, quan a la que havia fet el 1951 n'hi havia triat quatre. Mentre els altres poetes augmentaven la seva representació, la seva es veia reduïda a la mínima expressió i patia per sentir-se marginat i qüestionat. Per compensar, el 1968 va participar en el cicle de lectures poètiques Miércoles literarios de l'Ateneu, experiència que repetiria el 1976, i José Agustín Goytisolo el va tenir molt present per a una antologia de poetes catalans traduïts al castellà. Després d'una entrevista de José Cruset per a *La Vanguardia Española* el febrer del 1969, va ser convidat a participar en els actes d'homenatge a Riba, organitzats per la Universitat de Barcelona, amb motiu del desè aniversari de la seva mort.

El reconeixement li arribà a partir del 1970. Intervingué en el Primer Festival Popular de Poesia Catalana, s'intensificà la seva producció, proliferaren les seves obres i

esdevingué capdavanter i mestre de les noves fornades de joves poetes.[3] Castellet li proposà d'inaugurar la col·lecció Els llibres de l'Escropí/POESIA amb *Tot és ara i res* (TEAIR, 1970), llibre que "significà, en paraules seves, la «reincorporació en la vida poètica oficial de Catalunya»" (P. Solà, *La bastida* 312). *Encara les paraules* (ELP, 1973) obtingué el Premi Lletra d'Or 1974 i el 1975 aparegueren *Ara que és tard* (AQET, Premi de la Crítica de poesia catalana 1976 i Premi Crítica Serra d'Or de poesia 1977) i *Poesia completa 1937-1975* (PC), volum amb què s'inicià la seva relació amb l'editor Xavier Folch i que el col·locava entre els grans de la poesia catalana de postguerra. *Vent d'aram* (VD, 1976) va ser guardonat amb el Premi de la Crítica Serra d'Or de poesia el 1977 i aquell mateix any publicà LD, que havia quedat inèdit, participà en el Congrés de Cultura Catalana amb la "Crida als poetes catalans" i rebutjà, per raons polítiques, el Premio Nacional de Poesía en Lengua Catalana, "un guardó amb el qual no tinc res a veure" (P. Solà, *La bastida* 403). Seguiren *El griu* (EG, 1978) i *Cercles* (C), editat per primer cop dins *Obra poètica 1975-1979* (OP, 1979), volum que recollia els quatre darrers reculls. El mateix 1979 va viure un dels episodis més gratificants de la seva carrera literària: se li dedicà un homenatge a l'Aula Magna de la Universitat de Barcelona, organitzat per l'Aula Carles Riba. També en aquesta època decidí abordar un vell encàrrec d'Oliver, que dirigia Els llibres de l'Óssa Menor, d'unes traduccions de Rilke, inicià un intens intercanvi epistolar amb Martí i Pol i enfortí vincles amb grups de joves, com els estudiants que havien engegat *Tarotdequinze* i *Èzcema* i organitzat el Gespa Price la primavera del 1975.

En una carta del maig del 1974 Vinyoli deia el següent a la seva germana Carme:

> Després del llarg silenci que s'havia fet respecte a la meva obra, trencat per l'"Óssa Menor" del 1951, a partir de *Tot és ara i res* es va produint un canvi radical, sobretot entre els joves —i no tan joves— [...] sembla que el meu treball poètic comença a tenir no ja sols una justificació personal sinó que interessa profundament a molta gent. No he cedit mai, i de vegades ben a contracor, ni a modes ni a tendències que he trobat superficials o que no anaven amb la meva manera de ser. N'he patit, però crec que he estat fidel a mi mateix al llarg de tots els moments de la meva existència. (Cit. a P. Solà, *La bastida* 348)

[3] Un dels nombrosos testimonis d'aquesta estreta relació entre Vinyoli i els poetes més joves l'aporta Martí i Pol: "hi ha un fet important (també li ho vaig dir [a Miquel Desclot]), que és que la gent jove del sector diguem-ne formalista comença d'adonar-se de la importància de la teva obra i et reconeix coma a mestre indiscutible. Això m'ho confirma també el fet que un grup de poetes molt joves d'Osona, que fan una revista d'àmbit comarcal (*Clot*) [...] m'han dit que et demanés si voldries pujar un cap de setmana, a finals de setembre o primers d'octubre, a fer una lectura a Vic" (Vinyoli i Martí i Pol 93).

I Espriu, convençut que "malgrat l'estupidesa del país" la importància de la seva poesia aniria creixent de dia en dia, ho resumia així en una carta de l'octubre del 1976:

> Tu i la teva magna obra, indestriables, esteu molt per damunt de tota distinció, de tot aplaudiment i fins de tota subtil exegesi o teranyina crítica. Com afegir cap comentari valedor a una poesia essencial, dura, nua i cristal·lina? Has pagat, pagues i pagaràs un preu molt car pel teu singularíssim do, però no dubtis que en val la pena. (Cit. a P. Solà, *La bastida* 376)

Paral·lelament a la seva consolidació poètica, però, la seva salut s'anava afeblint. El 1972 havia sofert un infart a Saragossa i el 1978 va ser ingressat a la Clínica Tres Torres de Sarrià a causa d'una trombosi cerebral. La baixa laboral a causa de les malalties, l'arribada de la vellesa, i la jubilació el 1979 possibilitaren que dediqués més temps al conreu de la poesia, que sovint esdevingué quelcom obsessiu per ell.

Amb l'inici de la dècada dels vuitanta començà la seva divulgació en castellà: el poeta mexicà Orlando Guillén li traduí tres llibres (*Todo es ahora, y nada también*, *Viento de cobre* i *Dominio mágico*) i J. A. Goytisolo elaborà la traducció i l'antologia bilingüe *Joan Vinyoli. 40 poemas*. Els títols que seguiren, *A hores petites* (AHP, 1981) i *Cants d'Abelone* (CDA, publicat el 1983 però escrit uns anys abans), suposaven un esglaó més en la seva producció.

La projecció i importància que prenia la seva figura en el món literari contrastava amb l'erosió progressiva de la seva salut. Un càncer de pell, el perill d'una cirrosi al fetge i crisis recurrents d'hipertensió el van fer recloure a l'Hotel de Vallvidrera, la tardor de 1980, per a una cura de repòs. Els dos darrers anys de la seva vida els dedicà a la creació dels seus dos darrers llibres i a la traducció intensiva de poemes de Rilke. Resultat d'aquesta dedicació foren *Domini màgic* (DM), *Passeig d'aniversari* (PDA), *Versions de Rilke* (tots tres del 1984) i *Noves versions de Rilke*, publicat pòstumament el 1985.

Va morir el 30 de novembre de 1984, a la Clínica Tres Torres, a causa d'una polineuritis. Abans del seu setantè aniversari va rebre la visita de Pasqual Maragall i Maria Aurèlia Capmany, en nom de l'Ajuntament de Barcelona, per comunicar-li la intenció de concedir-li la Medalla d'Or al Mèrit Artístic, i el dia del seu aniversari el visitaren Joan Rigol i Joan Guitart, consellers de Cultura i d'Ensenyament, respectivament, acompanyats de Xavier Folch. El seu nomenament com a fill adoptiu de Santa Coloma de Farnés no arribà fins al 1991, a títol pòstum.

Amb aquest itinerari biogràfic i literari s'evidencien un seguit de fets que ja s'han tornat llocs comuns en aproximar-nos a Joan Vinyoli. El primer d'aquests tòpics són els diversos moments de silenci que, amb els consegüents i constants replantejaments poètics, modulen l'evolució de la seva obra. El segon, una proporció desigual en el ritme de publicació: en els quaranta-vuit anys que transcorren entre el 1937 (any de publicació del seu primer volum) i el 1985 (quan es publica *Noves versions de Rilke*), surten a la llum vint llibres, comptant els volums recopilatoris i els dos reculls de traduccions. Quinze d'aquests llibres s'editen a partir del 1970, de manera que durant els trenta-tres primers anys només n'apareixen cinc.

Aquestes constatacions han portat a un cert consens entre la bibliografia a l'hora de dividir la producció del poeta en diferents etapes i fixar-ne les principals filiacions i referents literaris.

El primer dels dos grans períodes en què tradicionalment s'ha fragmentat la trajectòria vinyoliana la formen els cinc primers llibres publicats, de PD a R. Són els anys en què tenen lloc "la seva formació literària, la consolidació de la seva vocació i la formulació de les bases teòriques, ètiques i estètiques, sobre les quals s'assentarà la seva poesia" (Macià, *La Poesia* 11-12). Per Macià, dins d'aquest primer moment s'hi poden establir encara dues subetapes "radicalment diferents: una d'inicial, clarament continuista, que comprèn els anys 1955-1959, i una segona de replantejament i de canvi, que abraça els anys 1960-1962". La primera, diu, correspon a la redacció dels poemes de dos projectes de reculls que van quedar inèdits (*Per l'escala secreta (Poemes)* [PLES]) i "Realitats") i "representa, a grans trets, una continuació de la línia iniciada amb *El Callat*", mentre que la segona és "un intent, per part del poeta, de contemporització. Això és, sense allunyar-se del tot de la línia poètica anterior [...] Vinyoli s'esforça per adequar la seva poesia al model poètic del moment, de to més narratiu i realista" ("Notes" 628).

La segona etapa, desenvolupada a partir del 1970 fins a les acaballes, l'integren un conjunt de llibres entre els quals cal distingir "el que és un existencialisme ètic amb la seua estètica de l'existència —més dominant en els volums dels anys setanta—, del que és l'existencialisme estètic i la metapoesia, on predomina l'apoteosi de la paraula dels dos llibres de Vallvidrera, els dos últims que va escriure —actitud definitòria de la seua producció dels anys vuitanta". La transició entre un i altre existencialisme vindria marcada per AHP i CDA (Carbó, *Introducció* 16).

Ara bé, la singularitat de R, "amb què s'inicia un tombant en la trajectòria poètica de l'autor", i l'acostament que, amb aquest llibre, Vinyoli assaja a una poesia més realista,

després de la culminació de la lírica postsimbolista que s'ha tendit a llegir en EC, han portat alguns estudiosos com Carbó a considerar fins a tres etapes, la segona de les quals formada únicament per aquest recull (*Introducció* 15-16, "Estudi" 16-22). En aquesta mateixa línia, Martí i Pol parla de R com de "llibre clau en l'evolució del poeta i suposa, a més, una de les modificacions més espectaculars [...] de la seva trajectòria. *Realitats* és, evidentment, un llibre pont" ("Pròleg" 34).

Pel que fa als silencis a què ens hem referit unes línies més amunt, s'ha tendit a fixar-ne tres. El primer, comprès pels onze anys que separen PD (1937) i DVIS (1948), s'ha de veure com el resultat del context sociopolític i personal: un conjunt de circumstàncies com la guerra civil i la depressió i la desorientació dels primers anys de postguerra, l'ensorrament de tota la infraestructura cultural i literària provocat pel règim franquista i la persecució i la clandestinitat de la cultura catalana (Macià, *La Poesia* 62), així com les dificultats econòmiques i el seu matrimoni, però també un primer reenfocament dels criteris poètics que presidien la seva literatura. Amb la voluntat de ser conseqüent amb el seu projecte líric, Vinyoli va començar a cercar una major independència dels models rebuts per tal de donar un sentit vàlid i autèntic a la seva poesia davant l'atzucac en què es trobava la literatura catalana llavors, especialment la poesia de tradició postsimbolitsa i neoromàntica en què ell s'havia abeurat (Carbó, *Introducció* 14-16; Macià, *La Poesia* 60-64). Una cerca de veu pròpia en què va tenir un paper decisiu l'esmentada "conversió a la vida interior", que el portà, necessàriament, a una conversió poètica.

El segon parèntesi, que va del 1956 al 1963, anys de publicació d'EC i R, respectivament, és "el més transcendent i important de la seva trajectòria" (Macià, "«Però»" 283). L'explicació la donen, sobretot, la manca de reconeixement que, segons Vinyoli, havia rebut fins aleshores la seva producció i una nova orientació lírica per intentar apropar-se als camins estètics de la poesia catalana d'aleshores, la qual, després de la mort de Riba, abraçava el realisme històric (Carbó, *Introducció* 14-16). Això no obstant, hi ha qui fixa com a primera data d'aquest segon parèntesi el 1955, "quan Vinyoli enllesteix *El Callat*" (Macià, "Notes" 622).

El tercer i últim interval ve marcat pels set anys que transcorren entre R, que va passar gairebé desapercebut, i TEAIR (1970). Es tracta del "més greu i dramàtic de tots, per tot el que implica de radical conflicte entre vida i poesia i per l'aïllament, el desencís i l'ostracisme a què es veu abocat el poeta durant aquest anys. Aquest és, d'altra banda, el període més fosc de tota la trajectòria poètica vinyoliana" (Macià, "«Però»" 283).

De totes maneres, Macià ha volgut assenyalar dos altres moments de silenci: un, el buit de cinc anys que separa LHR (1951) d'EC, que considera un "moment culminant de reflexió sobre la poesia i de formulació del poètic per part de Vinyoli, i que, doncs, s'ha de considerar com un [segon] silenci positiu i fecund" (*La Poesia* 59). L'altre, "més desapercebut però [...] molt central i determinant", el salt d'AHP (1981) fins a l'acompliment dels dos últims llibres (1984), que Vinyoli viu "com el replantejament més radical de la seva vida i obra, amb temptació inclosa d'abandó definitiu de la poesia". A mitjan 1982 "el poeta comença a veure superada ja la situació de crisi i dejecció en què ha viscut immers d'ençà de l'escriptura d'*A hores petites*" i pren consciència d'una veritable evolució que el porta a pensar "en els inicis de la «SEGONA ETAPA» de la seva obra". És una fase creativa feraç i important, la darrera, tant pel que fa a la producció pròpia, amb l'expectativa de publicació de CDA i l'escriptura de DM i PDA, com pel que fa a la realització dels projectes de traducció. Sense oblidar els reconeixements públics i el mestratge envers les joves generacions literàries del país ("«Però»" 284-285).

En efecte, en més d'una ocasió al final de la seva vida Vinyoli va parlar d'aquesta "segona etapa". Ho feia, per exemple, a la carta adreçada a Xavier Pericay el 21 d'agost del 1982 (Macià, "Notes" 668) o a la que enviava a Eudald Puig només sis dies abans, sentint-se "vorejant l'abisme de «l'absolut poètic»", per dir-li:

> Tinc la impressió com si pel novembre del 80, que és quan vaig haver-me de refugiar per primer cop a Vallvidrera, hagués començat la *segona etapa* de la meva poesia, que tant pot ser que s'estronqui involuntàriament o voluntàriament qualsevol dia, segons el meu grau de mal humor o de lucidesa, o que representi un pas important o decisiu endavant. Tinc por de tot i a la vegada em sembla començar una "vita nuova", ja talats els cordons umbilicals amb coses i persones que en altre temps foren molt per mi. (Vinyoli i Puig 83-84)

Dies després Puig li responia:

> Crec que tens raó amb això que dius de la teva *segona etapa*. Es nota en *A hores petites* i en el que he pogut llegir de *Cants d'Abelone* on la paraula potser és més volàtil, més lleugera i profunda, més oberta directament a tu mateix; el tema del temps i de la mort es clarifica més que mai, realitat i somni convergeixen també, i es transmuten en una mena d'ultrarealitat que sembla assolir la comprensió de tot (tot allò que ens atormenta o ens alegra, fins i tot el dubte, donat com una essència natural) a través d'una ètica espiritual

molt alta. Crec, però, que encara pots fer una "gran construcció" de tot això. No una "Sagrada Família", sinó una obra en la qual s'anessin embastant amb precaució tots els arcs, les voltes, els passadissos, les sortides secretes i els campanars, una catedral gòtica de la qual ja en tens els profunds fonaments. (Vinyoli i Puig 96)

Al costat del motiu que Teixidor trobava a aquests aturs al llarg de l'obra vinyoliana ("no passa res que valgui la pena d'ésser dit i cantat". 21), el mateix poeta en donava aquesta seva versió:

[...] tal vegada la raó més important dels meus silencis ha estat des de sempre el poc temps disponible —vaig començar a treballar als setze anys— i, com deia en Riba, amb una vocació vacil·lant, i que les poques hores "meves" me les prenia o, més ben dit, les donava intensament a la "Vida" i no poc als replantejaments i dubtes constants de poètica. El silenci que va des de *Primer desenllaç* a *De vida i somn*i, a part les circumstàncies de la guerra, queda molt explicat en les pàgines 15-17 del meu pròleg a *El Callat*. El també llarg silenci entre *Realitats* i *Tot és ara i res* és degut a raons similars. *Realitats*, a més, havia estat refusat durament, no he pogut saber mai si per raons sociopolítiques, i va ser dur per a mi superar l'"insult". També em vaig replantejar greument els problemes de la poètica. És ben cert que de tot això i altres coses en sortí *Tot és ara i res*. A partir del 70 el meu projecte poètic assoleix, com dius, una gran tensió que m'obliga a publicar el que havia anat escrivint des de *Realitats*. Ja no he parat des d'aleshores. (Martí i Pol i Vinyoli 54-55)

O aquesta altra, a l'entrevista amb Busquets i Grabulosa:

[...] en conèixer algú, cap als vint-i-dos anys, que em va *convertir de veritat i profundament a la vida interior*. Vaig renegar de «l'home vell» i va començar per a mi una dolorosa i difícil «vita nuova» a partir de zero (encara que això no sigui mai del to veritat). [...] el meu llarg silenci entre la publicació de *Primer desenllaç* (1937) i *De vida i somni* (1948) es fonamentalment degut a les circumstancies que sumàriament he exposat, sense oblidar és clar, que el 1936 va esclatar la nostra guerra. Això i el fet d'haver entrat a treballar en una empresa editorial on vaig exercir càrrecs diversos, alguns d'importants, fins a jubilar-me als seixanta-cinc anys, després de dues grues malalties, penso que ho expliquen gairebé tot de mi si afegim que vaig casar-me el 1945 i vaig tenir tres fills barons del matrimoni, i d'altres factors, més endavant, que m'ajudaren encara a interioritzar més i més en la meva vida. En són prova *Llibre d'amic* i el cicle que va de

Tot és ara i res fins, potser, al recull *A hores petites* [...]. (83-84)

Tot i que l'editor, Josep Pedreira, va triar precisament i significativa R com a volum de tancament de la col·lecció Els Llibres de l'Óssa Menor "perquè representava un pas més en la consolidació del nou moviment poètic emergent, el «realisme històric»" (Macià, "Notes" 615), com hem vist, R va inspirar un mutisme i un menyspreu entre la crítica que van abocar Vinyoli a un cert desencís personal i literari i li van generar una reacció de rebuig, no exempt d'una dosi d'ira continguda, contra l'*stablishement* cultural del país (Macià, "«Però»" 296). En una carta a Joan Fuster del 9 de juliol del 1963, el poeta compartia amb ell tenir "la impressió que entorn d'aquest llibre s'ha anat creant o s'ha creat de cop, per motius no literaris, una espessa capa de silenci" (cit. a Carbó, "Una espessa" 139). Anys més tard encara ho recordaria en una entrevista d'Isabel-Clara Simó: "«Realitats» va produir un gran silenci al meu voltant, i una actitud de refús i de marginació absolutes. Potser perquè no em trobaven un poeta «engatxat». Són uns anys difícils de molta soledat, fins que escric i publico «Tot és ara i res», que per a mi és un llibre fonamental" (20).

El 27 d'abril del mateix any de publicació del volum, al diari *La prensa* hi apareixia l'entrevista que li havia fet José Corredor Matheos, en què li preguntava per la poesia realista i fins a quin punt se sentia partícip d'aquest corrent. Vinyoli admetia "haver-s'hi acostat una mica però se'n desmarcava completament si s'entenia que la poesia realista havia d'estar al servei de determinades idees polítiques o socials. Això no el privava de dir que militava com a home per aquestes idees" (P. Solà, *La bastida* 271). Havent evitat sempre gestos que el signifiquessin políticament, perquè la seva posició política i ideològica era en la seva obra (Llavina, "Vinyoli"), deia "que la seva poesia arrancava d'un sentiment molt viu i, al·ludint a Machado, deixava clar que en els seus versos «*se siente siempre resonar al otro, al "tú", dentro de uno mismo*». Era evident, doncs, que les seves realitats no eren homologables a les d'ús corrent en la poesia predominant" (P. Solà, *La bastida* 271).

D'això mateix deixava constància Fuster en el breu comentari que dedicava a R dins "Libros catalanes. Un editor y dos poetas", publicat en el número 1350 de *Destino* (22-VI-1963), que Vinyoli "li agraí en una carta en la qual insinuava el rebuig programat que s'havia orquestrat" (P. Solà, *La bastida* 272). El crític valencià aprofitava per assenyalar-hi, potser amb una certa ironia o ambigüitat, "les «distàncies» que separen

aquest llibre dels dos realismes, diguem, establerts o de referència: el de caire més politicosocial i el de caire més experiencial i moral":

> Estas *Realidades* no son, desde luego las "realidades" que seducen a Vallverdú, a Bauçà, a Horta, ni siquiera las que tientan a Gabriel Ferrater. El de Vinyoli es "otro mundo". […] Vinyoli es un poeta serio, exacto, inquietante. *Realitats* lo confirma. "Rica la boca de paraules", él dice su verso, ¿Para quién? Contra quién? (Cit. a Macià, "«Però»" 296)

Més tard Fuster es referiria a l'obra de postguerra de Vinyoli (LHR, EC i R) com

> —la que compta—, amb un fons patètic que gairebé mai no decau. Potser seria excessiu de relacionar-lo directament amb la commoció del 1936 al 1939. Les motivacions concretes dels poemes són, sens dubte, individuades: intimistes, podríem dir. Però la relació hi és. La ratxa de desolació que desmantella Catalunya sembla eliminar, de moment, la possibilitat que els poetes que la van viure es lliurin a jocs literaris trivials. Un pòsit d'amargura, d'amargura "col·lectiva", se sedimenta en els seus versos i els inclina a limitar-se a temes de ressonància semblant. (*Literatura* 342)

Poc després del comentari de Fuster, el juliol del 1964, Jordi Maluquer publicava una ressenya del llibre a les pàgines de *Serra d'Or* que no es pot dir que fos gaire positiva, ja que hi feia afirmacions com: "Vinyoli assaja l'antipoema, i no se'n surt. [...] la forma ja no respon. Per tal d'encarnar les idees precises i acabades de Vinyoli, la rima, el sonet, es tornen violents, rígids. Els consonants destorben i malsonen. [...] La nota explicativa del poeta, aquest cop innecessària, revela una certa inseguretat: la inseguretat que els poemes se'ns presentin amb un caire distint al del que l'autor volia" (47-49). D'altra banda, en el número 6 de la revista *Poemes* s'hi anunciaven els diversos treballs i comentaris que es farien en els propers números, entre els quals n'hi havia d'haver un sobre R a càrrec d'Albert Manent. L'únic dels esmentats que no va veure mai la llum va ser, precisament, aquest (Macià, "Notes" 616).

Com a contrapunt, dos comentaris, tardans, això sí, de dos poetes propers a Vinyoli que van veure en el llibre els guanys fonamentals del poeta i el canvi substancial que s'havia operat en la seva poesia (Macià, "«Però»" 297). El d'Espriu, que "tenia molt present l'article de Maluquer" (Delor 222), va aparèixer inicialment amb el títol "Obra poètica de Joan Vinyoli" en el número 14 de *Presència* el 10 de juliol del 1965, dos anys després de la publicació de R. L'escriptor selvatà hi qualificava el llibre com "potser el més bo de tots els seus i probablement el més cabdal llibre català de poesia que ha sortit després de *Vacances pagades*" i hi sentenciava que "Joan Vinyoli és, com tothom sap o

hauria de saber, un dels més distingits i més importants poetes de Catalunya, i no solament d'aquest temps sinó de qualsevol altre moment generacional. [...] Sí, Joan Vinyoli és un gran poeta, un dels nostres escassos veritables poetes" (Espriu 422, 425). El de Ferrater, escrit el 1964, va romandre inèdit molts anys, ja que es publicà per primera vegada en la seva versió original dins *Papers, cartes, paraules* (1986), tot i que anteriorment havia sortit, en traducció catalana, en el número 20 de *Reduccions. Revista de poesia* (1983), número especial d'homenatge a Vinyoli. Segons l'autor de Reus:

> Després del súmmum de densitat simbòlica d'*El Callat*, en el següent i sens dubte el llibre més ben aconseguit fins ara, *Realitats* (1963), el poeta pot deixar descansar la mirada en una multitud d'objectes concrets i variats, que en aparença copsa en la seva senzillesa immediata. Però la veritat és que els mira a contraclaror, i que són per a ell el "correlat objectiu" d'una única i més fonda "realitat": el llarg saber de la vida que s'ha acumulat en un home madur, i que sempre li presenta cada objecte en infinita relació amb el tot que formen tots els altres. ("Joan" 78-79)

El més probable, però, és que el que va molestar profundament Vinyoli, en realitat, va ser que la seva nova proposta poètica fos tan mal interpretada i, en conseqüència, passés completament desapercebuda. Perquè

> el realisme vinyolià, d'"otro mundo" (com diu Fuster), molt em temo que no és exogen, sinó endogen, vull dir que no apareix com a resultat d'una influència exterior, sinó que neix de la pròpia aventura lírica i, per tant, té les arrels en un posicionament poètic personal ben definit i sospesat, i molt vinculat sobretot al seu principi d'aprofundiment en la recerca d'una poesia progressivament més essencial i exigent, una poesia que cada cop es planteja més intensament com a indagació última sobre l'ésser i sobre l'existència. Ni la ressenya de Maluquer, doncs, ni el menysteniment general de la crítica no podien minar la confiança del poeta en la seva poesia i no podien soscavar una concepció i una actitud líriques que just amb *Realitats* s'havien afermat i consolidat de manera definitiva. (Macià, "«Però»" 296-297)

Hi insisteix Sala-Valldaura:

> L'obra de Vinyoli circulà sempre al marge del denominat "realisme històric" i, en general, fora de les tendències predominants a la poesia catalana. Amb tot, no fou aliena al compromís humà que el marxisme i la literatura *engagée* demanaven als escriptors, per molt que el poeta barceloní no utilitzés l'escriptura per a denunciar un règim dictatorial i

> les injustícies socials que el franquisme mirava d'amagar. Les seves preocupacions, el seu engatjament no giren al voltant de la injustícia social, sinó de les limitacions de la condició humana pel que fa al coneixement i a la comunicació i pel que fa a l'acompliment dels desigs: la possibilitat d'entendre i d'entendre'ns, el nostre lloc al món, la dificultat del gaudi, etc. De tota manera, i com en els casos de Pere Quart, Salvador Espriu o Gabriel Ferrater, l'obra de Vinyoli va sofrir una certa simplificació, especialment el llibre *Realitats* de 1963. Per les necessitats polítiques d'aquell moment, alguns en varen interpretar la segona secció des de claus estrictament socials, encara que no era cap altra cosa que una nova manifestació d'un malestar existencial. (*El vol* 19)

I ho remata Pere Rovira:

> El realisme de Joan Vinyoli és bastant més complex que el que es va pretendre que dominés la poesia de postguerra. I el seu intimisme no té res a veure amb els essencialismes més o menys il·luminats. (9)

Per això es pot afirmar amb Parcerisas que

> el que avui ens cal agrair-li és haver sabut mantenir-se fidel a si mateix i a aquell concepte de poesia i haver-nos donat als lectors la seva elaboració d'un món riquíssim de significats propis, un món absolutament modern i exemplar, amargament individualista en el seu estoïcisme —és cert—, però també voluntariosament i desesperançadament solidari en la seva patètica, i sublim, visió del món. ("Algunes" 103)

Sempre preocupat, quasi de manera obsessiva, per la recepció de la seva obra, Vinyoli va malconviure amb aquest bandeig per part dels "factòtums de la crítica catalana" (P. Solà, *La bastida* 271) fins al final de la seva vida. Així ho va manifestar reiteradament en diverses entrevistes[4] i en la seva correspondència:

> Jo sé que fa molts anys que vaig perdre el tren. Tot això és pura superficialitat, el que compta són altres coses. Els "papes" de la nostra literatura ja han fet el veredicte, "et les jeux sont déjà faits".

[4] "No agrado segurament a algunes patums del país. Sempre he defugit les capelletes" (Simó 20), "al llindar de la vellesa, encara continuo perseguint el «real poètic» tot i el silenci i la marginació en què algun pontífex de la crítica del país em té i em tindrà perquè els resulto «incòmode» o s'ho saben ja «tot» i no encaixo en els seus paràmetres" (Busquets i Grabulosa 84).

> Fora del teu pròleg admirable a la meva *Obra poètica 1975-1979*, els d'en Teixidor i de l'Izquierdo i algun altre paper, ¿vols dir-me quins articles, assaigs o estudis responsables i encomiàstics s'han fet de la meva obra? Mira l'articlet que em dedica el *Diccionari de la literatura catalana* i com es parla de mi a les històries de la literatura catalana existents, que són ja més de tres. Fora d'*Els Marges*, en el número 17, on surt un comentari molt intel·ligent d'en Parcerisas, i de l'article d'en Solà a *Reduccions*, tinc la impressió que no existeixo oficialment o no se'm considera com alguns entesos diuen que em mereixo. (Martí i Pol i Vinyoli 119)

Aquest maltractament injust que sentia per part dels qui havien adquirit una certa autoritat en aquests sectors[5] i "a causa d'una política institucional i mediàtica de curta volada, que es conformava amb un poeta nacional modèlic i silenciava els altres" (P. Solà, *La bastida* 468) va ser un dels molts factors que van acabar configurant-li un tarannà acomplexat. La manca de la figura paterna, les dificultats econòmiques de la família, l'autodidactisme per l'absència d'estudis superiors,[6] el fet de pertànyer a l'anomenada generació sacrificada,[7] un cert posicionament marginal respecte de les operacions de grup i dels nuclis culturals republicans més visibles, la seva no-adscripció al realisme històric i l'afecció a l'alcohol van anar congriant uns sentiments d'insuficiència personal i intel·lectual i un agraïment innecessari que el predisposaren a congraciar-se amb persones que sentia superiors a ell, des d'una relació d'admiració (P. Solà, *La bastida* 53; Sala-Valldaura, *Joan* 13; Delor 232; Abrams, "«Viure»" 196), i l'abocaren a una solitud que

[5] En gran part, Vinyoli atribuïa aquesta marginació "a la persona de Joan Triadú que, havent estat un dels crítics més prolífics i influents de la literatura catalana, no havia escrit cap ressenya crítica de cap dels molts libres que havia publicat" (P. Solà, *La bastida* 470). Prou significativa és, també, en aquest sentit, l'absència total del nom de Vinyoli en el volum 46 de la producció de Pla, *Índexs a l'obra completa*, a cura de Cristina Badosa (Abrams, "«Viure»" 199).

[6] "Ensenya una clau determinant: ell no té res regalat. No està segur de saber. Els poetes de la seva generació, com Espriu, Teixidor, Perucho i altres, són gent amb formació universitària i exerceixen professionalment, són ben acceptats per la crítica i alguns, a moments, tenen un lideratge moral en la societat [...] tots els poetes que hi ha al voltant de Vinyoli han triomfat. Ells són cultivats, tenen l'ànima que se'ls nota en el rostre, el do de la paraula, el sentit de l'anàlisi, fabriquen idees i elaboren estratègies. Ell, només té anhel" (Altaió 89).

[7] Encunyat per Fuster, el terme referencia una "generació bastant precoç" d'escriptors nascuts després del 1910 que, abans "que el 1939 emmudissin les premses autòctones", "s'havien donat a conèixer ja al públic amb un o més volums". Noms com Rosa Leveroni, Josep Janés i Olivé, Agustí Bartra, Pere Calders, J. M. Boix i Selva, Martí de Riquer, Ignasi Agustí, Teixidor, Rosselló-Pòrcel i el mateix Vinyoli, un cop passada la guerra, són "els que asseguren i guien la continuïtat literària de Catalunya en la seva etapa més tètrica. Hi aportaren, com no podia ser altrament, l'experiència de la commoció col·lectiva, i ho feren amb un accent insubstituïble". "En tots ells es produeix la mateixa o una semblant predisposició. Es diria que la circumstància històrica —en part, si més no— se'ls imposa com una determinant difusa, i en donen un testimoni de valor irrecusable. I val la pena assenyalar, de més a més, que, en aquesta poesia de tons melangiosos, fins i tot amb ribets metafísics, predomina el factor «lucidesa» sobre el factor «emoció». Els hàbits intel·lectualistes del Noucentisme es prolonguen, una mica difuminats, en un estil comú, caracteritzat per la parquedat verbal i l'entonació recatada" (*Literatura* 337-346).

li ha acabat comportant etiquetes com "*outsider*", "estrany", "poeta maleït" o "el «separat»" (Calvo 131; P. Solà, *La bastida* 274).

Tot, en conjunt, contraposa l'oblit a què durant molt de temps va estar sotmès Vinyoli, segons bona part de la bibliografia (Pairolí 22; Parcerisas, "Algunes" 102-103; Oller 181; Calvo; Llavina, "Joan"),[8] amb la importància de la seva obra, ja percebuda per molts en el seu moment ("entre tots els poetes que hem conegut, ell és realment «el poeta»". Teixidor 20) i ara indiscutible: Vinyoli "s'ha consolidat com un clar referent literari, com un dels grans poetes catalans del segle XX" (Piera 30) i, encara més, com "un dels grans poetes europeus actuals" (Ll. Solà, "So i sentit" 347).

L'esmentada fidelitat amb què Vinyoli va desplegar el seu projecte poètic és un altre dels elements que defineixen la seva obra, àmpliament defensat pels estudiosos que se n'han ocupat, els quals coincideixen a destacar-ne la coherència i la unitat.

És cert que la seva producció va experimentar crisis, pauses, canvis i reenfocaments, i que aquests van traçar-ne una determinada evolució. Fent-ne una gran esquematització, podríem dir que l'objectivació del poema-cosa dels primers llibres, en què el jo poètic, en solitud, acudeix a la crida de la natura per conèixer-la i conèixer-se, va sent progressivament substituïda per una escriptura introspectiva que explora les possibilitats del llenguatge poètic, assumint la veu d'un jo visionari, subjecte de les experiències i dels sentiments, que a partir d'EC permet transmetre la força emocional de l'artista. Sense desprendre's d'aquesta força, el jo líric de R es torna un home comú que aposta per una llengua directa i un ritme canviant que remet a la realitat objectiva sense estar renyit amb la ideació poètica. Les realitats circumdants es mantenen com a teló de fons, per ser dites amb un to vitalista i una major llibertat imaginativa i de versificació, fins a AHP, llibre que recupera, després de molts anys, la rima. Paral·lelament, la intempèrie a què aboca la recurrent constatació del naufragi de la vida dibuixa un escenari cada cop més obscur que només el poder edificant i salvífic de la paraula, refugi contra el temps, és capaç d'il·luminar. La crisi viscuda pel poeta en els darrers anys de vida fa sorgir els dos darrers llibres, els quals, assajant la unitat del poema llarg, són escrits en un to de confidència personal per algú que ja se sap proper a la mort i, per tant, destil·len tota la saviesa meditada, existencial i poètica.

[8] "censurat pels poetes formalistes; mal llegit i desconegut pel públic lector; abandonat en el racó dels rars, els malalts i els conflictius; relegat, en suma, pels qui no entenen la poesia com a font de coneixement, sinó de «reconeixement» del camp on es mouen les concepcions vigents" (Calvo 134-135).

Mirada en conjunt, tota l'obra de Vinyoli s'alça com un viatge "cap a la font primera" (*Obra* 422), una recerca de respostes a "preguntes / que mai no tenen resposta" (*Obra* 191), perquè la vida sempre és afany, perquè "en la set del qui cerca neix profunda la deu" (*Obra* 113). Sempre velat pel misteri, aquest itinerari es torna una conversa amb el pas del temps, l'amor i la mort i, així, una indagació en el funcionament de la consciència humana. Els pols oposats deixen de ser irreconciliables per complementar-se necessàriament i bastir un doble domini en què, només des de l'harmonia, és possible la transmutació que permet veure poèticament la realitat i viure una "vida més alta" (*Obra* 65).

Vinyoli ho va verbalitzar així: "Trobo que en Feliu Formosa […] ha encertat molt bé en trobar els orígens de la meva poesia en el romanticisme germànic, amb moments de contacte amb la poesia pura francesa (Mallarmé, Valery), i no hi ha dubte tampoc quant al meu deute amb el simbolisme, encara que en *Realitats* sóc potser «realista existencialista» (no social)" (Busquets i Grabulosa 84-85). Ara, davant la tria d'una escola o etiqueta, ell ho tenia clar: "el que sempre he cregut és que sóc un poeta «líric» i prou" (Simó 20). És el més coherent que podia dir algú que, en ple tast de la vellesa, reconeixia en la poesia "la resposta més greu i senzilla a les grans preguntes que ens pouen dels més íntims fons de nosaltres mateixos" (Busquets i Grabulosa 84).

La just ara referenciada és només una de les moltes declaracions en què Vinyoli va admetre orígens, contactes, deutes i identificacions. Tota la seva producció demostra una assumpció profunda de la tradició literària i filosòfica, tant pròpia com universal, per fer-ne una actualització i construir una proposta poètica tan radicalment personal i original que defuig qualsevol encasellament. La seva correspondència, les seves entrevistes i la seva obra teòrica i poètica són plenes de reconeixements dels mestratges rebuts, els quals van més enllà "de simples imitacions o influències mal assumides" perquè cerquen assolir un llenguatge seu altament significatiu (Marrugat, "D'àngels" 34). L'autor s'apropia d'idees i aportacions fetes per alguns dels poetes, filòsofs i crítics més importants de la història, que ell considera com a *auctoritas* i en els quals troba fonament i legitimació, per bastir una *ars poètica* pròpia. Així, la referència, la citació o la inclusió de conceptes, versos, fragments o poemes sencers d'altri com Llull, March, Riba, Sant Joan de la Creu, Hölderlin, Rilke, Valery, Shakespeare, T. S. Eliot o Raïssa i Jacques Maritain, entre d'altres, en original o traduïts, van emergint, assumits com a propis, en els seus textos per teixir una xarxa intertextual externa i interna que sustenta una

"arquitectura imaginària i verbal" perfecta (Macià, *La Poesia* 224).[9]

Igual de cert és, llavors, que aquesta ampliació de referents, aquesta incorporació de nous recursos i aquestes modificacions estilístiques i de composició amb què Vinyoli va provar de donar resposta a unes noves circumstàncies personals i històriques poden ser enteses, més aviat, com a morts simbòliques (Abrams, "Joan Vinyoli: poesia") que no van trair mai una poètica determinada ni la que ell creia que havia de ser la missió del poeta.

D'aquesta manera, en l'obra vinyoliana no es produeixen trencaments ni replantejaments radicals que suposin una reformulació substancial de la seva concepció de la poesia, sinó que, fidel als seus orígens, el que experimenta al llarg dels anys és un afermament, un aprofundiment i un enriquiment (Carbó, *Introducció* 16) que permeten traçar una línia sempre constant i ascendent per acabar bastint "un tot sòlid i compacte, de pètria consistència i unitat". Un fet que "només pot explicar-se a partir de la insubornable convicció i lleialtat, per part del poeta i al llarg dels anys, en i a uns principis essencials, tant ètics com poètics, que han presidit sempre el seu treball literari". Estem davant, doncs, d'un poeta completament lliurat a la seva tasca, sense defalliment ni servilismes ni concessions (Macià, "«Però»" 286-287); un cas que Espriu va definir tan bé en dir que

> no hi ha hagut ningú, entre nosaltres, que hagi superat, en aquest terreny, Joan Vinyoli. No hi ha hagut tampoc ningú que s'hagi pres més seriosament —gosaria dir: amb una més patètica abnegació—, aquest estrany mester de fer versos, que o no és res (i gairebé sempre, per fortuna per al qui secreta el producte i per a la seva circumstància, no és res) o és una de les més arriscades aventures en què pot endinsar-se l'esperit de l'home, un esforç d'aquells que es paguen amb la pròpia vida, i voldria que s'entengués aquesta expressió en un sentit literal, encara que sense acompanyar-la, és clar, de cap escarafall. (422)

Així ho demostren fets com la publicació, en vida de l'autor, dels dos volums recopilatoris de la seva poesia esmentats més amunt, en tant que suposaven, també, donar libres autònomament unitaris que es desenvolupen de manera travada.

[9] Per algunes d'aquestes connexions, v., segons autor o tradició: Llull (Català, "*Llibre d'amic*"), Maragall (Marrugat, "D'àngels"; Català, "De l'amor"), Riba (Malé, "Paraula"; Marrugat, "D'àngels"), Shakespeare i la literatura anglosaxona (Abrams, "Joan Vinyoli i La literatura"), Hölderlin (Christ, "«I Hölderlin»", "Das"), Rilke (Carbó, *Introducció* 133-137; Medina, "Rilke"; Llovet), Eliot i Maritain (Ballart).

Així ho va voler i ho va manifestar el mateix Vinyoli en diferents dels paratextos amb què va acompanyar els seus llibres, com el "Pròleg" a EC, on ja assenyalava que "cada nou llibre seu ha estat una rèplica de l'anterior i alhora la continuació o la intensificació d'un aspecte que l'anterior apuntava" (*Obra* 83); la "Nota preliminar" de R, en què explicava que la primera part del llibre "continua una línia de la meva poesia anterior" (*Obra* 117), o l'"Epíleg" a DM, en què, en parlar del "meu concepte de la poesia" (*Obra* 409), en singular, l'autor es refermava en una noció que es manté com una constant al llarg de la seva producció. Una noció de continuïtat que els acadèmics (ja en el seu moment Carbó, *Introducció* 17, i, més recentment, Marrugat, "D'àngels", "La trajectòria") no han dubtat a designar com a postsimbolsita o, millor encara, pròpiament postsimbolista, que és aquella que entén la poesia com un mitjà de coneixement d'un mateix i del món, a la manera de Riba i Rilke. Com aquest darrer, Vinyoli afirma que la comesa d'un poeta consisteix a "Lloar, sí, això!" (*Obra* 409), perquè "només la lloança condueix al coneixement, només la poesia és resposta" (Marrugat, "La trajectòria" 441).

Així ho evidencien, també, multitud d'exemples concrets que alguns estudiosos (Marrugat, "D'àngels" i "La trajectòria") ja s'han ocupat d'inventariar de manera prou exhaustiva en llegir els llibres agrupats i per ordre cronològic, posant de manifest el diàleg permanent que s'estableix entre tots ells.

I així ho ha reconegut a balquena la bibliografia: Teixidor advertia, magistralment, l'"estranya coherència" de l'obra vinyoliana dient que "tota aquesta successió de poemes que emplenen una existència formen com una cadena que no podria prescindir de cap anella. […] és evident que els uns necessiten els altres i, encara més, que sovint s'encavalquen i es complementen" (19). Martí i Pol la llegia com un tot on "no hi ha ruptures ni brusquedats, sinó una progressió cap a l'essencial en tots els terrenys" (Martí i Pol i Vinyoli 52). Enric Bou hi veia "la notable unitat del conjunt. Si més no per la semblant unitat de propòsit que passa d'un llibre a l'altre", i l'atribuïa a una "posició constant" que no era altra que "l'actitud moral de Vinyoli, que voreja el desencís" (320-322). Abrams afirma "la unitat infrangible de la producció poètica de Vinyoli" ("«Viure»" 205). I, així, un llarg etcètera que permet parlar d'aquesta integritat del corpus vinyolià com d'un lloc comú ja en el món de la crítica i que l'ha convertit en font de diverses lectures de conjunt (Sala-Valldaura, *Joan*; Carbó, *Joan Vinyoli: escriptura*, *Introducció*, *La freda*; Macià, *La Poesia*; Marrugat, "D'àngels", "La trajectòria").

D'altra banda, com veurem detalladament en el següent apartat, la dilatació en el temps de la realització completa del díptic que formen LDA i CDA, amb una història

genètica complexa, no fa sinó confirmar aquesta cohesió de conjunt, ja que vol dir una trentena d'anys del total de quaranta-set en què es va desenvolupar la producció de l'autor.

Quin lloc ocupen, però, dins d'aquest univers poètic d'evolució concèntrica, els dos llibres en qüestió?

2.2. *Llibre d'amic* i *Cants d'Abelone* en l'obra poètica de Joan Vinyoli

Des de la seva condició de microunitat dins d'una macrounitat, LDA i CDA constitueixen un punt alhora singular, decisiu i inevitable dins el conjunt poètic vinyolià. L'autor acabà considerant el primer com un dels llibres clau de la seva primera etapa (Simó 21) i un enriquiment en "l'evolució de la meva obra" (doc. 2161). És una valoració amb què més d'un estudiós combrega: el mateix any de la seva publicació, Pairolí en destacava el caràcter extraordinari, de paradigma, fins de cim de la trajectòria poètica de Vinyoli (22), i un any després Albertí defensava que "tant per la seva acurada edició, com per l'enorme escrupolositat i la cenyida síntesi, s'està fent allò que és tan difícil per al text: una novetat" (55). Més tard, Planella s'hi referia com "una illa enmig del mar poètic de Joan Vinyoli" (17) i, segons Marrugat, el llibre representa "un nou pas de canvi i de continuïtat en la trajectòria" del poeta, ja que el llenguatge i els referents que exhibeix suposen una connexió amb el Vinyoli anterior i, per tant, un canvi respecte de l'immediatament precedent. Escrit com a clara continuació d'EC, LDA esdevingué avantsala de CDA i fou represa a EG. Tant en LDA com en CDA, Marrugat hi veu una de les més clares reutilitzacions de la poesia d'altri que efectua Vinyoli, assumint-hi els significats lèxics i poètics de la tradició mística que prové del *Càntic dels càntics* i el *Llibre d'amic e amat*, en el primer, i cedint la veu al personatge rilkià que dona títol al segon, en què afloren alguns dels símbols i les concepcions amoroses del poeta txec, així com certes expressions de la poesia de Riba ("D'àngels" 36, 98). Al seu torn, Casasses ajunta ambdues tauletes del díptic per reblar-ne la seva excepcionalitat considerant que "no acaben d'encaixar en aquesta visió cronològica, publicats fora del seu moment i, diríem, fora de sèrie: el *Llibre d'amic* i els *Cants d'Abelone*, que serien els dos llibres de poesia pura, absoluta o com n'hi vulgueu dir" ("Introducció" 18).

Per al pas del simbolisme "quasi al·lucinat" d'EC (Ferrater, "Joan" 78) a l'existencialisme i la metapoesia predominants dels últims reculls, passant pel cert realisme de R, tenia tot el sentit la proposta mística, el díptic LDA-CDA com a baula

indefugible per a l'edifici poètic total i testimoni més de la xarxa de connexions sobre la qual es basteix l'univers vinyolià.

També si entenem aquest univers com "un profund i complet tractat sobre l'amor" (P. Solà, "Només" 225) ambdós reculls hi tenen un espai reservat especialment. Sentint, a la manera postsimbolista, la poesia com una experiència vital (i vitalista) més, indestriable de les altres experiències mundanes amb les quals l'autor es relaciona i de les quals emergeix, i com un mitjà de coneixement (Marrugat, "D'àngels" 16, 65), la recerca de l'altre contra l'efímer, amb les exaltacions i tortures que comporta, esdevingué una de les constants de la poesia de Vinyoli. El poeta es convertí, així, en "un poeta de l'amor" que al llarg de la seva producció cultivà un registre amorós d'una diversitat i fondària com pocs (P. Solà, "Només" 227). En aquest desplegament de possibilitats, el díptic LDA-CDA ens situa en l'àmbit del fisicoespiritual i el sublim per ser-ne la culminació, en tant que Vinyoli hi assaja un salt majúscul entre amor i Amor poetitzant l'essencialització transcendental derivada de la intransitivització amorosa (Català, "De l'amor" 147).

Mentre que el preludi del díptic podem cercar-lo en algun poema de DVIS, LHR, EC i la segona part de VDA, la seva prolongació la traça CDA, tot i que també poden establir-se certs enllaços amb EG i C i, d'alguna manera, fins amb TEAIR i ELP. El seu coetani més immediat el trobem en "Cants del separat", darrera secció de R.[10]

"«Els *Cants d'Abelone* van lligats amb el llibre *De vida i somni*» em deia Vinyoli apel·lant a la profunditat històrica personal d'aquests poemes recents, apel·lant-hi amb por i tremolor, car el record és també un abisme". La confidència permetria a Serrallonga situar el díptic "al cor de la problemàtica espiritual (amorosa i Amorosa) de Vinyoli" i establir "un paral·lel objectiu, formal, en els seus poemes", concretament en "Liebeslied", que considerà un "poema solidari", un "poema font dels altres". Aixecat contra el no-res per vèncer l'isolament humà, el jo poètic hi pensa un cor femení que potser canta, gest que teixeix el vincle amb CDA, perquè Abelone és "un cant en ella mateixa" (Carpeta Vinyoli 17-19, 46).

Les tres seccions que integren LHR ("Les hores retrobades", "Vida més alta" i "Destí") són un exemple clar de com "Vinyoli resol les herències romàntica, objectivista i postsimbolista de la poesia", ja que formulen el canvi de l'objectivació del poema-cosa a la lírica del sentiment. L'amor, amb el cor com a protagonista, comença a ocupar-hi un

[10] Ens referim ara, cronològicament, als llibres que Vinyoli publicà. Els projectes que restaren inèdits o que el poeta reformulà els tractarem en apartats posteriors.

paper considerable i, pel tractament que l'autor li dona, vesteix un recorregut interior que condueix a la recerca constant, al creixement, al coneixement i a una vida més alta (Marrugat, "D'àngels" 90-91), al mateix temps que fa despuntar l'afinitat amb el món místic, especialment amb Sant Joan de la Creu. Al costat d'aquesta elevació i dignificació de la vida que comporta el sentiment amorós, l'obra consolida clarament l'intent d'assolir l'inaccessible i símbols tan vinyolians com el de l'arbre i l'escala, que representen l'ascensió per definició, però també la dualitat, implícita en la seva verticalitat (dalt i baix, terra i cel, cos i esperit, interioritat i realitat superior, passat i present, o futur). L'accés a la perfecció espiritual i, en última instància, a Déu, "tornat pura lloança!" (Vinyoli, *Obra* 70), es resol com a possible únicament a través de la poesia; tan sols aquesta podrà donar resposta davant l'enigma del destí. Justament això és el que desgrana el llibre següent.

Expressió poètica de la crisi religiosa que el poeta va viure aquella època, EC constitueix "un dels centres neuràlgics de la lírica de Vinyoli" (Formosa, "Pròleg" 17). El pròleg que encapçala el llibre és un dels pocs textos teòrics en què l'autor exposa el seu doctrinari poètic i resulta cabdal a l'hora d'entendre el procés d'interiorització i espiritualització que va viure, testimoniat per la seva obra poètica (Bou 317). Considerat per alguns com "el cim del simbolisme vinyolià" (Carbó, "Estudi" 25), l'opuscle es divideix en cinc seccions i troba el seu origen en "l'ambició de desentranyar mitjançant el poema els significats més generals o «essencials» de la vida" (Ferrater, "Joan" 78). Davant del no-res metafísic, el jo poètic se sent cridant a continuar el seu itinerari, aquest cop cap a la realitat última i silenciosa, que se simbolitza en un "gall" que gira "al cim de tot de la flama" (Vinyoli, *Obra* 114) o que pren la forma d'un Déu que calla. Es tracta, doncs, d'una cerca de l'absolut que es concreta en un retorn a les deus, en una comunió profunda amb la natura per connectar amb el jo i, des d'aquest, amb el tot. La pròpia identitat i l'essència del món es fonen com a misteri invocat pel crit alçat a cant, però no un cant qualsevol sinó el "«cant líric essencial»" (Vinyoli, *Obra* 81), formulació explícita del que es constituiria en el sant grial del periple literari de l'autor. Si la paraula aquí és encara lluita és perquè "l'Absolut no és el Verb, el Logos, sinó el Callat" (Sala-Valldaura, *Joan* 61), i és de la inassolibilitat que clou aquest viatge que neix la necessitat d'un de nou, que neix la veu propera al silenci i apuntant cap a l'ideal que és LDA.

D'aquest punt sense retorn que suposava EC va néixer, en part, R. Tant les paraules de Vinyoli com la història genètica que ens han permès reconstruir els documents conservats evidencien la sintonia entre els poemes de LDA i alguns d'aquesta obra, sobretot els "Cants del Separat" que, de títol parcialment coincident amb CDA, foren

escrits simultàniament: "2) Els sonets de *Realitats*, ¿quan van ser escrits? — 3) Jo els veig força en la línia de *Llibre d'amic*; hi tenen alguna relació?", li demanava Martí Pol en una carta del 20 de desembre del 1979, a la qual Vinyoli responia deu dies després confirmant: "2) Simplement, d'acord amb tu. Molt bé. / 3) Ítem. Molt bé" (Martí i Pol i Vinyoli 52, 55). Originats per un mateix estímul i una mateixa finalitat, aquests poemes manifesten una correlació evident pel que fa al llenguatge (figurat) i a l'ús de determinats motius i imatges (Martí i Pol, "Pròleg" 38). Es tracta de set sonets "escrits en un català sec i fort" (Vinyoli, *Obra* 118) que esdevé expressió radical d'un jo submergit en la solitud, als ulls del qual el món és un entorn negatiu cada cop més identificat amb el pas del temps i la mort. En conseqüència, en va prenent distància, fins esdevenir "el separat" (Vinyoli, *Obra* 157), imatge suggeridora que entronca amb "un arbre que s'allunyà del bosc" d'EC (Vinyoli, *Obra* 87). Llavors, la poesia, concebuda com a foc i follia, es torna l'única llum davant la ceguesa i la foscor i l'únic mitjà per aturar la irreversibilitat temporal (Carbó, "Estudi" 28).

Després del procés d'interiorització que exterioritzava TEAIR i de les "analogies expressives" que poden establir-se entre LDA i ELP (Albertí 55), arribem a VDA. Les tres parts en què es divideix aquesta obra van dedicades, respectivament, a la poesia, l'amor i la mort. És el segon d'aquests temes el que desenvolupen amb una gran coherència tres dels llibres posteriors de l'autor: LDA, EG i CDA, bona part dels quals comparteixen un mateix primer moment redaccional que adoptà la forma del projecte inèdit PLES, com explicarem amb detall posteriorment. La segona secció de VDA "és, en mots de Lluís Izquierdo, «un excurs rememoratiu de moments amorosos», que apareix com mai no havia ocorregut en aquesta creació i que solament trobarem de bell nou a *El griu*, dos anys més tard" (Carbó, *Introducció* 52).

En efecte, EG explota la temàtica amorosa per poetitzar-la des del to més agosarat i explícit de l'autor. Col·locant-la al costat de la reflexió sobre la solitud, la mort i la capacitat transformadora de la poesia, i desplegant-hi una gran riquesa i diversitat formal, l'obra aparegué com una proposta tan estranya com captivadora en el marc de producció dels anys setanta de l'autor.

Paral·lelament, Vinyoli anà escrivint C, un dels llibres més lúcids i amargs nascuts de la seva ploma que reprèn dubtes i incerteses encetats en obres anteriors per marcar "l'assoliment de la resignació inquieta davant del món esberlat pel combat entre el temps i la passió, entre la realitat i el desig" (Carbó, *Introducció* 60). La metàfora a què convida el títol, la de la pedra que s'ha de tirar a l'aigua tota una vida, si cal, per arribar al "cercle

convincent" (Vinyoli, *Obra* 327), no és res més que l'exemplificació de la tasca del poeta. En una indagació dolorosa, de tan exigent i rigorosa, el jo es replanteja ara la creació poètica al mateix temps que es qüestiona vivències i sentiments per aprofundir en allò que és veritablement essencial i necessari. Amb l'amenaça constant de la mort com a rerefons, i amb el to sentenciós que aquesta comporta, la recerca de la grandesa poètica s'entrelluca com a possible, certa salvació de la darrera fosca.

2.3. Escriptura i publicació

Una de les primeres observacions que cal fer a l'hora de parlar del díptic conformat per LDA i CDA és la distància cronològica que separa les seves dates d'escriptura i de publicació. La documentació conservada al FJV i la recerca feta per Torra evidencien que el primer referent genètic de LDA s'ha d'anar a cercar en un parell de proses inèdites dels anys quaranta titulades "Els inguaribles" i "Com Ramon". El gruix redaccional més important d'aquest llibre, però, correspon als anys cinquanta, concretament entre 1955 i 1959, com afirma el mateix Vinyoli a l'"Avís" amb què decidí inaugurar-lo. Amb tot, el projecte final no va veure la llum fins al 1977, any en què es va publicar a La Gaya Ciència. Ambdós temps, de redacció i d'edició, remeten a dos moments d'una importància decisiva en el periple literari de Vinyoli.

La forquilla temporal en què s'emmarca l'escriptura de LDA, doncs, permet incloure el llibre dins de la primera de les grans etapes que hem establert més amunt en la producció del poeta i, més concretament, dins de la primera de les dues subetapes fixades per Macià en aquest període, prèvia al canvi que comportà el tombant entre la dècada dels anys cinquanta i la dels anys seixanta. Alhora, el situa en el segon dels seus parèntesis esmentats.

Tanmateix, aquest segon temps d'absència de publicacions va ser, en realitat, un període d'una levitat i mutisme només aparents: "ha estat considerat tradicionalment com un moment d'impàs, un parèntesi poc rellevant des del punt de vista creatiu […] la crítica ha tendit a menystenir el període basant-se únicament en l'anàlisi, una mica apressada i tangencial, d'aqueix llibre [R], del qual se n'han censurat més els defectes que no pas se n'han celebrat les virtuts". La veritat, però, és que constitueix "una de les etapes més interessants i fèrtils de la primera època de la trajectòria literària de l'autor [...] un moment de gran productivitat lírica" (Macià, "Notes" 622).

Lluny de respondre a una manca d'escriptura, en la franja compresa entre el 1955 i el 1959 cal situar no només la publicació d'EC, amb el seu pròleg teòric, fonamental a l'hora d'entendre l'obra poètica de Vinyoli, sinó també l'elaboració i edició de les narracions "Un diàleg" i "Pel camí dels mesos" i les primeres redaccions de LDA (inicialment concebut com a secció de llibre, el primer títol de la qual va ser "El trobat"), de R (quan el volum, molt diferent, encara no es titulava així) i de CDA (aquells poemes que, gràcies als testimonis conservats, sabem que van començar a gestar-se en aquest moment).

"Un diàleg" i "Pel camí dels mesos" són els textos narratius amb què Vinyoli va participar en els llibres *Dotze paisatges urbans de Barcelona* (1955) i *Els mesos de l'any* (1956), dos títols d'Edicions de la Rosa Vera (1945-1975), que va ser "una editorial de bibliòfil creada per Jaume Pla i finançada per Víctor M. d'Imbert amb l'objectiu de promocionar la producció i l'interès pel gravat entre els artistes catalans". Com explica Torra, el primer, sorgit per il·lustrar un gravat de Rafael Benet titulat *Muntaner-Travessera*, recorre al diàleg socràtic per reproduir les converses que mantenen un pintor i un poeta, els mateixos Benet i Vinyoli. Tot i tenir la forma d'un relat metaliterari, es dota d'un fons assagístic per tractar sobre la teoria de l'art i la poesia. Elucubrant sobre el procés de coneixement i d'apropament a la veritat que comporten les arts, distingeix entre dues menes de poetes: els que, com Mallarmé, se centren en el domini formal i, per tant, s'allunyen "del magma creatiu originari", i els que "resten morosament en el moment de saborosa coneixença obscura", esperant paraules il·luminadores i reveladores que "tenen una profunditat esbalaïdora" i "serven intacte aquell tresor de silenci fecund de les profunditats" (Vinyoli, doc. 2214). Havent deixat clara la preferència pels segons, el narrador cita T. S. Eliot per parlar de l'autenticitat del creador i de la capacitat que tenen la poesia i les arts de fixar els instants. Són els mateixos termes i referents que Vinyoli utilitza per descriure el procés creatiu dels poemes d'EC i que retrobarem en comentar els poemes del díptic.

Al seu torn, "Pel camí dels mesos" és la prosa que Vinyoli va escriure per prologar el llibre de gravats i comentaris titulat *Els mesos de l'any*. Construït com un passeig metapoètic al llarg de les estacions de l'any, es llegeix com un viatge de recerca a través de la paraula en què l'acontentament final de l'ànima va seguida de la renúncia del jo a la condició de poeta. És d'aquí, precisament, que prové la coneguda divisa "entre ser poeta o simplement viure, hi ha una bella possibilitat, que és viure poèticament" (Vinyoli,

Obra 493), una manera de ser al món que Vinyoli va mantenir, i afinar, al llarg de la seva vida:

> M'atreveixo a dir que visc poèticament cada moment del dia i de la nit. Poèticament i alhora intel·lectualment: vull dir que no sols "sento", sinó que "medito" en el fet d'escriure poemes i en totes les altres coses. (Martí i Pol i Vinyoli 108)

Com assenyala Pep Solà, el text resulta excepcional perquè

> hi apareixen per primera vegada, i de manera pràcticament simultània als poemes d'*El Callat*, formulacions de conceptes-idea que seran recurrents en l'obra posterior i que són fonamentals a l'hora d'establir la singularitat de la seva veu: "el silenci de déu i de les coses", "el màgic cant", "el cant humil", "el retorn a la realitat". També hi trobem, per primera vegada, "vent d'aram", una imatge d'alta càrrega semàntica i sensorial que constitueix una nova troballa del poeta, i que apareix en la descripció del trànsit de l'estiu a la tardor. (*La bastida* 205)

Aquestes són les dues úniques proses dels anys cinquanta que es van donar a conèixer, però en aquest interval Vinyoli també va deixar escrites "Història a vol d'ocell", "El foraster", "El secret", "Una tarda" i "L'home que va assassinar la primavera", i tot apunta que estaven pensades per ser publicades (Torra).

L'activitat febril fins ara descrita i les reconsideracions que hi anaren associades, juntament amb la riquesa professional i personal que hem evidenciat que els anys cinquanta proporcionaren a Vinyoli i el ressò que tot plegat va tenir en la seva obra, han portat els estudiosos a parlar d'aquests anys com de "primer moment important d'eclosió en la creació i en l'escriptura" de l'autor (Carbó, *La freda* 164). O, fins i tot, d'aquells en què "es produeix ja el canvi fonamental en la trajectòria lírica del poeta i no, com s'havia mantingut fins ara, a partir de la dècada dels 70" (Macià, "Notes" 628).

Com hem dit, LDA va començar a gestar-se com una secció de llibre, un projecte de recull d'estructura ben definida que Vinyoli citava amb el nom de PLES. En termes generals, d'aquesta secció se'n conserven fins a sis versions diferents[11] al llarg de les quals l'autor substitueix la prosa pel vers, i és a partir de la versió 1 que apareix sota el

[11] N'oferim una descripció detallada a l'apartat "3.1. Gènesi: història de les versions", en què ens hi referim com a verió 0, versió 1, versió 2, versió 3, versió 4 i versió 5.

títol "El trobat", pres del penúltim versicle (XIII) de la versió 0. Dels papers de l'autor que s'han conservat se'n desprèn que al costat de PLES existia un altre projecte de volum poètic, encara sense títol i cronològicament consecutiu, format per "El buscador", "L'aventura" i "Realitats" (que incloïa, com a subsecció, "Cants del separat"). Són els tres plecs que Vinyoli anomenava "el meu llibre «Realitats»", considerat com una primera versió del que seria després el volum R (Macià, "Notes" 622-629), i que remeten a l'experiència total del poeta: la vessant poètica, la sentimental i l'existencial, corresponentment (Macià, *La Poesia*; Torra).

El títol primigeni "El trobat" traça un pont directe amb uns versos de la "Noche oscura del alma" Sant Joan de la Creu: "En una noche oscura, / con ansias en amores inflamada, / ¡oh dichosa ventura!, / salí sin ser notada, / estando ya mi casa sosegada. // A escuras y segura, / por la secreta escala disfrazada, / ¡oh dichosa ventura!, / a escuras, y en celada, / estando ya mi casa sosegada" (3), en els quals l'eixida de l'ànima, de si mateixa i de totes les coses, per accedir a la vida d'amor en Déu té lloc en la foscor de la contemplació purgativa, que és prèvia a l'inici del camí espiritual de la "*vía iluminativa* o de *contemplación infusia*" (San Juan de la Cruz 47, 81-82, 121). Al seu torn, l'analogia que permeten les estructures sintàctiques d'"El campanar" (LHR), EC i "El trobat" ens inclina a llegir aquest darrer com una continuació dels anteriors. Igual que els seus predecessors, "El trobat" s'escriu amb un llenguatge profundament simbòlic que resulta inevitable per les seves pretensions conceptuals. La suma de forma i fons és el que confereix a PLES el caràcter unitari que el caracteritza.

PLES s'organitza en tres seccions clarament diferenciades: "Morir de set" (després titulada "Coses clares"), "El trobat" i "D'on?, on?, vers on?", les quals corresponen als tres estadis en què s'articula la poetització de l'experiència amorosa que vol ser el conjunt. Aquestes fases són: "el de la descoberta del sentiment, del naixement de l'anhel d'anar més enllà («vida més alta»), de transcendir els límits i percaçar una unió absoluta", el que "descriu pròpiament l'experiència de la *unio mystica*" i, finalment, "el de retorn a la realitat, el de la presa de consciència de la humana condició temporal i, doncs, l'acceptació que no és possible de romandre en l'àmbit de plenitud i joia d'EL TROBAT, aquell en què Jo i Tu, amic i amiga esdevenen un sol cos i un sol foc «que contradiu la nit»" (Macià, "Notes" 625). Estudiosos com Hatem s'han referit a la segona fase com aquella en què "l'amant esdevé l'amat, i l'amat esdevé l'amant, la fusió psíquica o la fusió dels cossos en una sola ànima —i no en un sol cos només—, o l'estructura amorosa de l'un-dins-l'altre, que he anomenat *transmanència*, segons la qual l'amant viu

en l'amat, com també la *interimmanència*, en què els amants han emprès l'intercanvi de les ànimes talment que cadascun viu de l'ànima de l'altre" (*Sobreamor* 40).

Seguint Macià en referir-se al material del segon estadi redaccional (versió 1),[12] de totes tres seccions "El trobat" és la més unitària, d'aquí que no resulti estrany que "Vinyoli, conscient de la seva particularitat, decidís reservar-la per a un possible projecte de llibre" ("Notes" 642). Les composicions que l'integren, fins a setze, presenten un estat desigual d'elaboració, algunes amb una formalització molt acabada o avançada i d'altres en un estat encara primitiu o poc definit. La majoria mostren anotacions i correccions autògrafes, que prediuen les variants que hi aniria introduint Vinyoli i el profund procés de revisió final a què sotmetria aquests textos.

No sabem amb exactitud en quin moment el poeta va decidir abandonar la idea inicial del recull PLES ni per quins motius. Quant a la data, Macià defensa que ha de ser amb anterioritat al 1960, perquè aquest any ja tenia enllestits els tres plecs de poemes de "Realitats" (en què va incloure totes les composicions de les seccions "Morir de set" i "D'on?, on?, vers on?"). Avalarien aquesta hipòtesi les paraules que Vinyoli va adreçar a Espriu en una carta datada a Begur el 6 d'agost d'aquell any amb motiu de la publicació de *La pell de brau*: "aquests últims temps no he estat tampoc per fer cap lectura a fons, perquè vaig concentrar-me totalment a acabar el meu llibre «Realitats» que, després de molt de pensar-hi i estudiar-ho serà o, més ben dit, ja és la fusió en part de dos llibres", que "han de ser, versemblantment, el recull PLES i el conjunt de poemes (els inclosos després en els plecs I. EL BUSCADOR i III. REALITATS) d'un nou llibre encara sense títol ni sense organització específica" (Macià, "Notes" 625-626). Les paraules de Vinyoli són importants, també, perquè ajuden a fixar la data en què ja ha havia decidit el títol que portaria el llibre R. Com veurem més endavant, es conserva un document amb una versió de PLES (versió 2 de LDA) que conté esmenes manuscrites introduïdes pel poeta el juny del 1961. Així, i per completar la informació anterior, el més raonable seria creure que entre el 1960 i el març del 1962, data de la "Nota introductòria" de R (publicat, recordem-ho, el 1963), Vinyoli ja tenia clar el contingut que volia incloure a "Realitats" i el que descartaria temporalment, i hi tornava per acabar-lo d'esmenar o per repensar-lo i reelaborar-lo per a altres projectes que prendrien sentit en un futur. Del projecte originari de PLES, doncs, només quedaven, isolats, els setze textos de la secció "El trobat".

[12] Com explicarem més endavant, Macià no va consultar el primer testimoni conservat de LDA, tractat en aquesta tesi com a versió 0, per això el material que descriu a les "Notes" amb què va acompanyar l'*Obra poètica completa* es correspon amb la nostra versió 1.

Pel que fa a les raons de l'ajornament en la publicació de LDA, l'única explicació pública que l'autor va facilitar apunta a un suposat caràcter insòlit que podien tenir els poemes llavors: "Si fa vint anys podien semblar insòlits", diu l'"Avís" que obre el llibre (Vinyoli, *Obra* 269). La bibliografia ajuda a aprofundir-hi i assenyala altres hipòtesis.

Per començar, doncs, aquesta "excentricitat" que els poemes en qüestió "haurien representat en relació al corrent poètic que s'imposava en l'entorn literari català del moment" (P. Solà, *La bastida* 249), després de la mort de Riba, tot i que en aquest aspecte no existia un consens entre la crítica. Com comentàvem, la no-adscripció al realisme històric per part del poeta va ser, juntament amb d'altres factors, una de les causes principals de la seva solitud en el context de la poesia catalana de postguerra, en què se sentia bandejat i ressentit. Recordem, sinó, l'antologia *Poesia catalana del segle XX* (1963) de Josep Maria Castellet i Joaquim Molas. Tot i considerar la poesia de Vinyoli "d'alta qualitat literària", els autors van seleccionar els poemes "A un poeta jove", "No la cançó perfecta" i "Les aigües aturades", ignorant R, "que s'havia publicat cinc mesos abans" (P. Solà, *La bastida* 273), per veure-hi

> la impossibilitat més extrema de comunicació, la torre d'ivori d'un poeta incapaç, per les circumstàncies, de trobar una expressió de la seva impotència que no sigui la d'un cert hermetisme i d'una certa evasió de la realitat [...] la seva visió de la poesia enfront de la crisi que havia portat l'europea vers un nou realisme és també "antiga". Vinyoli és el poeta d'un món deturat que viu —si se'n pot dir viure [...]— en una "hora quieta" [...] Profundament antihistòrica, perquè és, en definitiva, profundament conservadora, la seva poesia es limita a donar constància d'un món petrificat, immòbil, del qual el poeta és el testimoni silenciós, "el callat". (Castellet i Molas 139-140)

Maluquer eixamplava el comentari deixant constància que els autors de l'antologia poc després hi reconeixen que l'obra de Vinyoli era "«històricament necessària»" i que

> en el fons, aquesta aparent contradicció és certa, ja que si, en el sentit de simplificació i de referència al contorn actual, la poesia de Vinyoli no té res a veure —tret d'uns quants poemes de *Realitats*— amb aquest corrent que, seguint el camí assenyalat pels mestres, s'ha imposat a casa nostra a partir de la *Quarta antologia poètica universitària*, sí que, per contrast, contribueix a donar una noció clara que en el panorama actual és un fet enriquidor de comptar amb una positura com la seva, de veritats a dir, de recerca d'idees,

> tan diferent del gest d'aquells poetes amb olor d'àlbum que, aferrats a una manera de pensar i a una estètica caduques, encara omplen bona part dels nostres papers, fent, com tantes associacions-relíquies, que per al poc llegidor o per al nou vingut el fet d'ésser català tingui caire d'incomunicació o aquest tuf "nostrat" del qui té la mirada en una esplendor pretèrita, en un rumiar i reconsiderar fets irreversibles més que no pas la mà a l'arada d'un treball nou, quotidià, aquest que ara de mica en mica es va eixamplant i que és l'única que ens dóna dret al futur. (49)

Sobre aquest episodi, Segimon Serrallonga va pronunciar-se de la següent manera:

> ja es veu per on anaven els antòlegs: a dir que Vinyoli revelava l'atur, i hi era personalment un testimoni i un testimoniatge del naufragi [...]
> Vinyoli suposo que en va tremolar, tot i que els podia ben agafar pel mot (aquell mateix any publicava "Realitats" amb una inflexió cap al realisme dels radicals realistes, sense però negar-se a si mateix, ans el contrari, l'acceptació de la "moda" era una necessitat personal: se la imposava als ulls encesos, etc.
> Però ¿on de veritat calia situar llavors Vinyoli dins la poesia catalana? Dins el món. (Carpeta Vinyoli 39)

La segona raó respondria a la "por que fossin mal entesos i que fos etiquetat de poeta religiós" (P. Solà, *La bastida* 404). Ho desenvolupa Geisler dient:

> Vinyoli, en la seva joventut deixeble dels jesuïtes, amb els anys va acomiadar-se de la fe cristiana, però seguia guardant sempre una enyorança mística. Sembla que ell mateix ha dubtat si devia mostrar obertament aquesta preocupació mística perquè temia que el seu públic contemporani no el volgués seguir. El seu fill Albert escriu: "i el que va passar a Joan Vinyoli és que, com tants altres poetes, va iniciar un trajecte que portava, o hauria de portar, cap a la mística o cap a hàbits similars o propers. Però va iniciar el recorregut amb aquests plantejaments en una època en què això no es valorava gaire". (137)

La tercera atenyeria a les divergències que els poemes de LDA presentaven amb la part central de R (Carbó, *Introducció* 11), mentre que la quarta respondria a "la privacitat de l'experiència que els motivà", ja que "són fruit d'una experiència amorosa amb resultat insatisfactori, perquè ell aspirava a una relació físico-espiritual sublim i no l'hauria assolida. Una vegada més, l'anhel i el somni del poeta eren excessius respecte

del que la mateixa vida estava en condicions d'oferir-li. Amb tot, la comunicació interpersonal fou tan intensa que podrà dir que els poemes li havien estat dictats per l'amiga […] són el correlat poètic d'aquesta experiència" (P. Solà, *La bastida* 249). Davant la lectura massa biografista a què donaven peu, i per no comprometre la seva situació familiar, els amics íntims de Vinyoli van aconsellar-li no donar-los a conèixer llavors (Macià, "«Però»" 292). Serrallonga en deixava el següent testimoniatge en un text transcrit a propòsit d'una conversa amb el poeta:

> Em diu Vinyoli (13 de març 82) *confidencialment*:
>
> el *Llibre d'amic* fou dedicat a una persona (després em diu 'dona') amb qui mantingué relacions amoroses excel·lents, però… sexualment bé, però ell no se sentia satisfet, volia més, cosa que a ella li feia dir que per a ell era un amor 'ideal'. El *Llibre d'amic* és així la 'manifestació', si manifestació pot dir-se d'aquella poesia que no és més que l'expressió d'allò que va més enllà de la simple experiència sexual i vol atènyer una ànima amb l'ànima. Aquesta 'persona' es casà. Hi devia haver doncs un drama, que interpreto així: Ella estava d'en Vinyoli, però no pas fins al punt de deixar passar l'ocasió de casar-se i tenir fills amb un altre: potser, també, en Vinyoli tenia defallences sexuals que suplia amb passió espiritualitzant, d'on la definició que ella li feia de l'amor d'ell per ella: 'ideal' Un cop fet el *Llibre d'amic* i tot fent-lo, Vinyoli en comentava els poemes amb ella, dient-li a la fi que un dia, 10 mesos després o 15 anys o 20 anys després, escriuria uns poemes en què *ella*, la dona real (entesa vinyolianiament), parlaria en vers: 'Tu ets aquella per qui jo un dia podré dir alguna cosa més de l'amor que no he dit fins ara, alguna cosa que va més enllà de l'amor sexual'. Era tant l'excés d'amor —però en amor no hi ha excés— que jo sentia, tot llegint els poemes d'*Amic* i comentant-los amb ella, que llavors mateix sentia la necessitat d'expressar, mitjançant uns significants que corresponguessin a aquella forma pura que crea uns sentiments, en els altres, semblants, sobre *allò que no sabem què és*, uns poemes que corresponguessin al sentiment de l'absolut o a la recerca d'algú o d'allò que no podem trobar. (Carpeta Vinyoli 31)

Com a cinquena raó, i directament lligada amb la primera, cal tenir en compte el fet que "El trobat" no guanyés el Premi Ausiàs March de Gandia en la seva primera convocatòria, un esdeveniment crucial en la història genètica del llibre. Ho reconstrueixen amb detall Mireia Sopena (149-150) i Ferran Carbó ("Joan Vinyoli i el Premi" 226-229): amb motiu del cinquè centenari de la mort del gran poeta del segle XV, a Gandia, el 1959

es va crear el Premi Ausiàs March. El jurat havia de tenir com a membres Carles Riba, Josep Maria Castellet i Joan Fuster per la part de llengua catalana. La mort imprevista de Riba el 12 de juliol, però, va motivar l'entrada a última hora de Salvador Espriu. Castellet va animar Pere Quart perquè concorregués al premi i així la "participació tingués el mínim de dignitat" (carta inèdita de Castellet a Fuster del 31 d'agost de 1959). Josep Pedreira, l'editor d'Els Llibres de l'Óssa Menor i de les dues obres publicades per Vinyoli durant els anys cinquanta, LHR i EC, havia fet arribar al poeta la convocatòria del premi perquè tenia constància, com deia a Fuster en carta inèdita del 24 de juliol, d'un seu llibre "molt bo i inèdit". De fet, va ser Pedreira el causant que PLES concursés al premi, ja que va ser ell qui l'hi va enviar, com confessava en una carta també inèdita del 25 d'agost de 1959, en què demanava a Fuster que en el cas que Vinyoli no obtingués el guardó ometessin l'esment de la seva participació: "m'he animat a enviar-te un llibre per al concurs de Gandia. El llibre esmentat porta per títol *Per l'escala secreta* […] M'ha costat molt d'obtenir llibertat d'acció de part d'en Vinyoli. T'enviaré aquest llibre sota la meua plena responsabilitat […] aquest és un llibre important". Segons la mateixa carta, dissabte 29 d'agost de 1959 enviaria les tres còpies de l'obra, com es demanava a la convocatòria, ja que en el moment de la redacció de la carta només en tenia una. En carta a Fuster del 26 de setembre de 1959, Espriu havia dit que "no sé res d'en Castellet ni de les possibles obres presentades. Espero, tanmateix, que arribaré a llegir algun original, i que podré votar, a la fi, amb una relativa tranquil·litat de consciència" (Fuster, *Correspondència* 153). El premi es va resoldre l'11 d'octubre i de la vintena d'originals presentats el guardó el va obtenir Pere Quart amb *Vacances pagades*. Vinyoli va quedar finalista. La resposta de Fuster a Pedreira, del 23 d'octubre de 1959, va ser clara:

> Benvolgut Pedreira: El passat dia 11 vam decidir el Premi Ausiàs Marc. Hi havia un llibre de Pere Quart que es va guanyar la unanimitat del jurat. Seguint les teues instruccions, vaig demanar als companys del jurat que el llibre de Vinyoli no sortís en la relació de les obres votades. Tothom m'ho va acordar: l'obra de Vinyoli havia merescut també la millor consideració de tots: era el finalista. En realitat –t'ho dic en pla confidencial–, si la balança es va decantar pel llibre de l'Oliver no era perquè *Vacances pagades* estigués molt per damunt de *Per l'escala secreta*, des del punt de vista d'una valoració literària estricta: més aviat ho decidí una preferència pel tipus de poesia i per la temàtica de Pere Quart... Confio que Vinyoli sabrà fer-se'n càrrec. El concurs, a última hora, s'animà molt, i l'aportació catalana arribà a més de vint llibres, bastants dels quals de gran mèrit… De

> tota manera, t'estic molt agraït pel teu ajut, lamento que no hagi pogut atorgar-se el premi a Vinyoli. Les tres còpies de *Per l'escala secreta* les tinc jo en el meu poder. Quan vulguis te les enviaré. (Cit. a Sopena 149–150)

L'aposta per l'estètica realista es reafirmaria amb l'èxit públic de dos altres llibres, publicats, com *Vacances pagades*, el 1960: *Da nuces pueris* de Ferrater i *La pell de brau* d'Espriu. Això no obstant, Pedreira va mantenir la idea de publicar Vinyoli i poc després va presentar dues obres del poeta a la censura del Ministerio de Información y Turismo, del règim franquista: PLES i *El buscador*, respectivament el 12 de febrer de 1960 i el 2 de març de 1961. Tot i ser autoritzades, el 24 de març de 1960 i el 19 de maig de 1961, no es van acabar editant perquè Vinyoli en va desestimar la publicació.

En darrer terme, caldria considerar el "risc" de què prengué consciència l'autor amb l'experiència d'escriptura d'EC i PLES, que representaven no només la "culminació del llarg procés de reflexió sobre el fet poètic dut a terme per Vinyoli d'ençà de l'escriptura de *De vida i somni*", sinó també "la concreció més efectiva i reeixida, en una veu poemàtica d'alt nivell, d'aqueix mateix procés": "els límits del llenguatge poètic" a què l'abocaven aquests llibres podien acabar portant-lo a un allunyament, potser excessiu, "«de la línia pròpia de l'art»", de manera que "[a]l somni [...] —inassolible sempre—", calgué "necessàriament contraposar-hi la vida, la realitat, per convicció i per precepte". Una vegada Vinyoli ha precisat com i quina és la seva vivència de la poesia (deseiximent: EC) i a què tendeix (l'inassolible: PLES), "ara el que cal és veure com aquesta, és a dir, la poesia, esdevé apta —o no— per a la vida i, en definitiva, per a donar resposta «a les grans preguntes que tots els poetes ens fem: Què sóc? D'on vinc? On vaig? I a partir de les quals ens podem permetre el luxe de viure sense envilir-nos»" (Macià "«Però»" 293-294).

És així com Vinyoli va acabar destriant de PLES aquelles composicions que descriuen pròpiament la *unio mystica* i abandonant temporalment aquest vessant de la seva poesia per concentrar-se a desplegar el tema i els motius dels altres dos apartats: el de la reflexió metapoètica i, sobretot, el del necessari retorn a la realitat, que el portarien a R, llibre integrat, finalment, per les seccions "Figures en èmfasi", "Realitats" i "Cants del separat". S'entén, doncs, que a l'obra publicada el 1963 hi apareguessin la quasi totalitat dels poemes del primer i el tercer plec del seu antecessor més un conjunt de setze poemes nous, probablement escrits amb posterioritat a la fixació de "Realitats" (després de 1960); que se'n suprimís sencera la segona secció ("L'aventura"), que remetia a la

vessant sentimental i una bona part dels poemes de la qual ja havien format part, inicialment, de la secció "Morir de set" de PLES (amb l'excepció de "Com a Eurídice", la primera part del qual es va integrar, amb el títol "Simple cant a Eurídice", a la secció definitiva "Figures en èmfasi"), i que la subsecció "Cants del separat", inclosa a "Realitats", passés a tenir consideració de secció (Macià, "Notes" 625-629).

I així és com el llibre que ara ens ocupa va esdevenir, durant una vintena d'anys, un llibre per al silenci.

Segons explicava el mateix Vinyoli, un dia va trobar en una calaixera la sèrie de poemes que formaven LDA i va pensar que havia arribat el moment de reelaborar-los i editar-los. Havent "après molt d'ofici" i "assajat noves formes i noves veus" prou allunyades del simbolisme d'obres anteriors com EC (Ferrater, "Joan" 77), aquell moment significava, "en certa forma, un retorn als orígens i suposa la compleció final d'un projecte antic però no abandonat mai del tot" (Macià, "Notes" 642).

La carta amb què el 22 de juny de 1977 Vinyoli enviava a Espriu "l'exemplar número 3 dels pocs en paper de fil" que li corresponien de LDA permet reconstruir el periple que va seguir el recull fins a la seva publicació i el lloc que va arribar a ocupar dins la seva vida, la seva obra i la poesia catalana del moment.[13]

> Com veuràs tot seguit, "Llibre d'amic" fou concebut, escrit, elaborat i molt treballat, fa més de vint anys, però diferents motius d'ordre personal i literari van fer que el tanqués en un calaix, en espera de no sé què exactament, però que tenia a veure amb les circumstàncies que motivaren els poemes i amb els camins per on començava llavors a anar la meva poesia, després de "El callat", és a dir, cap a recórrer el llarg procés culminat (?) en "Vent d'aram". Ara que ja els meus lectors saben o penso que poden saber alguna cosa de la meva poesia en la seva integritat fins al moment actual; que ja potser alguns no desdenyen del tot la meva primera i segona època i alguns fins potser estimen la que comprèn: "Tot és ara i res", "Encara les paraules", "Ara que és tard" i "Vent d'aram", vaig tot d'una pensar, en veure el "Llibre de Daniel" de Joan Ferraté —no pel contingut

[13] Carta inèdita de la qual es conserva una fotocòpia en el FJV. És probable que l'original s'hagi perdut, ja que ens consta que Espriu cremava la correspondència que rebia. Vinyoli es referia a l'obra en uns termes molt semblants en tres altres dedicatòries, comentades per P. Solà en la seva intervenció en el Col·loqui de tardor a l'entorn de LDA que es va celebrar a Santa Coloma de Farners el 2018 ("«Cap a la nit perfectiva»): a Lluís Izquierdo, a qui escrivia "...des de l'aigua profunda on vaig nedar fa alguns anys..."; a Jaume Creus, "aquest llibre que diu potser el millor que he pogut dir —almenys la part més alta de mi— no sabent-ho. Molt a prop del silenci...", acompanyada del cal·ligrama "Silenci / Oh! / Llunys", i a Carme Picart, a qui va dedicar l'exemplar n. 1, acompanyat d'una fotografia de l'àbsida ple de llum de l'església de Sant Quirze de Pedret en el revers de la qual va escriure dos versos: "Que mai no et falti la llum / de la qual neix l'Amor".

> sinó per la presentació—, que el meu petit cant "neomístic" dels anys 1955-1959 podia deixar la seva ineditat i aparèixer en digna presentació. Algú va fer-me arribar a les mans una geometria del segle XVII per si podien servir-me les figures per il·lustrar els meus versos amb absoluta independència del contingut. Havia convingut amb l'editor seguir el model del llibre de Joan Ferraté. Van semblar-me bé i vet aquí el llibre, tal com ha quedat, per ús —imagino— de pocs —qui ho sap?—, però ocupant al meu entendre un lloc molt "especial" en el conjunt de la meva obra i de la poesia actual. Per notícies que m'arriben d'alguns joves penetra alguns d'una manera que em reconforta perquè vol dir que l'espiritualitat encara actua.
>
> No és, doncs, aquest opuscle, un recull de poemes deixats de banda al llarg de la creació dels que integren els meus altres llibres, sinó el cant més unitari i potser més profundament sentit que mai se m'ha donat. (doc. 4038)

Una suma de factors havien fet del 1977, ara sí, el moment idoni per donar conèixer aquella veu tant temps mantinguda en secret. En un panorama literari més obert, a partir del 1970, recordem-ho, el seu ritme de creació va experimentar una empenta encara més considerable i els volums van començar a proliferar, va esdevenir un mestre per a les noves generacions poètiques, li va arribar el ressò per part de la crítica, es va ampliar la relació de premis rebuts i es van reeditar les edicions exhaurides. Una projecció que es culminà amb la publicació dels dos volums recopilatoris de la seva obra, consagració de l'autor com un dels imprescindibles de la postguerra catalana.

El procés de revisió i reescriptura a què Vinyoli va sotmetre el conjunt de poemes va comportar modificacions nombroses i rellevants fins aconseguir el resultat desitjat, molt satisfactori. Entre d'altres, i a part de la supressió d'una de les composicions, la introducció d'un poema inicial ("He naufragat en una mar profunda") i l'encapçalament del volum amb un poema-citació de *Llibre d'amic e amat* de Ramon Llull.

Per recomanació de Joan Ferraté, LDA es va acabar publicant a la col·lecció de poesia de l'editorial La Gaya Ciència, dirigida per Rosa Regàs i caracteritzada per un línia pulcra que apostava per il·lustrar els poemes amb gravats. "En paraules d'ella: «Va ser Ferraté qui em va telefonar. Ens vàrem veure i em va donar el llibre dient que a Vinyoli li encantaria que jo el publiqués. A mi em va agradar molt i vaig pensar que seria bonic publicar-lo. I així ho vàrem fer»" (P. Solà, *La bastida* 405). D'aquesta primera edició se'n va fer un tiratge de mil exemplars en paper allisat i cinquanta exemplars, numerats, en paper de fil (Macià, "Notes" 641). Referent a les il·lustracions que finalment van

acompanyar els poemes, es tracta d'uns gravats extrets del tractat de geometria del matemàtic francès Sébastien Le Clerc titulat *Pratique de la Geometrie sur le papier et sur le terrain. Ou par une methode nouvelle et singuliere l'on peut avec facilité et en peu de temps se perfecioner en cette science* (1682):[14]

> [...] gràcils i harmònics dibuixos amb motius d'agrimensura en els quals Vinyoli hauria vist alguna mena de revelació que transcendia l'aspecte formal per arribar a l'espiritual, o tal vegada la possibilitat d'accedir a l'esfera espiritual a partir de la forma.
>
> És pertinent constatar com el *Llibre d'amic*, el tema del qual és la possibilitat d'una relació físico-espiritual perfecta, ens remeti, en aquesta edició, al platonisme subjacent a aquesta branca de la matemàtica que és la geometria, i a la qual Plató va dedicar de manera especial el *Timeu*, just el diàleg en el qual elabora una cosmogonia on cada políedre regular, els anomenats també cossos platònics, té la seva correspondència amb els elements originals: l'aigua, el foc, la terra i l'aire. És probable que Vinyoli percebés en la perfecció de les relacions internes que constitueixen la geometria un model abstracte de la perfecció i sublimació que ell anhelava en la relació amorosa. I és ben plausible que s'hagués interessat, encara que fos pel contacte amb Ferrater o Sacristán, en la naturalesa de la matemàtica i en les analogies que aquesta creació intel·lectual comparteix amb la poesia (P. Solà, *La bastida* 405-406).

Uns anys després, en el Col·loqui de tardor del 2018, el mateix Solà va aprofundir en aquestes analogies que Vinyoli hauria pogut percebre, tot i reconèixer que el contingut dels poemes és independent dels gravats, entre les matemàtiques i els seus versos, entre l'experiència mística del llibre i l'experiència intel·lectual del coneixement matemàtic. La primera analogia seria entre els models matemàtics (coneixement de naturalesa abstracta útil "a les ciències experimentals o empíriques per a establir les lleis que permetran interpretar el món físic") i els models espirituals que crea la poesia ("que permeten al poeta i al lector entendre i interpretar el seu món espiritual"). La segona, amb la seva experiència amorosa: "l'anhel de plenitud i de perfecció que cercava en la unió físico-espiritual de la relació amatòria, trobava, tal vegada, un reflex idoni en la geometria").

D'altra banda, el biògraf va defensar la influència, indirecta, que van poder exercir en aquesta correlació altres autors llegits i coneguts per Vinyoli. Per exemple, l'amistat

[14] V. l'"Apèndix 1. Il·lustracions de la primera edició de *Llibre d'amic*".

amb Ferrater, "que havia fet estudis de matemàtiques i que en el seu llibre *Teoria dels cossos* feia una analogia entre els cossos humans (de l'home i la dona) amb el cossos entesos com a estructures algebraiques". També l'*Ars combinatoria* de Llull, "on aquest pretenia un procediment de coneixement universal a partir de les combinacions de conceptes clau. L'*Ars* s'il·lustrava a partir d'unes taules però també d'unes figures formades per cercles concèntrics giratoris". O, fins i tot, Feliu Formosa, "que iniciava un poema del *Llibre de meditacions* (1973) amb els versos: «Venen les matemàtiques / com les onades»".

Vicenç Altaió recorda, com a anècdota, el dia que Vinyoli el va trucar per sopar en una pizzeria amb la intenció de parlar-li de LDA i del seu projecte de publicació. El dia del sopar també portava el tractat de geometria perquè pogués veure'n les il·lustracions. L'endemà Vinyoli li va telefonar preocupat per dir-li que havia perdut un i altre i que no recordava on havien sopat. En fer memòria, per sort, els van poder recuperar.

Lluny de semblar extemporani, el llibre va fascinar els lectors, entre els quals Maria del Mar Bonet, que acabaria cantant amb música de Lautaro Rosas el poema "Vares venir fins on jo dormia" en el seu disc *Alenar*. S'iniciava, així, una dedicació a l'obra del poeta que culminaria, més tard, en els *Cants d'Abelone* versionats per ella mateixa i Rafael Subirachs en un enregistrament que es va editar el 2001 (P. Solà, *La bastida* 406, 463-464).

Des de la primera publicació i fins avui, aquestes han estat les edicions, completes o en antologies, de LDA:

- Vinyoli, Joan. *Llibre d'amic*. La Gaya Ciencia, 1977.
- Vinyoli, Joan. *Llibre d'amic*. *Obra poètica 1975-1979* de Joan Vinyoli, pròleg de Miquel Martí i Pol. Crítica, 1979. [Aplega els llibres VDA, LDA, EG i C]
- Vinyoli, Joan. *Antologia poètica*. Tria i pròleg de Feliu Formosa. Els llibres de l'Óssa Menor, 1981. [Inclou els poemes III, VI, IX i XV]
- Vinyoli, Joan. *Llibre d'amic / Cants d'Abelone*. Pròleg de Segimon Serrallonga. Editorial Empúries, 1987 ("El Ventall", 3).
- Vinyoli, Joan. *Vers i prosa*. Estudi introductori i selecció de F. Carbó. Edicions Tres i Quatre, 1990 ("L'Estel", 11). [Inclou els poemes "Llibre d'amic", III, VI, XIII i XV]
- Vinyoli, Joan. *Antologia poètica*. Edició i selecció de Xavier Macià. Edicions 62, 1994 ("MOLC", 104). [Inclou els poemes I, III, IV, V, VII, IX, XI, XII i XIV]

- Vinyoli, Joan. *Llibre d'amic*. *Obra poètica completa*, edició i notes explicatives i complementàries de Xavier Macià. Edicions 62 / Diputació de Barcelona, 2001.
- Vinyoli, Joan. *Poesia completa*. Pròleg d'Enric Casasses. Edicions 62, 2008. Reeditada el 2011 i el 2014.

  També podem trobar la traducció d'alguns dels seus poemes a:

- *Ein Spiel von Spiegeln: Katalanische Lyric des 20. Jahrhunderts*. Traducció a l'alemany de Tilbert D. Stegmann. Philipp Reclam, 1987. [Inclou els poemes III i IX]
- Vinyoli, Joan. *Paseo de aniversario y otros poemas*. Versió bilingüe català / castellà, traducció i pròleg de Vicente Valero. Calambur, 1997. [Inclou els poemes III, VII, IX, X i XIII]
- Vinyoli, Joan. *Y que el silencio queme por los muertos. (Antología poética)*. Traducció al castellà de Carlos Marzal i Enric Sòria. Pre-Textos, 2010. [Inclou els poemes III, VIII i IX]
- *Sprache im Technischen Zeitalter*, n. 212, desembre 2014, p. 455-463. Traducció a l'alemany d'Àxel Sanjosé. [Inclou els poemes V, XI i XIV]
- Vinyoli, Joan. *La mano del fuego*. Versió bilingüe català / castellà, traducció al castellà de Carlos Vitale, pròleg de Jordi Llavina. Candaya, 2014. [Inclou el poema VIII]
- "Omaggio a Joan Vinyoli". *Scripta*, n. 5, juny 2015, p. 305-311, traducció a l'italià de Valentina Ripa. [Inclou els poemes III, VIII i IX]
- Vinyoli, Joan. *Xuegos p'apostalgar la muerte: Antoloxía (1948-1984)*. Versió bilingüe català / asturià, selecció, traducció i pròleg d'Antón García. Saltadera, 2016. [Inclou els poemes III i XV]
- Vinyoli, Joan. *Llibre d'amic*. Versió bilingüe català / francès, traducció al francès de Lourdes Godoy, estudi de Jad Hatem "La recherche de l'absolu chez Vinyoli" / "La recerca de l'absolut en el *Llibre d'amic* de Joan Vinyoli" i esbós biogràfic a cura de Pep Solà. Presses Universitaires de Perpignan (PUP), Collection Joan Lluís Vives, 2018.

Entre els propers mesos de setembre i octubre es preveu la publicació de: *Joan Vinyoli, Soy un hombre solo. Antología poètica*. Versió bilingüe català / castellà, tria de Josep M. Sala-Valldaura, traducció al castellà de José Ángel Cilleruelo i Vicente Valero. Galaxia Gutenberg, 2024. [Inclou LDA complet]

La inclusió de LDA dins el projecte d'OP va ser considerat per alguns un "malabar en el temps" que quedava "fora de context" i obligava els lectors a passar de llibres recents a aquest, vint anys anterior (Parcerisas, "Joan"). Però la publicació i l'èxit del volum entre la crítica van esperonar Vinyoli a rescatar un vell projecte que hi estava vinculat i que demostraria que les inquietuds poètiques de l'autor seguien trobant la bona recepció dels lectors. Es tracta de CDA, el llibre que sis anys més tard proposaria "una aventura d'ordre espiritual" i seria "en certa forma, l'intent de «cant» absolut, i, doncs, de síntesi de totes les altres aventures personals i literàries del poeta" (Macià, "Notes" 653).

De fet, diverses són les proves que evidencien que ja durant els anys de redacció dels poemes de LDA el poeta pensava en un futur projecte complementari. En les paraules que Serrallonga va transcriure de Vinyoli en parlar-li de la persona que havia inspirat LDA ("Tu ets aquella per qui jo un dia podré dir alguna cosa més de l'amor que no he dit fins ara". Carpeta Joan Vinyoli 31) hi intuïm que, simultàniament a l'escriptura d'aquests poemes, ja concebí la idea de complementar-los més endavant amb la veu de l'amiga. I així ho corroboren les "Notes" de la redacció del número especial d'homenatge a Vinyoli que el 1983 va treure *Reduccions*, on es va publicar per primer cop el recull i on es feia constar que CDA "«és un llibre unitari, escrit recentment (1979), però ja previst per a formar díptic amb el *Llibre d'amic* (1955-1959, editat el 1979) en escriure aquest»" (Macià, "Notes" 648).

D'altra banda, i com veurem amb detall més endavant, els documents conservats a l'Arxiu Comarcal de la Selva (ACS) demostren que en el moment redaccional inicial dels poemes de LDA Vinyoli no només pensava en els futurs CDA sinó que va començar a gestar-ne alguns. En la primera secció de PLES ("Morir de set", després "Coses clares") hi trobem versions antigues de fins a cinc poemes, sencers o d'alguns dels seus fragments, d'aquesta obra, concretament: "Alguna cosa ens ha nascut" serà el poema [I], a "Coses clares" s'hi anticipa la imatge de l'"arbre d'aèries arrels" del poema [II], "En el vent" conté versos dels poemes [IV] i [V], i "Són folles flors…" reapareixerà en el poema [XIII]. A més, com hem avançat, totes les composicions que integraven aquesta primera secció i la tercera de PLES ("D'on?, on?, vers on?") van passar a formar part dels tres plecs de "Realitats", primera versió del llibre R (un dels poemes del qual va acabar portant el títol de la tercera secció de PLES). En conseqüència, en el segon d'aquests plecs, "L'aventura" (doc. 2058), hi trobem sis versions de poemes, complets o d'alguns dels seus versos, de CDA: "L'escala del roserar" desembocarà en el poema [IX], "Caigué la nit" esdevindrà el [XIV], "Alguna cosa ens ha nascut" serà el poema [I], a "Coses clares"

s'hi manté la mateixa imatge del [II], "Secrets" conté el [V] i "Tot és de pedra però el cant" (sense títol) es convertirà en el poema [XI]. Amb el pas de PLES a "Realitats", doncs, "En el vent" deixa de contenir els versos dels futurs poemes [IV] i [V] de CDA i s'incorpora la matèria poètica d'uns altres tres: [IX], [XI] i [XIV].[15]

Ajuntem ara aquesta informació i la que proporcionen tots els papers d'arxiu relacionats amb CDA que Vinyoli va datar: sumant el contingut de PLES i "Realitats" (entre el 1955 i el març del 1962) arribem a reunir material de fins a vuit poemes de CDA ([I], [II], [IV], [V], [IX], [XI], [XIII] i [XIV]). En el doc. 2270, en què consta la data "3.VIII.56", s'hi identifiquen precedents dels poemes IX de LDA i [I], [II], [V] i [X] de CDA (el darrer s'afegeix als anteriors, de manera que ja en són nou). Del desè poema també n'existeix una versió datada el "18 de febrer del 1980" que, mecanoscrita i encara titulada "La font", va dedicada "A Teresa, des de la meva solitud". El doc. 2813, datat el "29 maig 1973", conté dues versions primitives d'una composició per a la qual Vinyoli va arribar a contemplar tres títols ("Tu i els déus", "El silenci" i "Com una mata d'espígol") i de la qual després va extreure versos per al poema [VIII] del CDA (deu, així) i "Eres on eres" d'EG. Aquest antecedent de CDA apareixerà per primera vegada formant part d'un conjunt en la que aquí tractarem com a tercera versió d'aquesta obra, la qual, doncs, entenem que ha de ser posterior a la data mencionada.[16] El setembre de 1976, el número 8 d'*Els Marges* publicava l'aplec espars "Jo sé que tinc una tirada als somnis" del poeta, dins del qual s'incloïa "Un altre cant d'Abelone", de costat d'una presentació del personatge rilkià, que es correspondrà amb el ja comptat poema [IX]. Finalment, el doc. 3193 guarda el primer testimoni del poema [XV] sencer (onze, doncs), que, manuscrit, Vinyoli encara titula "Cor meu" i acompanya de les següents coordenades contextuals:[17] "24-IX-77. Dedicat a Magda Balaguer després d'una llarga conversa per telèfon on hem reviscut els «dies de Sabadell» de l'agost darrer. Els recordes, Magda?". Aquesta versió sembla la provatura prèvia a la que el poeta va adjuntar a la carta que va enviar a Balaguer aquell mateix dia, de la qual l'ACS conserva una còpia (doc. 4509). L'anècdota és referenciada per Pep Solà a la seva biografia: "el 24 de setembre envià «Cor meu» a la Lena, que acabarà sent el darrer poema dels *Cants d'Abelone*, i li

[15] A "Coses clares", "En el vent" i "Secrets" hi detectem ja contingut poètic que acabarà desembocant en poemes d'EG. V. "La possibilitat d'un tríptic. *El Griu*".
[16] Veurem que en el poema IV de la versió 1 de CDA ja s'hi discerneixen un parell d'elements del futur [VIII], però considerem que no són suficients per referir-nos-hi com a primer testimoni d'aquest. Oferim la història genètica de CDA a l'apartat "4.1. Gènesi: història de les versions".
[17] Precedirien aquesta versió els doc. 1657 i 2808, on ja s'intueixen alguns dels versos d'aquest poema però encara amb un pes insuficient per tractar-los com a testimonis.

comentava que estava treballant en «Les boies». Oferir un poema a un amic era donar-li alguna cosa molt valuosa, el millor d'ell mateix, en senyal de profunda comunicació i estimació" (*La bastida* 409).

D'altres documents, a més, tot i no estar datats, confirmen que existeixen versions prèvies a les fins ara referides (i que, per tant, caldria situar abans en el temps) tant de la descripció d'Abelone (doc. 2351) com dels poemes [I] (el doc. 1593 en mostra diverses provatures manuscrites, després recollides, a màquina, en un poema del doc. 1960. Totes aquestes versions serien encara anteriors a la de la versió 1 de LDA), [IX] (doc. 2366 i 2367), [X] (doc. 2271), [XI] (doc. 1695, 2335, 2395, 2851 i 2794), [XII] (doc. 2275), [XIII] (doc. 2312), [XIV] (doc. 2414) i [XV] (doc. 1657).

Tenint en compte tot el que hem exposat fins ara, podríem afirmar el següent: a diferència del que defensa Macià a les "Notes" sobre R, LDA i CDA (615-629, 641-653),[18] els referents més antics d'alguns dels poemes de CDA i, per extensió, de LDA i de R, no es remunten als plecs dels projectes PLES i "Realitats", sinó que són, fins i tot, anteriors. És cert, seguint amb Macià, que en el moment en què Vinyoli treballa en aquests dos projectes alguns dels futurs poemes de CDA presenten una versió prou precisa i força semblant a la definitiva, a diferència d'altres, que són versions molt primitives després reestructurades i reescrites. També que això podria fer palès que, tot i que LDA i CDA "fossin, com testimonia l'autor, concebuts més o menys contemporàniament i projectats com a díptic poètic", només en el cas del primer "hi havia, ja d'entrada, una estructura definida i autònoma", mentre que en l'altre, "no hi ha cap indici que Vinyoli fos conscient que aquest material poètic concret hagués d'esdevenir en el futur el llibre *Cants d'Abelone*". Ara bé, no podem obviar que el 1977 ja existien, segur, versions d'onze dels quinze poemes definitius que acabarien integrant aquesta obra. Fa sentit, doncs, pensar que entre el març del 1962 i el setembre del 1977 Vinyoli va seguir creant-ne contingut, i que entre la data de publicació de LDA i el 1979 va reprendre la idea de díptic per recuperar, reelaborar i completar un gruix poètic ja prou considerable i arribar a escriure les sis versions que es guarden de CDA.

Aquest darrer any l'obra ja havia d'estar enllestida perquè, tal com consta en la correspondència entre Vinyoli i Martí i Pol (85, 95, 97), en un principi CDA havia de publicar-se el 1980 com a número 5 de la col·lecció de bibliòfil Quaderns El Bordiol,

[18] A tall d'exemple: "en el plec *Per l'escala secreta (Poemes)*, i en la primera secció del recull, MORIR DE SET (poema 3), hi trobem la versió més antiga d'un dels poemes del llibre [*Cants d'Abelone*], concretament del primer, que en la versió del plec duu el títol «Alguna cosa ens ha nascut»" (Macià, "Notes" 652).

dirigida per Jordi Sarrate, però el projecte no es va arribar a concretar per problemes econòmics de l'editor. No podem descartar que entre aquest primer intent de publicació i l'aparició del recull Vinyoli arribés a contemplar la idea d'incloure els poemes de CDA dins la secció d'un altre llibre en què començava a treballar, el futur DM. És el que convida a pensar, per exemple, el doc. 3993, que mostra un índex de títols en què els poemes d'aquesta segona part del díptic apareixen al costat d'altres com "Cançó blava", "Li Po" o "Campanes". La idea no va prosperar i, finalment, CDA va aparèixer el setembre del 1983 en el número 20 de la revista *Reduccions*. En l'apartat "Estudis i comentaris" de la mateixa revista s'hi podia llegir el text de Serrallonga "Del *Llibre d'amic* als *Cants d'Abelone*", que després s'utilitzaria com a pròleg a l'edició conjunta d'Empúries del 1987 i on l'autor osonenc reconeix que el "caràcter de díptic" li va ser indicat "per Jordi Sarrate i corroborat per Vinyoli" ("Del *Llibre*" 57). Un any abans, el 18 de juliol de 1982, a la Capella de Jesús de Centelles ja s'hi havia estrenat un muntatge escènic sobre els poemes de LDA i l'encara inèdit CDA a càrrec del grup "Vermell x 4", dirigit per Jordi Sarrate i interpretat per Montserrat Grau i Josep Vilà (P. Solà, *La bastida* 475).

De totes maneres, es pot mantenir, amb Macià, que és molt significatiu que la majoria dels poemes del segon plec "L'aventura" de "Realitats" fossin després incorporats per Vinyoli en els volums escrits, sobretot, en els anys 1978-79, és a dir, EG, (cinc poemes), C (quatre poemes) i CDA, tot i que un també ho va ser a TEAIR, dos a VDA i un altre a ELP ("Notes" 626-627):

> De fet, el plec II. L'AVENTURA era ja un intent de plasmar poèticament una triple aventura: eroticamorosa, poètica i espiritual. En el moment de la seva escriptura, al voltant de 1960, és evident que Vinyoli no va quedar prou satisfet dels resultats. I haurà d'esperar gairebé vint anys per materialitzar definitivament aqueixa aventura lírica. Quan ho faci, però, haurà replantejat totalment el vell projecte inicial: el que era una simple secció de llibre passarà ara a desplegar-se en tres llibres prou diferents entre ells, però malgrat tot complementaris (n'és un indici el fet que Vinyoli confessi en diverses ocasions que escriu, quasi simultàniament, poemes de *El griu* i *Cercles*, i que, un cop acabats aquests, enllesteixi tan ràpid *Cants d'Abelone*). ("Notes" 653)

Sobre la distància cronològica entre el moment de redacció i el de publicació de CDA, podem afegir les paraules de Carbó: "Escrit prou immediatament a la publicació del *Llibre d'amic*, fou acabat l'any 1979 i no es publicarà fins a 1983. Cal veure en el

retardament, més que dubtes sobre la formalització i el fet poètic, la simultaneïtat amb *A hores petites*, el qual anava a ser publicat abans, l'any 1981. També hi repercuteixen les successives malalties del poeta" (*La poesia* 462).

Si amb l'edició conjunta amb LDA del 1987 es materialitzava, per fi, el projecte originari de l'autor, la seva ubicació immediatament després d'aquest altre recull i, per tant, abans d'EG i C en PC i OPC, manifesta una voluntat de respectar el caràcter unitari i la interrelació formal i semàntica dels dos reculls, així com el desig de l'autor (Macià, "Notes" 641, 648-649).

Des de la primera publicació i fins avui, aquestes han estat les edicions del llibre:

- Vinyoli, Joan. *Antologia poètica*. Tria i pròleg de Feliu Formosa. Els llibres de l'Óssa Menor, 1981. [Inclou els poemes [I], [VI], [VIII], [IX] i [XV]]
- Vinyoli, Joan. *Cants d'Abelone*. *Reduccions*, núm.20, 1983.
- Vinyoli, Joan. *Llibre d'amic / Cants d'Abelone*. Pròleg de Segimon Serrallonga. Editorial Empúries, 1987 ("El Ventall", 3).
- Vinyoli, Joan. *Vers i prosa*. Estudi introductori i selecció de F. Carbó. Edicions Tres i Quatre, 1990 ("L'Estel", 11). [Inclou els poemes [II], [VI], [VII], [IX], [XV] de CDA]
- Vinyoli, Joan. *Antologia poètica*. Edició i selecció de Xavier Macià. Edicions 62, 1994 ("MOLC", 104). [Inclou els poemes [I], [IV], [IX], [XI] i [XV]]
- Vinyoli, Joan. *Cants d'Abelone*. *Obra poètica completa*, edició i notes explicatives i complementàries de Xavier Macià. Edicions 62 / Diputació de Barcelona, 2001.
- Vinyoli, Joan. *Cants d'Abelone*. *Poesia completa*, pròleg d'Enric Casasses. Edicions 62, 2008. Reeditada el 2011 i el 2014.

La traducció d'alguns dels seus poemes podem trobar-la a:

- *De koele hoeken en kanten van de schaduw. Hedendaagse Catalaanse poezie*. Traducció a l'holandès de Bob De Nijs. Point 19, 1990. [Inclou el poema [XIII]]
- Vinyoli, Joan. *La medida de un hombre. Antología poética*. Edició bilingüe català / castellà, traducció i pròleg de L. Güell i F. Valls. Editorial Visor, 1990 ("Colección Visor de Poesía", 258). [Inclou els poemes [VI] i [XV]]
- Vinyoli, Joan. *Xuegos p'apostalgar la muerte: Antoloxía (1948-1984)*. Versió bilingüe català / asturià, selecció, traducció i pròleg d'Antón García. Saltadera, 2016. [Inclou el poema [XIV]]

- Vinyoli, Joan. *Y que el silencio queme por los muertos. (Antología poética)*. Traducció al castellà de Carlos Marzal i Enric Sòria. Pre-Textos, 2010. [Inclou els poemes [V], [VI], [XIII], [XIV] i [XV]]

L'antologia *Joan Vinyoli, Soy un hombre solo* abans referenciada també inclourà la totalitat de CDA.

A més, havent consultat el Fons Personal José Agustín Goytisolo, conservat i digitalitzat per la Universitat Autònoma de Barcelona, sabem que aquest autor tenia previst oferir més traduccions de Vinyoli i incloure-hi CDA, ja que s'hi conserven 6 fulls mecanoscrits, amb anotacions manuscrites, que contenen la traducció al castellà d'aquest llibre.[19]

2.4. De l'amor a l'Amor: interiorització, intransitivització, essencialització. Una proposta de lectura

"Al poeta, se li havia donat un somni i se li havia donat una vida, i ni somni ni vida no li eren suficients". Identificant aquestes dues pulsions, centrals i antagòniques, Teixidor va definir la problemàtica de "les dues elegies" i "les dues escriptures" en Joan Vinyoli (21-22) i, amb aquestes, l'espina dorsal del seu cos poètic: el conflicte. Un conflicte que ha estat desenvolupat, subclassificat i aprofundit després per altres estudiosos (Busquets i Grabulosa; Susanna, "L'expressionisme"; Sala-Valldaura, *El vol*) i que Vinyoli, acceptant-ne el pronòstic de cronicitat, va saber convertir en germen creatiu.

Un dels resultats més brillants d'aquest conflicte és segurament la unitat formada per LDA i CDA. Tractada ja la història externa d'ambdós llibres, oferim ara una possible interpretació cenyida a la lectura atenta dels seus textos, la qual ens farà entendre millor el concepte de "neomística" amb què Vinyoli s'hi referí; reblar el caràcter de díptic, en tant que peça doble magistralment travada que, tot i acceptar una anàlisi autònoma de cada part, gràcies a les respectives estructures circularment perfectes, assoleix el seu sentit ple en el conjunt; dur a terme un exercici de literatura comparada, tant amb altres punts de la producció del poeta com amb tot un seguit de referents, catalans i universals, que, d'una manera directa o indirecta, afloren en realitzar aquesta lectura per enriquir-la prodigiosament; penetrar en el doble procés de descendiment i elevació que l'autor hi planteja en el triple estadi interiorització-intransitivització-essencialització, com una

[19] És el document conservat amb el topogràfic Goy_0039.

peregrinació al paisatge interior que té com a únic destí possible el retorn a l'origen: del *Llibre* als *Cants*, de l'amic a Abelone, de l'amor transitiu a l'amor intransitiu, del jo poètic al jo poeta, esdevingut poema. I, finalment, confirmar el díptic com una joia amarada de tradició i saviesa que marca un punt culminant en la trajectòria de l'autor i Vinyoli, com un dels poetes més rellevants de la literatura catalana contemporània, d'un bagatge extraordinari.

La tria de les fonts literàries que aniran emergint al llarg del nostre comentari obeeix a tres raons principals. La primera, el fet Vinyoli en tingués un bon coneixement (en molts casos, formen part de la seva biblioteca particular) i s'hi referís freqüentment com a lectures indispensables, models, fonament o inspiració, o en cités fragments en les seves cartes, les entrevistes que va concedir i la seva obra, teòrica i poètica,[20] o en els papers que es conserven a l'ACS. D'alguns d'aquests autors fins i tot en podem llegir les traduccions o versions que en va fer, publicades ja o inèditament conservades. La segona, els referents, prou explícits, a què apunten alguns dels elements paratextuals d'ambdós reculls, així com d'altres amb els quals resulta interessant establir-hi un vincle, empesos, sobretot, pels motius i els recursos compartits. Al costat de noms indiscutibles de la nostra tradició, doncs, jugaran un paper especialment destacat en aquesta anàlisi alguns dels màxims exponents de la literatura mística de tots els temps i de la literatura germànica. La tercera, l'esment que d'algunes d'aquestes fonts ha fet la bibliografia que ens ha precedit en l'aproximació a tots dos llibres.

El primer de tots aquests ressons cal buscar-lo en la Bíblia ("per damunt de qualsevol altra consideració, una gran història d'amor entre Déu i les dones i els homes") i, de manera especial, en el *Càntic dels Càntics* ("una perla fina" de "valor immens" que, posada "sota l'autoritat de Salomó", ha estat catalogada com "el poema d'amor potser més celebrat de tota la història de la literatura universal". Ferrer, "Introducció" 19, 21), per una qüestió òbvia de cronologia i perquè alguns estudiosos assenyalen aquest text com a punt de partida de la resta de fonts: "un dels elements més emprats en el *Llibre d'amic e Amat* es precisament l'ús d'imatges i motius trets del *Càntic de Salomó*" (Pring-Mill 302), "Hay una influencia culta sobre San Juan de la Cruz, que sobrepasa en importancia a todo lo que hasta ahora hemos estudiado. […] Es la influencia bíblica del *Cantar de los Cantares*" (Alonso 149).

[20] V., per exemple, les entrevistes a Ràdio Miramar (Vinyoli, *Obra* 481-482) i amb Isabel-Clara Simó i Busquets i Grabulosa, els poemes "De cos present" i "Algú que ve de lluny" i l'"Epíleg" de DM (Vinyoli, *Obra* 144, 184-185, 409), o la carta que envià a Eudald Puig el 25 d'agost del 1982 (Vinyoli i Puig 100).

Així, el traçat místic el recorrerem des del *Càntic* bíblic, convertit per la tradició en font primera de la figuració amorosa de la mística, fins a Sant Joan de la Creu, el qual, d'entre els autors de cultures veïnes a la pròpia, influí Vinyoli "especialment" i li produí "un xoc profundíssim" (Simó 20), passant per Santa Teresa de Jesús, l'altre gran nom de la literatura mística castellana, i, és clar, Ramon Llull, fent èmfasi especial en el seu *Llibre d'amic e amat*, un opuscle d'edificació espiritual que resulta clau en la història d'aquest díptic. De l'àmbit català, acompanyarem les referències lul·lianes amb les d'altres autors tan canònics com March, Verdaguer i Maragall (molt llegits pel poeta en la seva joventut. Vinyoli, *Obra* 501), o Carner, Riba (autèntic mentor per ell) i Rosselló-Pòrcel (amic seu a qui va dedicar el poema "Rosselló, de sobte"). Plantejarem l'enllaç germànic a través de Hölderlin, Novalis, Hofmannsthal (alguns dels "poetas que más estimo") i Rilke ("el poeta que más importancia ha tenido en mi formación literaria". Vinyoli, *Obra* 481-482), mentre que dels autors anglòfons citarem, bàsicament, Shakespeare i Eliot, molt presents en la poesia i en la poètica vinyolianes. En més d'una ocasió també mencionarem plomes franceses com Baudelaire i els filòsofs Raïssa i Jacques Maritain (influència, aquesta darrera, que "li devia ser infosa directament per autoritats com Manent i Riba". Ballart 126) o, fins i tot, mexicanes, com O. Paz, per qui Vinyoli se sentí meravellat (P. Solà, *La bastida* 479).

El conjunt que formen LDA i CDA es basteix sobre un joc transficcional de veus poètiques que, essent alhora catalitzador i reflex, traça un procés doble de descendiment i ascensió que acaba, necessàriament, tornat al principi de tot. Una expedició a la realitat interior que es transita des de la introspecció fins a l'essencialització, passant per la intransitivització com a frontissa indispensable d'ambdues tauletes (en la mesura que és punt d'arribada de la primera i d'arrancada de la segona), i en el qual juguen un paper fonamental la dualitat, la natura, o els quatre elements naturals, també, i la circularitat.

En aquest sentit, avançant-ne la classificació i la finalitat, una lectura afinada de totes dues obres ens permet apreciar l'interès de fer-ne una interpretació dual emmarcada dins la terra, el foc, l'aigua i l'aire (elements que Boixareu, interpretant-los seguint Bachelard com a manifestació del jo, llegeix com a jo instint, jo sentiment, jo temporal i jo espiritual. 75), i, amb aquesta, apreciar també l'ambició còsmica de l'aventura vital i poètica de Vinyoli. Així, establirem la distinció entre una dualitat identitària, en els tres esglaons personalitat escindida-alteritat erigida sobre un desdoblament-androgínia poètica, i una dualitat constructiva, entesa com a conceptual, estructural i formal, genètica, semàntica, coral i simbòlica. Des de les profunditats aquoses de la introspecció

fins a l'essencialitat aèria del cant, passant pel foc del tempteig amorós i pel desarrelament.

Si ens situem paratextualment i llegim l'"Avís" que inaugura LDA, obtindrem una informació fonamental a l'hora d'entendre la concepció literària i vital de l'autor i la seva producció poètica. Vinyoli, el jo poeta, hi parla sobre la història contextual i el caràcter insòlit del llibre, però sobretot hi esmenta dos conceptes que, escrits intencionadament en cursiva, ens ofereixen les claus de lectura de tot el díptic: "correlatiu objectiu verbal" i "moviment" (només preservable pel "*cant*").

Els poemes de LDA són "*el* correlatiu objectiu verbal *d'un llarg procés d'interiorització*". És a dir, aquest concepte eliotià que, aplicat al llenguatge, permet bastir el "real poètic" (que és aquesta obra) en què l'experiència viscuda ("les vivències") ha estat transsubstanciada (han estat transcrites) en forma lírica. Així, doncs, la primera tipologia constructiva, la conceptual, ens l'ofereix el mateix autor: LDA, correlat objectiu verbal d'una experiència personal del poeta, constitueix la primera tauleta d'aquest díptic que conforma conjuntament amb CDA, segona tauleta i, al seu torn, correlat poètic de LDA.

Pel que fa a la dualitat estructural i formal, és evident: quinze breus composicions revestides, individualment, de la forma d'un *Liebeslied* (una cançó d'amor) i precedides d'una altra poesia que, sota la invocació d'un gran referent de la literatura universal (Llull i Rilke, respectivament), les introdueix i n'indica les directrius. A més, la unitat i la circularitat de cadascuna de les obres i en conjunt, que radiquen sobretot en la brevetat i la concatenació progressiva que es pot establir entre una composició i la seva precedent (gràcies a un seguit de represes d'imatgeria, temàtiques o lèxiques), en suggereixen una lectura en la tradició del poema llarg modern i ens empenyen a parlar d'un Poema de poemes.

Parcialment emprats en els primers llibres, Vinyoli va concentrar els poemes breus en els reculls AHP i DM. LDA i CDA, però, estan íntegrament formats per aquest tipus de composicions, que oscil·len entre els tres i els disset versos i que es col·loquen seguint un cert esquema segons el qual els més llargs es concentren al final dels reculls. Es tracta, sens dubte, d'una forma requerida pel contingut: destinats a donar una idea de la pretensió mística, els poemes posen de manifest la insuficiència del llenguatge per a la grandesa de l'experiència que pretenen contar, essent, així, una pura aproximació analògica. En conseqüència, freguen, de vegades, el to aforístic i porten implícites l'economia verbal,

la precisió lexicosemàntica i la tensió expressiva, de les quals es desprèn una densitat aclaparadora.

D'aquí, en gran part, el llenguatge que hi predomina, un d'elusiu, indirecte, opac, analògic, simbòlic i figuratiu, ricament suggeridor i evocatiu, en què l'antítesi esdevé la figura retòrica per antonomàsia, com en tota la tradició literària mística, de fet. S'hi afegeix, a més, l'anisosil·labisme i un ritme molt marcat produït per recursos diversos a favor de la fragmentació del vers i l'abandonament de les pauses versals, com ara els escalonaments, els múltiples encavalcaments, que ressalten la situació estratègica d'algun mot i reforcen la tensió, les interrupcions internes del vers mitjançant les pauses interiors, la combinació constant de ritmes binaris i ternaris i l'alternança de versos masculins i femenins, curts i llargs, amb nombre de síl·labes parell i senar (Carbó, *La freda* 41; Macià, "Notes" 643). Tot, en conjunt, dota els poemes d'una música interna especialment imbricada amb el sentit, els versos dels quals traslladen un crit en veu baixa proper al silenci, gairebé una pregària, escrita per ser dita, per ser cantada (Solà, *La bastida* 373).

Quant a la dualitat genèrica, i semàntica de retop, ve servida pel concepte amb què Vinyoli va definir LDA, un dels més suggeridors de la seva poètica i que, amb tot el que de consecutivitat i mirall el terme "díptic" comporta, podríem fer extensiu a CDA: "neomística". Designant la concepció mística de l'amor que el poeta tenia, el terme fa referència a una mística de caire metafísic que assumeix la substitució de l'objecte d'amor humà propi de la mística eròtica pel diví, definitori de la mística religiosa, entenent aquest darrer, però, com una entitat superior que mai podrà ser Déu, atès el distanciament de la fe que va viure l'autor. Un pas transcendental del concret a l'absolut que aspira a una unió espiritual sense renunciar a la verbalització eròtica. O potser, dit en altres termes no tan allunyats, la "serenitat metaeròtica" que li atribuïa Blai Bonet (Solà, *La bastida* 202) o el "misticisme pagà" de què parlava Josep Piera (Solà, "«Un crit»"). Sota aquesta noció, l'empresa del díptic es presenta com l'aventura a dos temps, d'ordre anímic, cognitiu i comunicatiu, en què després de la impossibilitat en què conclou l'intent de comunió fisicoespiritual, el poeta acaba trobant l'única resposta possible al seu anhel d'infinit en la transfiguració, essencialitzada, en cant.

Si ens fixem en el jo poètic de les dues citacions proemials (el versicle de l'opuscle lul·lià a LDA i el "Cant d'Abelone" rilkià a CDA), veurem que remeten a dues vessants d'una mateixa concepció amorosa, que implica la renúncia com a via necessària per a l'assoliment de l'amor veritable: mentre que en la mística lul·liana, religiosa, assistim a una renúncia al jo per a la fusió completa amb l'alteritat absoluta, la divinitat, el poema

de Rilke ens situa en la renúncia contrària, la del tu-objecte d'amor, que defineix l'amor intransitiu. És aquesta renúncia intrínseca de la intransitivització, doncs, la que delimita la frontissa articuladora del díptic a què ens hem referit.

Aquest fet entronca amb la dualitat identitària. Com explica l'"Avís" de LDA, "*el* correlatiu objectiu verbal" citat més amunt ho és "*d'un llarg procés d'interiorització*" que va suposar a l'autor un descens a les profunditats de la poesia i la vida. El fet real desencadenant d'aquest procés, llavor del llibre, no és altre que la ja esmentada coneixença d'Isabel Abelló, que desembocà en una vivència sentimental que Vinyoli gairebé va acabar sacralitzant. La relació el marcà tan fondament que ocasionà en ell el descobriment de l'amor i de la pobresa de caire espiritual en què havia viscut fins al moment i, amb aquest, el seu vertader inici com a poeta. També Rilke se sentí espiritualment pobre, d'una pobresa que es feu abundància.

Aquest despertar del sentiment i a l'autèntica poesia portà implícita una altra visió de la idea de dualitat: el lliurament a l'altre implicava l'endinsament en el jo, un moviment bidireccional que feia de l'amor una forma d'autoconeixement, en una mena de sinonímia que, existent des de la Bíblia (Hatem, *La llum* 59), detectem en les *Estances* i les *Elegies* de Riba (en un lligam entre l'experiència de l'amor i l'intent de conèixer-se i arribar a Déu) i al llarg de tota l'obra vinyoliana: "així m'arrenca com el torb insomne / l'amor i em lliura totalment a un altre" (*Obra* 59), "Qui d'amor s'abriga / puja l'esglaó / que el deixa a l'artiga del saber major" (*Obra* 400), "Hi ha un camí, penso, per a penetrar en la realitat, potser l'únic: sortir d'un mateix per l'amor" (doc. 2293).

Podríem referir-nos a aquests fragments just ara citats com a exemples d'un dels diferents tipus de manifestacions de l'alteritat amb què Vinyoli va expressar poèticament l'esquerda identitària que sentia. Si, com Carbó, entenem l'obra vinyoliana com una lectura autobiogràfica, com una història autodiegètica en què el narrador i el personatge protagonista, abocat a la recerca de la pròpia identitat, s'identifiquen, entendrem, també, "la diversificació de veus poètiques i les persones gramaticals amb què s'expressa l'enunciador, sempre presentat amb el desdoblament" (*Joan Vinyoli: escriptura* 108-109). D'aquesta manera, sense oblidar el desig de la doble persona ("l'absurd pensament de poder ser / no ja dos sinó un". Vinyoli, *Obra* 212), el poeta va trobant el seu equivalent en el jo; el tu; el nosaltres; l'"algú" ("Aquí, ara, només arriba algú / que ve de lluny, cansat / bevent passat, inútilment volent / trobar sentit al que mai no en té". Vinyoli, *Obra* 184); "l'altre", en què Joyce veia la prova que el poeta era, com diu Oller (183), "més conscient de l'instant d'emoció revelat en la seva poesia que no pas de si mateix en sentir aquesta

emoció" ("Sé l'altre sols, vull l'altre fins no ser / jo sinó ell, i gosaria més". Vinyoli, *Obra* 157);[21] el prologuista que s'encara amb ell mateix com a poeta (EC), i, fins i tot, aquell "Joan carregat de foscúries" (Vinyoli, *Obra* 339) que, en un acte autodenominatiu i a manera d'epítet èpic, recorda un vers marchià de ressons ovidians (Carbó, *Joan Vinyoli: escriptura* 108).

Sobre l'amor, l'alteritat i l'experiència del sagrat Octavio Paz n'havia escrit el següent:

> Los estados de extrañeza y reconocimiento, de repulsión y fascinación, de separación y reunión con lo Otro, son también estados de soledad y comunión con nosotros mismos. Aquel que de veras está a solas consigo, aquel que se basta en su propia soledad, no está solo. La verdadera soledad consiste en estar separado de su ser, en ser dos. Todos estamos solos, porque todos somos dos. El extraño, el otro, es nuestro doble. Una y otra vez intentamos asirlo. Una y otra vez se nos escapa. […] El otro está siempre ausente. Ausente y presente. […] El hombre anda desaforado, angustiado, buscando a ese otro que es él mismo. Y nada puede volverlo en sí, excepto el salto mortal: el amor, la imagen, la Aparición. Ante la Aparición, porque se trata de una verdadera aparición, dudamos entre avanzar y retroceder. El carácter contradictorio de nuestras emociones nos paraliza. […] Es la extrañeza total y la vuelta a algo que no admite más calificativo que el de entrañable. […] Nada más ajeno y nada más nuestro. El amor nos suspende, nos arranca de nosotros mismos y nos arroja a lo extraño por excelencia: otro cuerpo, otros ojos, otro ser. Y sólo en ese cuerpo que no es el nuestro y en esa vida irremediablemente ajena, podemos ser nosotros mismos. Ya no hay otro, ya no hay dos. El instante de la enajenación más completa es el de la plena reconquista de nuestro ser. También aquí todo se hace presente y vemos el otro lado, el oscuro y escondido, de la existencia. De nuevo el ser abre sus entrañas.

[21] "[...] problemes meus que podrien, més o menys, concretar-se en la meva constant inquietud o canvi de situació espiritual, que fa que cada dia sigui «jo un altre» i en pateixi molt. No és cap metàfora. Després de les meves cartes del novembre de l'any passat i de les teves respostes tan bones, no per això he pogut tranquil·litzar-me, sinó que estic en un permanent «conflicte». És potser complicat explicar-ho però podria potser resumir-ho dient-te que vull una «altra cosa», que la poesia *no em serveix*, tot i que he passat o vaig passar una llarga temporada escrivint i vivint «poèticament» amb una gran intensitat. Però no m'interessen els «resultats» que obtinc. Com si fos un jove, quan sóc al crepuscle vespral. [...] La teva poesia ens ajuda i consola a tots. Però la «pua» a mi no em deixa. I s'ha instal·lat en mi, des de fa molt de temps, el «dimoni» de la «insatisfacció» o del desig d'una «altra cosa», no sé quina, podríem dir-ne —encara que és molt gastat dir-ho així— de l'Absolut. Nostàlgia de què, de qui?
Passo els dies i les nits llegint coses diverses, com si de les lectures n'hagués de treure alguna cosa. Potser sí" (Martí i Pol i Vinyoli 135-136).

> Las semejanzas entre el amor y la experiencia de lo sagrado son algo más que coincidencias. Se trata de actos que brotan de la misma fuente. En distintos niveles de la existencia se da el salto y se pretende llegar a la otra orilla. La comunión, para citar un ejemplo muy socorrido, opera como un cambio en la naturaleza del creyente. El manjar sagrado nos trasmuta. Y ese ser "otros" no es sino en un recobrar nuestra naturaleza o condición original. […] La mujer nos exalta, nos hace salir de nosotros y, simultáneamente, nos hace volver. Caer: volver a ser. Hambre de vida: hambre de muerte. […] Extrañeza ante lo Otro: vuelta a uno mismo. Experiencia de la unidad e identidad final del ser. Los primeros en advertir el origen común de amor, religión y poesía fueron los poetas. (134-135)

Dues són, però, les identificacions que ara ens interessen especialment. La primera, la del tòpic literari de l'interior del jo poètic com a espai de descoberta i acolliment d'un absolut transcendent, d'una gran pervivència en la història de la literatura. Com "la petita casa / de mi mateix" (Vinyoli, *Obra* 149) que lliga directament amb l'"Hoste" del poema que clou LDA, el qual ens fa veure encara més el proemi "Llibre d'amic" com un vestíbul d'entrada. La segona, la del jo amb un element d'ell mateix de gènere oposat. Pensem, posem per cas, en aquell "Psique, la meva ànima" del pròleg "Pel camí dels mesos" (Vinyoli, *Obra* 492), coincident amb el "jo i Psique, la meva ànima" del segon poema del primer llibre d'*Estances* de Riba (*Obres Completes. 1* 54), al seu torn inspirat en el "With Psych, my Soul," del poema "Ulalume" de Poe, que el mateix Riba referencia. Aquest desdoblament entre el jo-element mascle i l'ànima-element femení s'invertirà en CDA, en què Abelone, d'aparent feminitat, s'adreçarà al masculí "cor". De fet, serà Abelone qui encarnarà el darrer estadi de la dualitat identitària, l'androgínia poètica.

El joc coral i simbòlic que resta per comentar ens convida a immergir-nos en un nivell encara més profund de lectura i anàlisi del díptic, començant pel títol de LDA. L'eliminació del segon dels elements originàriament presents en l'opuscle lul·lià (l'Amat) comporta, d'entrada, la desaparició del diàleg entre les dues figures protagonistes, el model dialògic clàssic que sí és present en versions de LDA anteriors a la definitiva i en algunes fonts místiques com el *Càntic dels Càntics* i Llull, que el va utilitzar àmpliament. Com diu Comadira a propòsit de la primera: "El text no especifica qui parla, cal entendre-ho pel context. Jo he adjudicat fragments al Noi i a la Noia, però no sempre queda clar que una cosa que diu la Noia no la pugui dir el Noi. I a l'inrevés. De fet, hi ha més d'una

pinzellada d'androgínia. I, per un català, l'ombra de l'Amic i de l'Amat lul·lians plana sobre aquests pastor i pastora d'Israel plens de desfici" (12). En tant que LDA i prou, només aquest hi prendrà veu (amb l'única excepció del poema XIII, que incorpora una ordre en estil directe atribuïble a la veu d'una altra identitat). Essent manifestament un llibre sense Amat, l'objecte de la recerca és l'amor com a realitat impersonal i no pas la seva suprema determinació, divina o divinohumana, perquè el que el jo persegueix és un absolut que malda per prendre forma, tot i que finalment no l'assoleixi (Hatem, "La recerca" 95).

La resposta al seu crit, en tot cas, podríem buscar-la en la segona tauleta del díptic i, doncs, en el personatge d'Abelone, tornant el joc dialògic de recurs intratextual a recurs intertextual, perquè, sí bé és cert que hi ha una amiga que acompanya l'amic en la seva aventura en LDA, també ho és que, malgrat ser un ens actiu, no hi té veu. Ara bé:

> els *Cants* no són cap rèplica al *Llibre*, com podria semblar en un primer cop d'ull al títol. L'*amiga* no replica a l'*amic*. No és pas l'amiga qui s'ha transformat en Abelone. Ni tampoc exactament aquell *amic*, sinó les fondàries insondables de l'amic. Abelone és el poeta i la veu que el poeta Vinyoli presta a aquesta figura de Rilke és la veu en cant humà absolut, deslligat i relligat en peça d'art per l'art, que, *potser*, es correspon, batec per batec amb *allò que no sabem que és*, ni si és cosa ni si és algú, però que és i que sentim d'alguna manera que és cant absolutament absolut. ¿És allò de «la ignota meravella / que a la vida ens aparella» i ja som a Maragall i amb ell a *l'oda infinita*? Vinyoli no parla de cap ocell d'ales immenses, sinó d'una alosa, no diu himne ni oda, sinó cant. Si tot el llibres és un Liebeslied ¿som més en un Rilke que en un Maragall o un Novalis? Podria ser. Però de certesa sobre la naturalesa d'aquests poemes només n'hi ha una: la veu d'Abelone és la veu de Vinyoli. En femení? (Serrallonga, "Del *Llibre*" 59-60)

Amb la recuperació de la figura femenina que suposa la presència de l'amiga, Vinyoli reintrodueix la terminologia emprada en el *Càntic* i per Sant Joan i Santa Teresa, que prescindiren de la nominació dels protagonistes per invocar-los com a "Ell" i "Ella" a la Bíblia i "Noi" i "Noia" en l'edició de Fragmenta, i com a "Esposo" i "Esposa" en el *Cántico espiritual* i *Las morades*. La conseqüència immediata d'aquesta tria és la represa de tot l'erotisme que permet l'amor interpersonal, aquí entre un home i una dona, que acostuma a trobar la seva millor expressió en el procediment de l'al·legoria simbòlica.

L'amor del *Càntic* bíblic és, d'entrada, un amor físic, sense cap dissimulació de la fisiologia, en tota la seva esplendor carnal, expressada mitjançant una successió d'escenes

de recerca, trobament i llunyania entre els dos enamorats. La resta, interpretacions de les tradicions jueva i cristiana (el Càntic parla de l'amor entre Déu i el seu poble, o bé de l'amor entre Crist i l'Església, o, encara, entre Crist i l'ànima), són lectures (Ferrer). Lectures que seguirà Sant Joan de la Creu, però amb una petita gran diferència: la submissió de l'acció entre l'espòs i l'esposa als graus d'una escala o progressió mística, les tres vies (purgativa, il·luminativa i unitiva), també identificables en Vinyoli.

Amb la doble masculinitat del motiu de l'amic i l'amat ("lo qual amic fos feel e devot crestiá e·l amat fos Déu". Llull, *Romanç* 426), en què Pring-Mill veu "el deute principal del nostre opuscle a la tradició sufí",[22] Llull havia aconseguit descarnalitzar aquesta relació gairebé inexpressable entre Déu i el creient transformant-la en una història d'amistat entre una ànima i un Déu asexuals, essencialitzada i desproveïda del component eròtic. La represa d'aquest component és el que ens autoritza a parlar de l'amor de LDA com d'un amor obligadament humà, un amor que Vinyoli entenia com "una mescla de carn i d'esperit" (Simó 18).

Els caires no-sobrenaturals, en el sentit diví, del viatge que proposa aquesta obra es reblen, encara, per un altre canvi: el pas de majúscules (usades en algunes de les edicions) a minúscules en el nom dels personatges, també operat en el versicle lul·lià col·locat com a citació ("Llull, *Llibre d'amic e amat*, 25". Vinyoli, *Obra* 272).

LDA també presenta els moviments de recerca produïts entre les dues figures protagonistes, d'acostament, allunyament i trobament/unió en el *Càntic dels Càntics* i en l'obra del místic castellà i d'ascens i descens en Llull, amb què el beat mallorquí, de fet, subverteix el punt de vista de la mística paulina, tot presentant un Déu no únicament agent, sinó també pacient, receptor de l'amor, i aconseguint, així, realçar l'estat de l'amic sofrent en tensió per aquesta aspiració. Però, de nou, hi són d'una manera distinta: un cop produït l'encontre entre el jo i el tu a l'inici del recull, l'itinerari, feliçment dolorós, passarà a ser conjunt, d'ambdós membres de la parella alhora cap a una mateixa direcció, cap a un mateix misteri, cap a un quelcom o un algú, si no diví, sí transcendent de tot límit i comprensió i dicció.

[22] "En la tradició musulmana, la masculinitat dels personatges en la metàfora humana serví per a distingir aquest amor [entre home i Déu] de l'amor carnal: era una herència dels grecs, que havien considerat la relació homosexual com a superior a l'heterosexual pel fet de no tenir res a veure amb el nivell bestial de reproducció. Era, doncs, una relació concebuda com a més espiritual ja de si (tant en la civilització musulmana com en l'hel·lènica), i com a tal es presentava als sufís com l'analogia humana més apta per a emprar en la descripció d'experiències místiques passades entre l'ànima i Déu" (302).

El pas entre els elements paratextuals i els quinze poemes de LDA el materialitza el proemi "Llibre d'amic", posat en boca de la figura del nàufrag, molt present al llarg de tota l'obra vinyoliana i aquí consegüentment lògica i efectiva. Feta aquesta transició i cedit el protagonisme a l'amic, acompanyem un jo poètic que, des de la solitud original, necessària, fins a la solitud final, inevitable, encarna tot un seguit de llocs comuns de la tradició literària, que Vinyoli integra en la pròpia imatgeria. Són tòpics que constaten la dualitat simbòlica apuntada, ja que se situen entre dos mons o es plantegen per antítesi i ens fan qüestionar l'autèntica naturalesa de la resta de veus, especialment del tu.

És així com el jo serà arbre (una de les imatges més permanents de la poesia de Vinyoli), serà caminant (en aquest pelegrinatge vers "el trobat" que està condemnat al "sempre més" que és LDA i en aquesta recerca identitària que és el conjunt de l'obra del poeta), serà dorment esdevingut sedent i bevedor per la invitació de la copa amorosa, després ferit per les sagetes d'Amor, i serà oient en un remoreig fet silenci i imperat per "rastres" (VII). Però oient de què, exactament? Perquè després de la seva fusió amb el tu i la resultant dissolució en el nosaltres que exigeix la comesa, el jo reapareix a l'últim poema amb l'extenuació pròpia del qui ha provat el camí vers la consecució de la summitat: "desullat", "emboirat de solitud" novament, "flectat" i resignat a un assoliment impossible, es metaforitza en un "buc ple d'abelles" que és pur ressò (XV).

Avalats per l'ús clarament diferenciat de dos temps verbals al llarg del volum, aquest final ens permet afirmar que el tu no és únic, sinó doble. És l'amiga del desvetllament i la unió amorosos, amb qui del poema III al poema XIV es formula, en passat, la recreació lírica de l'experiència amorosa. I és l'Hoste del poema final, també, l'altre jo que, en present, ja s'intuïa en el segon poema com a "presència", de la qual el jo poètic encara caminava lluny tot demanant-se si la suportaria.

És prou significatiu que el primer d'aquests símbols sigui l'arbre, amb el qual el jo es metamorfoseja (I). Amb una llarga tradició literària, Vinyoli el va mantenir present al llarg de tota la seva trajectòria i en va anar eixamplant la càrrega simbòlica fins a confirmar-lo com a imatge per excel·lència d'un jo dual fet de cos i esperit que aspira a l'elevació. Una bona mostra d'aquesta riquesa és el contrast, per inversió, que es materialitza en el jo de CDA en esdevenir un "arbre d'aèries arrels" ([II]).

Segueix a l'arbre el caminant, encara solitari, que pressent i s'interroga sobre allò que cerca i ha estat invocat. La pregunta retòrica formulada en futur amb què es tanca el segon poema es col·loca, justament, a les portes de la recreació lírica pròpiament dita que ens ofereix el recull, a l'espera d'una resposta que s'imposarà al desenllaç.

L'arribada de l'amiga i els efectes que produeix en l'amic (III i IV) ens situen en una suma de tradicions en nom de les quals, assumides i adaptades, l'amic passa del típic estat dorment de l'espera al desvetllar, i a la set, que troba causa i remei en el mateix objecte d'amor, l'amiga; d'aquí que aquesta esdevingui copa, tant de l'assedegament com de la unió. Al símil de la set s'hi suma la ferida de la sageta, al·lusió metafòrica a Cupido, perquè ens movem en el llunyà amor entès com a malaltia, compartit amb el sufisme. Mantenint el caràcter paradoxal, el dolor que aquest amor genera és un de feliç, i ho és perquè empeny l'amic a la recerca permanent i li mostra el camí purgatiu a seguir (VIII), aquí simbolitzat en el sagitari però més endavant convertit en un cérvol en fugida imparable.

Sota un anhel insaciable, s'inicia a partir del poema V el pelegrinatge dual del nosaltres vers aquest Tot que reformularà els moviments de recerca entre ambdues figures cap a una mateixa direcció. Cercadors ignorants (X), els amants recorreran el difícil camí (VI, VIII) que els ha de menar de la desconeixença, fosca i profunda com "la nit" (V), "una espluga" (VI) o "la mina" (IX), al coneixement. Un itinerari d'aprenentatge que es planteja a través de les tres vies, purgativa (VIII), il·luminativa (IX) i unitiva (XIV), i que pot ser llegit, també, com l'intent de reconquesta de l'ideal original del qual dimanem i al qual aspirem com a éssers fragmentaris que som.

Però el seu no deixa de ser un moviment cap a una aparent unió que el que fa, en realitat, és aportar-los una major soledat que aquella de què pretenen fugir, perquè erren el mitjà, i fins el tipus d'amor. Si "el trobat" (XIV) roman inaccessible ("no he d'assolir-te mai", XV) és perquè el seu circuit culmina en l'intent d'enlairament amb una "carrossa" (XIII) que és tan plena de referències com de mals presagis. El jo poètic no ha pogut suportar la "presència" de l'inici, perquè el trobat de LDA és la minúscula amb què s'escriu el no-assoliment i la poeticitat amb què el llenguatge combat la seva pròpia insuficiència per expressar l'inexpressable. El trobat és l'abisme de la caiguda, aquella amb què es castiga l'orgull mitològic o el desafiament dels déus, la del pecat original o la mateixa amb què l'ésser s'abandona al més insondable, on resideix la claredat, altrament dita "inspiració", que no és més que aquest altre que és jo que ens convida a esdevenir nosaltres mateixos.

Per això descobrim en l'abisme vinyolià un principi d'intel·ligència, en tant que transformador de la ceguesa (la foscor) en aliada de la clarividència. I per això podem afirmar que "el trobat" és, també, aquest buit que ressona "com una cisterna" (XIV), com el "buc ple d'abelles" (XV) final, l'únic, per ara, de què el jo pot ser oient. "El trobat" del

LDA és, en definitiva, aquest "Hoste meu" (XV), el retorn a la inicial interioritat del jo un cop entès que l'ascensió vers l'essència pura no passa ni per l'exterior ni per la transitivitat d'un verb "estimar" que mostra com anostrar les coses (VIII), sinó per l'amor intransitiu que, prescindint de l'objecte d'amor, el pretext, no espera més correspondència que aquella que panteísticament uneix el jo amb el tot.

Perquè els "llunys" deixin de ser "impossibles" (V), perquè "el sense nom" (XII) sigui dit cal la via de la possibilitat, i la possibilitat serà possible gràcies al canvi i la derivació semànticament intrínsecs a una metamorfosi múltiple fins a la transformació final. Com diu Hatem, "qui s'estreny a si mateix tendeix a una transfiguració" (*La llum* 76). És així com el "cant sense falliments" ("Llibre d'amic") que l'amic havia promès a l'amiga troba la seva continuïtat inevitable en aquella "alguna cosa més de l'amor" (Serrallonga, Carpeta Vinyoli 31) que Vinyoli finalment podrà dir concretant-ho en la segona tauleta del díptic. En femení?

Lliurats al desig de transcendir qualsevol terme, doncs, ens desfem de les limitacions. Abandonem el pretext d'un tu amb qui formar el nosaltres en termes amorosos, abandonem el paisatge ascèticament auster que caracteritza la geometria de LDA i entrem en "aquesta vida" nova ([I]), més concentrada, expandida i simbòlica de CDA.

Dèiem "en femení" pel complement del nom del títol de llibre i pel primer adjectiu que qualifica el jo poètic ("cega" [I]) abans que aquest(a) s'identifiqui amb cap símbol de gènere ja marcat. Però ho dèiem interrogativament, perquè, com veurem, els atributs que defineixen el personatge de l'obra rilkiana el situen en una perfecta ambigüitat entre la masculinitat i la feminitat. Vinyoli reforça aquesta ambivalència sotmetent la seva Abelone a una trasmudança permanent que la porta a una descorporització, una expansió i un enlairament progressius fins a l'essencialització última.

En plena nit primigènia, i com succeïa en LDA, l'obra s'enceta amb una immersió: la comparació amb l'infant Moisès "salvat a la ribera" ([I]) és la referència amb què Vinyoli recupera el poder transformador de l'aigua d'una mort simbòlica a una nova naixença, a una vida veritable. Són els dos punts que tracen el recorregut a seguir pel jo poètic d'ara, de la ceguesa original a la llum perseguida, del temps passat ("és a perdre'm que vaig sortir / de la cova, sense mirada" [IX]) al temps present, fins esdevenir el que "ara sóc": un "temple de rosada" integrat amb Orió, una "alosa que al sol mira" i "una esvelta lira / per ser polsada i per vibrar" ([XI]).

Aquesta vegada, el trajecte es fa en solitud, perquè els vocatius interpel·lats pel jo al llarg del recull representen el cosmos amb què s'acaba fusionant, l'autèntica identitat i la pròpia substància trobades, i la comunió final a què aspira: "Orió" i "dia" ([I]), "cor" ([III], [IV], [XV]), "secreta veu" i "cant absolut" ([VI]), i "vida" ([XII]).

Seguint a les palpentes els llampurneigs vers un tot que desitja tant com desconeix ("Cap a quin tot? [...] No ho sabré mai" [III], "Dellà dels penya-segats, / què hi ha? Només el buit?" [IV], "Per a quina fam?" [VII]), Abelone es torna un arbre d'arrels aèries [II], i en aquesta ramificació ascendent crida i enyora una plenitud tenyida de terror. És la terribilitat que s'amaga rere la perfecció, per dir-ho en termes rilkians, d'haver transformat el visible en invisible, pura bellesa que els homes tan sols poden intuir i a la qual poden intentar acostar-se mitjançant l'amor intransitiu, l'acte heroic o l'art.

L'excés d'enyorança i aspiració pot comportar el buit de l'abisme, de l'humà, del desconegut. L'ideal poètic, l'equilibri entre entusiasme i sobrietat resideix en el vehicle imaginari de la poesia. Per lliurar-s'hi, però, primer cal ser arrencat del silenci ([VI]), deslligar-se de les limitacions de la finitud i expandir-se, eixint d'un mateix, fins al "més enllà" possible ([IX]).

L'"abolida presó" que trobem a l'equador del llibre és, justament, el pas de ser un "estret espai" a ser una "gerra curulla" que vessa de mel ([VI]); un pas que comporta una "esglaiosa / ruptura del mur", "la clivella de la dura nou / de si mateix" ([VII]), després de la qual Abelone no sap què fer "de les meves mans, dels braços, / del silenci dels meus passos" ([XII]). Només a través d'aquesta desobjectivació gradual cap a l'esfera angèlica pot arribar a ser, ara, "neta, blanca fruita cargolada / com una orella" ([VII]) que escolta la "font viva que no para / mai de rajar" ([X]). És l'orella amb què escoltar la crida. És el fruit amb què acontentar la fam, l'afany poètic, que el jo se sent a dins com se sent la mort rilkiana, que brolla de l'interior de la pròpia vida.

De fet, podem llegir el temple, l'alosa i la lira en què s'ha convertit Abelone com a símbols de l'obra poètica. Però la desobjectivació implica desprendre's d'allò material fins a esdevenir intangible, res més que essència, de manera que, fent un pas encara més enllà, projecta ser "música", "pols de llum" ([XII]).

La distància espaciotemporal que separa la "ribera" del primer poema de la del [XIII] és la que ha permès els dos viatges empresos, la baixada a les profunditats del propi ésser i l'ascens a una vida superior. També la troballa final que se'n deriva, que estranya el jo en forma de "flors" ([XIII]).

El retorn en forma de caiguda que plantegen els dos penúltims poemes ja només pot ser a un nou ordre, a les terres d'un "Enlloc" que, per oposició a LDA, s'escriu en majúscula. Allà on jo i tot, fets una mateixa cosa, conflueixen. Des d'allà on, no esperant més correspondència que la que es dona, "potser", entre cada petita cosa i l'Absolut, callar i escoltar per, finalment, cantar. Esdevenir, més que poeta, Poesia. El to adversatiu en què insisteix el darrer poema, però, consona amb la impossibilitat de dir l'amor pur present tant en l'obra de Vinyoli com en la de Rilke.

El viatge a què ens convida aquest díptic és el que va de la identitat escindida a l'androgínia poètica, per les galeries de l'alteritat. De les profunditats de la interiorització a l'èter de l'essencialització, passant per la renúncia intransitivitzadora a què ha de tendir tot amor que es vulgui escriure en majúscula. Del llibre, inevitable, al Cant, necessari, pur i perdurable. En definitiva, del jo poeta paratextual al jo poètic fet Poema.

2.5. Estat de la qüestió bibliogràfica

Havent sigut Vinyoli el primer a formular la idea de díptic en referir-se a LDA i CDA, no és estrany que la bibliografia que ha tractat ambdues obres, amb una única excepció, hi insisteixi reafirmant-la i defensant-la com a tesi. A continuació i, a grans trets, per ordre cronològic, oferim un repàs pels ítems més rellevants, destacant-ne la informació i les aportacions principals a partir d'un breu comentari crític:

a) La dedicatòria del poema "Cor poderós" a Miquel Pairolí que l'autor va fer constar a les "Endreces" d'EG informen de la primera ressenya publicada sobre LDA: "*Cor poderós*, a Miquel Pairolí, pel molt bon article que va publicar a *Presència* sobre el meu *Llibre d'amic* i el conjunt de la meva obra" (Vinyoli, *Obra* 313). Es tracta de "L'exploració mística de Joan Vinyoli", aparegut el 10 de desembre de 1977 en el número 502 de l'esmentada publicació (22).

Després de situar el moment de redacció dels poemes del llibre, qualificat de "paroxístic", Pairolí en parla com de "màxima concentració —poetitzada— de tota una aventura intel·lectual fascinant", de culminació d'un procés que sols podia acabar desembocant en "gairebé una insinuació propera al silenci, a la pura contemplació" i, doncs, en la creació d'uns poemes de "tot un altre caire" com serien els de R. Per ell, el versicle de Llull incorporat per l'autor és d'una importància clau a l'hora d'entendre l'experiència que desenrotllen els quinze poemes que integren el recull, una experiència

que defineix com a "procés místic" i en què és possible entreveure les "influències bíbliques, de Ramon Llull, de Sant Joan de la Creu", especialment en els símbols utilitzats, "d'un valor poètic definitiu". Per tot, LDA es revela com "un dels punts culminants de l'obra poètica del seu autor".

b) En el seu "Pròleg" a l'OP (27-42), Martí i Pol cita els fragments de l'"Avís" de LDA relatius al moment de redacció dels seus poemes i de la seva significació per al poeta. Tot seguit centra les seves reflexions en la "indiscutible unitat" del conjunt, que, per ell, es recolza "sobretot en la recerca no ja d'una identitat, sinó d'una identificació amb algú, o potser amb alguna cosa, que prefigura l'ideal". També en destaca el caràcter alhora de "culminació d'aquell anhel que travessava de dalt a baix els poemes d'*El Callat*" i d'enllaç, pel "cert caire místic de la recerca", amb la secció "Cants del separat" de R. Amb aquesta darrera, l'autor creu que hi comparteix "el mateix estímul i la mateixa finalitat", com hem dit més amunt, i que s'hi pot establir no només una "coincidència d'estil, explicable per la simple datació dels poemes", sinó també "una relació profunda" que en completa la significació.

Vinyoli havia rebut amb entusiasme la resposta afirmativa a la proposta de redacció d'aquest pròleg:

> Una de les alegries més grans que he tingut en la meva vida literària és que hagis acceptat de fer el pròleg al meu llibre *Obra poètica 1975-1979*, que, com ja et deu haver dit en Xavier Folch, comprèn *Vent d'aram*, *Llibre d'amic*, *El griu* i un llibre inèdit. *Cercles*, escrit en part simultàniament amb El griu i en part després, amb poemes recentíssims. Que el teu nom i el meu vagin units per sempre amb aquest motiu em fa una íntima il·lusió i emoció, perquè tenim, jo crec, moltes afinitats que ens lliguen d'una manera especialíssima, tant en la manera de pensar sobre la poesia com en la manera de realitzar-la i de preocupar-nos per la llengua, el ritme, etc. En les poques cartes que fins ara ens hem escrit i en la conversa que tinguérem a Roda em sembla veure-ho. No podria precisar què és, però tu i jo som uns "enfervorits", i a la vegada molt rigorosos. I la poesía ho és tot o quasi tot per a nosaltres. Ets el poeta català que més llegeixo, sobretot *Quadern de vacances*, i no sé en quina carta em deies que jo sóc un dels teus comptats poetes de capçalera. (Vinyoli i Martí i Pol 44)

I en celebrava el resultat final:

> Encara que a través de la Dolors ja vaig dir-te que el pròleg m'havia agradat molt, no t'havia expressat d'una [manera] més completa i per escrit que sobrepassa de molt els límits d'un pròleg, perquè constitueix un veritable i profund estudi molt ben construït i molt ben escrit. Gràcies, de tot cor. Has furgat en tots els racons de la meva obra amb una lucidesa admirable. Et feia por aquest magnífic treball i has reeixit amb escreix ¿Vols dir que em mereixo tot el que dius a propòsit de la meva poesia i de les petits proses en part superrealistes afegides a darrera hora la final d'*El griu*? Que ben triats els poemes o fragments de poemes que intercales en el teu estudi! Com endevines les meves intencions! (Vinyoli i Martí i Pol 60)

c) El lligam traçable entre ambdós reculls, així com la seva significació dins del conjunt de l'obra vinyoliana, es fa pràcticament inqüestionable després de llegir el treball de Segimon Serrallonga titulat "Del *Llibre d'amic* als *Cants d'Abelone*", aparegut per primer cop a *Reduccions* el 1983 (57-64), com hem dit, i posteriorment incorporat com a pròleg a l'edició dels dos volums d'Empúries (1987). La correspondència entre Vinyoli i Martí i Pol deixa evidència de la gran consideració en què el primer tenia Serrallonga i del temps que feia que tenien emparaulat un possible pròleg:

> En Segimon Serrallonga va fer-me una gran impressió i espero que em telefoni un d'aquests dies en Jordi Sarrate per quedar a reunir-nos altre cop i precisar més tot el relatiu als *Cants d'Abelone*. La poesia del ja per a mi bon amic Serrallonga és complexa i rica de moltes coses que li dóna la seva forta personalitat i la seva immensa cultura. (Vinyoli i Martí i Pol 131)

Breus i plenes de saviesa, les pàgines de Serrallonga fan seves les indicacions i corroboracions de Sarrate i Vinyoli per defensar el "caràcter de díptic" i resseguir-lo tant estructuralment ("quinze poemes precedits d'una altra poesia i que, individualment, prenen la forma de "Liebeslied, una cançó d'amor"), com semànticament. Sense obviar, però, que "les diferències que s'hi veuen són cabdals en llurs superfícies i en llurs fondàries". Cap aquí van, de fet, les seves consideracions, a desentrellar "Allò que hi ha de comú" i "el que hi ha de diferent", que no és altra cosa que "l'experiència de l'amor": aquell "sentiment de l'absolut amorós de la vida" en "l'espai de l'amic i l'amiga" i la persecució d'un anhel humà acabada en "l'intent de configurar-se en cant" en l'espai que va "més enllà de l'amada", "les fondàries insondables de l'amic", el mateix poeta.

Que "Formalment s'aparenten", "Semànticament vénen del mateix fons" i "La direcció que prenen és la mateixa" és innegable, però igual d'innegable és el salt existent entre l'un ("correlat objectiu verbal d'una experiència") i l'altre llibre ("correlat poètic del *Llibre*"): aquell que permet parlar de transformació d'"amor" en "Amor" i, doncs, de "*Llibre*" en "*Himne*", de "*llibre*" en "*cant*", perquè aquest últim va "més lluny i més endins".

És a través d'aquest salt d'aprofundiment, de "transcendiment de la intencionalitat" que l'estudiós convida a resseguir els grans referents ("fluències vitals irreductibles") dels reculls vinyolians i les pautes interpretatives d'aquests: Aristòtil, Nietzsche, Agustí d'Hipona, Riba... fent especial èmfasi en Rilke i l'Abelone dels seus *Quaderns de Malte*, el personatge que té com a principal tret distintiu "el cant de la necessitat", clau a l'hora d'entendre CDA. Fins on resulta possible, és clar, perquè "la comunicació vinyoliana és una comunicació misteriosa del misteri i, si no m'erro, la mateixa substància poètica la converteix, a desgrat o a grat de l'autor, en un convit a participar del misteri com a misteri (no a dilucidar-lo)", en què les veus poètiques i els símbols juguen un paper fonamental. Però al que per damunt de tot ens conviden les paraules de Serrallonga és a una immersió en la concepció que de la poesia i de la vida tenia Vinyoli, entre les quals, segons ell, existia, una "correspondència" i una "identificació" necessàries.

d) Josep Maria Sala-Valldaura destina algunes pàgines d'un parell de les seves publicacions al comentari de LDA i CDA. A *Joan Vinyoli. Introducció a l'obra poètica* (Empúries, 1985) hi realça l'enllaç que es pot establir entre LDA i R a partir del "paper de pont" atorgable a ambdues obres i, sobretot, "amb els set sonets («Cants del separat») que en componen la part final".

Poc convençut per l'explicació del retard en la publicació que fa Vinyoli, el crític considera que els poemes de LDA "eren tan insòlits llavors com «ara»", més encara tenint en compte la publicació prèvia d'EC, i en cerca la raó "en alguna temença més personal, puix ni basta el motiu adduït ni hi ha hagut tants de canvis temàtics, llevat de l'acceptació de l'erotisme sense embuts i de la d'alguns altres aspectes morals i pregonament autobiogràfics". L'"erotisme" és, per ell, "bàsic i indefugible quan hom tracta *Llibre d'amic*", però es tracta d'un erotisme que queda camuflat per "l'endreça a una amiga i per «culpa» de l'avís i els versos místics de Ramon Llull amb què l'encapçala". Sala-Valldaura coincideix amb d'altres noms a considerar el beat mallorquí el gran estímul del

poeta, juntament amb un Sant Joan de la Creu ja present a LHR i EC però amb qui "la senda de Vinyoli té, de vegades, un rumb oposat".

L'autor fixa el tema de LDA en "la impossibilitat —malgrat la grandesa del vol afectiu i poètic— d'atènyer l'amor absolut, val a dir, la saviesa total, val a dir, la comunicació omnipotent, en flames i en silenci", i ofereix un breu recorregut explicatiu pel viatge que planteja el recull: un de "religiós si hom vol", però no pas "a la manera divina", sinó "d'interiorització i, al mateix temps, d'exteriorització".

Després d'algunes consideracions formals (ús de la mètrica, figures retòriques, persones gramaticals…), estableix interessants lligams amb la poesia de l'esmentat místic castellà i reflexiona sobre la pèrdua o no-pèrdua total que transmet l'últim dels poema.

Pel que fa a les relacions amb CDA, evidencia que "les similituds simbòliques i temàtiques entre els quinze poemes" de l'un i els quinze de l'altre "són prou clares", i defensa que el títol i "la traducció de «Cant d'Abelone»" amb què comença el segon assenyalen ja "aquesta impossibilitat de l'assoliment total" a què aboquen els poemes.

A l'aplec de tres estudis *El vol i la corda. Sobre la poesia de Joan Vinyoli* (Publicacions de l'Institut de Llengua i Cultura Catalanes, Universitat de Girona, 2020) Sala-Valldaura reprèn les idees principals sobre LDA per eixamplar-les i aprofundir en la dualitat latent en l'obra, en tant que exemple de com el desig ultrapassa la realitat. L'"Avís" inicial és vist ara pel crític com un complement del pròleg d'EC, tot i que aporta "una nova cara al prisma de la reflexió vinyoliana". L'autor segueix defensant que el llenguatge elusiu, figurat i simbòlic de l'obra permet dissimular una "relació extramatrimonial, tot i que no necessàriament adúltera" però sí d'una forta càrrega espiritual, "l'alçada de la qual permet Vinyoli de recórrer al *Llibre d'amic e amat*, de Ramon Llull" i que els versos no reïxen a comunicar. Per això, de nou, "al pinyol de la paraula poètica, hi ha el silenci", un silenci que és "un correlat del buit (és a dir, de la impossibilitat) que corca les accions humanes, les quals, d'una banda, aspiren a l'absolut i, de l'altra, mai no l'assoleixen".

e) La següent referència bibliogràfica a tenir en compte són les línies que les històries de la literatura catalana dediquen al díptic: a l'edició de 1987 dirigida per Molas, Enric Bou hi presentava LDA com un exemple clar del "procés d'interiorització i espiritualització que ha viscut el poeta, i del qual l'obra poètica n'és una crònica distanciada". Alhora, en destacava el moment d'escriptura, el caràcter dels poemes ("epigramàtics"), el tema ("amorós"), el referent ("el *Llibre d'Amich e Amat* lul·lià") i la

seva interrelació amb EC i CDA, "escrits sota l'advocació de Rilke, pensat en aquesta època, però que no fou redactat fins al 1979" (314-324). A l'edició de 2021, en canvi, dirigida per Jordi Castellanos i Jordi Marrugat, aquest darrer hi planteja la trajectòria poètica de Vinyoli com una de clarament postsimbolista que, deutora de Riba i Rilke, "es desenvolupà de manera coherent". Sobre els llibres que aquí ens ocupen, l'estudiós es limita a esmentar-ne la complementarietat, a presentar-los, juntament amb EG, com a "continuació d'*El Callat*" i desenvolupament del "tema de la segona part de *Vent d'aram*" (l'amor), i a remetre a la bibliografia que hi ha aprofundit: Serrallonga, "Del *Llibre*"; Català, "«i vàrem»", "De l'amor" (440-449).

f) De fet, feia anys que Marrugat havia anat treballant l'etiqueta de postsimbolista per a l'obra vinyoliana, fins arribar a dir que "Vinyoli fou probablement el darrer gran poeta postsimbolista" ("D'àngels" 16). Si a la seva ponència ("D'àngels, homes, temps i poesia. Joan Vinyoli, poeta postsimbolista", 15-108) recollida a les actes del Segon Simposi Internacional Joan Vinyoli (L'Avenç, 2016) hi havia defensat el que després recolliria a la *Història de la literatura catalana*, a la tesi doctoral *Josep Carner i el postsimbolisme* (Universitat Autònoma de Barcelona, 2014) hi havia deixat constància de les tradicions que tant un com altre llibre fan seves: "Arribà a realitzacions tan explícites en aquest sentit com *Llibre d'amic*, on assumeix els significats lèxics i poètics de la tradició que prové del *Càntic dels càntics* i el *Llibre d'amic e amat*, o com *Cants d'Abelone*, on dóna veu al personatge de Rilke que titula el poema, afegint així a la tradició mítica del *Llibre d'amic* referències a les concepcions amorosos del poeta txec. No és estrany, doncs, que aquests llibres desemboquin, també, en una reflexió metapoètica".

g) "Tal vegada la seua poesia fou la culpable de tot el meu procés acadèmic evolutiu. Almenys el detonant". Així ens parlava Ferran Carbó sobre Vinyoli, a qui ha dedicat gran part dels seus estudis, d'entre els quals destaquen: la seva tesi doctoral *La poesia de Joan Vinyoli* (Universitat de València, 1989), els articles "Joan Vinyoli o el cant de la necessitat. Sobre el *Llibre d'amic* i els *Cants d'Abelone*" (Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura, 1989) i "Joan Vinyoli i el Premi Ausiàs March de Gandia de 1959" (*Zeitschrift für Katalanistik*, 2014), l'"Estudi introductori" al recull *Vers i prosa* (Tres i Quatre, 1990) i els llibres *Joan Vinyoli: escriptura poètica i construcció imaginària* (Institut de Filologia Valenciana-Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1990), *Introducció a la poesia de Joan Vinyoli* (Publicacions de l'Abadia de

Montserrat, 1991) i *La freda veritat de les estrelles* (Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1995). Mentre que alguna d'aquestes aportacions se centra en unes obres concretes del poeta o en algun dels aspectes que permeten posar-les en context i les caracteritzen, d'altres constitueixen un recorregut transversal per tota la seva producció. I totes, en conjunt, conformen un dels estudis més complets sobre la seva obra.

Partint de la bibliografia que el precedia, Carbó va decidir capbussar-se en l'univers vinyolià per tal de confegir una elaborada tesi que constituiria la base de tots els seus estudis posteriors, en què matisa, aprofundeix o complementa aspectes ja apuntats. Tenint en compte l'objecte d'estudi d'aquesta tesi, mereixen una atenció especial, per estar íntegrament dedicats a LDA i CDA o per destinar-los un apartat propi: els punts "4.3.2.2. Llibre d'amic. (1977)" (146-151) i "4.3.3.2. Cants d'Abelone. (1983)" de la tesi (177-198), els articles i els subapartats "2.1.c) *Llibre d'amic* (1977)" (34-38) i "2.3.c) *Cants d'Abelone* (1983) i *A hores petites* (1981)" (p. 63-70) del segon dels llibres al·ludits. Però a la informació aquí adduïda cal afegir-hi tots aquells comentaris que, de manera indirecta tractant altres reculls del poeta o algun dels elements que els defineixen, l'estudiós destina a les obres del díptic, com per exemple, les pàgines 33-34 de *Vers i prosa* o algunes línies dels subcapítols "4.5. Els poemes breus" (127-129) i "8.4. El símbol" (232-240) del primer dels seus llibres referenciats.

Aglutinant-ne, sintèticament, la informació, l'autor aprofita les pautes d'estudis anteriors com els de Serralonga, Sala-Valldaura i Sopena (sovint citats o parafrasejats) per tal d'elaborar un considerable itinerari comentat per aquests "dos reculls amb pretensions místiques" (*Joan Vinyoli: escriptura* 239), en què: aprofundeix en les circumstàncies internes i externes que van marcar la història d'ambdós llibres; evidencia les concomitàncies entre aquests, cadascun dels quals "representa un poema unitari" ("Estudi" 33); deixa constància dels seus precedents, coetanis i continuadors; n'analitza els elements paratextuals; aprofundeix en les qüestions no només temàtiques sinó també formals i estilístiques; en proposa una lectura a partir del seguiment de les tres vies (purgativa, il·luminativa i unitiva), i estableix oportunes connexions amb l'obra lul·liana i de Sant Joan de la Creu, així com amb la del mateix poeta ("l'autotextualitat vinyoliana és d'allò més peculiar de la seva lírica". *La poesia* 197).

h) Tal com hem constatat més amunt, abans que Carbó Mireia Sopena ja havia donat a conèixer l'episodi d'"El trobat" al Premi Ausiàs March de Gandia a *Josep Pedreira, un editor en terra de naufragis*, publicat el 2011 per Proa. Tot i ser poques (149-150), les

pàgines que hi dedica ja permeten entendre les repercussions que el fet va tenir en la història del díptic i ofereixen la lectura que se'n podia extrapolar en el context de la poesia catalana del moment.

i) Aparegut en el número 38 (1994-1995) de *Lletra de Canvi*, "A propòsit de 'Llibre d'amic'" de Gabriel Planella suposa l'excepció que confirma la regla. L'autor creu que "la distància temporal i les circumstàncies entre l'un i l'altre són massa considerables perquè puguin prendre's com un díptic, en el sentit literal del terme". I això, malgrat l'edició conjunta d'ambdós reculls, els pròlegs i comentaris d'autoritats com Serrallonga, Carbó i Sala-Valldaura i les coincidències formals i d'imatgeria que presenten. Consegüentment, enfoca el seu article a emfatitzar-ne les "diferències substancials", apreciables, per exemple, en l'acabament formal, el tema i el caire unitari dels seus poemes, però, sobretot, en el caràcter atípic de LDA (amb què Vinyoli practica un "viatge esotèric"), no només "en relació amb el context de la poesia catalana dels anys 70, marcada per la via existencial i pel realisme social", sinó especialment "en relació amb la seva mateixa obra poètica".

j) Sens dubte, un dels grans noms en la bibliografia vinyoliana és Xavier Macià. La seva edició de l'*Obra poètica completa* (Edicions 62 / Diputació, 2001) "ofereix per primera vegada aplegada en un sol volum la poesia completa de Joan Vinyoli, agrupada per llibres i ordenada cronològicament, a més d'un nombre important d'obra dispersa i de textos suplementaris i, encara, el conjunt de les traduccions en vers fetes pel poeta al llarg de la seva vida" (Macià, "Presentació" 8). Cal destacar també el valor inqüestionable de les "Notes explicatives i complementàries" que tanquen el llibre (578-697), ja que permeten fer un seguiment del procés de concepció, redacció, recuperació, reelaboració i publicació de les obres del poeta. El transcurs dels anys i l'accés a tota la documentació que es conserva de Vinyoli ha evidenciat que la informació aportada per Macià és incompleta. Aquesta mateixa tesi ho evidencia. Això no obstant, la seva feina ha estat crucial i indispensable per poder llegir i treballar Vinyoli correctament i acurada.

Val a dir que l'obra vinyoliana ja havia estat objecte d'estudi de Macià en dedicar-li la segona i darrera tesi doctoral, fins avui, sobre el poeta: *La poesia de Joan Vinyoli 1937-1963* (Universitat de Lleida, 1993). El mateix Macià fixava els objectius d'aquesta recerca en tres: "d'una banda, l'estudi i la caracterització de la producció poètica vinyoliana dels primers anys: evolució, etapes, aspectes externs i, sobretot, delimitació i anàlisi dels diversos silencis vinyolians; d'una altra, l'anàlisi de les bases que defineixen

la seva particular concepció de la poesia, els seus deutes, la seva funció i l'explicació de les raons que en justifiquen la seva formulació; finalment, la lectura intrínseca dels volums poètics publicans en el període estudiat (*Primer desenllaç*, *De vida i somni*, *Les hores retrobades*, *El Callat* i *Realitats*) i la presentació de la primera edició crítica dels reculls *Llibre d'amic* i *Realitats*" (11).

D'altra banda, l'estudiós recupera algunes de les dades presentades en aquests dos treballs en el seu article "«Però on hi ha perill, creix també el que salva». Algunes consideracions sobre la poesia de Joan Vinyoli", aplegat en les actes del Primer Simposi Internacional Joan Vinyoli (Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya-Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2006). Aquesta darrera aportació la dedica especialment als silencis i replantejaments que modularen la trajectòria literària vinyoliana i al paper del volum R dins aquests, del qual ressegueix el procés de creació i les claus interpretatives principals.

k) En la seva biografia *La bastida dels somnis. Vida i obra de Joan Vinyoli* (Curbet-Fundació Valvi, 2010) Pep Solà dedica diversos moments a parlar dels dos llibres aquí analitzats. Dos subcapítols van dedicats a LDA: en "Replantejament poètic" (248-253), del capítol "8. I cremo tot en cant (1956-1963)", el biògraf presenta com a orígens dels poemes de LDA el període d'efervescència creativa viscut els anys cinquanta i una experiència amorosa insatisfactòria i, alhora, estableix els lligams pertinents amb la "poesia místico-amorosa de Ramon Llull i de Sant Joan de la Creu", planteja els possibles motius del silenciament de les composicions (alguns ja apuntats per Sala-Valldaura) i esmenta la concepció del futur CDA. En "Publicació del llibre d'amic" (404-407), en canvi, aborda la recuperació d'aquesta veu silenciada, el procés de publicació i les "vicissituds que acompanyaren l'edició d'aquest llibre" i les relacions que aquesta li permeté d'establir amb Maria del Mar Bonet. Uns altres dos es destinen al CDA: "La cançó mística i salvatge" (407-411) i "Cants d'Abelone" (435-436), en què, a part de la represa i l'enllestiment d'aquest darrer projecte, en tracta la inspiració rilkiana i les claus de lectura bàsiques. El recull hi és qualificat de "viatge metafísic, i també metapoètic, un dels més inspirats i al·lucinats que es poden llegir, per la seva trasbalsadora bellesa". Els tres últims subapartats pertanyen al capítol "12. M'he tornat una esvelta lira (1976-1979)".

En el Segon Simposi Internacional, la seva intervenció "Només un somni val: Amor i Mort" (225-240) va situar el díptic en l'obra vinyoliana a partir d'aquests dos

conceptes primordials, mentre que en el Col·loqui de tardor de 2018, la seva comunicació, referenciada unes pàgines més amunt, va establir ponts entre les matemàtiques i la poesia, entre la mística i el coneixement matemàtic a partir dels gravats que acompanyaren l'edició del 1977.

l) Les línies que Casasses dedica als dos reculls en la introducció "Doncs passa-hi a través i se't farà tot clar" (9-22) a la *Poesia Completa* (Edicions 62, 2011) no fan sinó reafirmar l'estret lligam que els uneix, la seva particular condició dins del tot vinyolià, la volada de les seves "agosarades intencions" ("aspiren ni més ni menys que a la perfecció que dóna l'amor") i "la invocació respectiva de Llull i de Rilke". Si de LDA en destaca la inserció en una línia traçada per figures com "la de l'Amat, la de Joan de la Creu, la de Sulamita", de CDA, concretament del poema que clou el recull, n'arriba a parlar com de possible "poema culminant i final de tota l'obra, el definitiu".

m) El 17 de novembre de 2018, a la Casa de la Paraula de Santa Coloma de Farners va tenir lloc el ja citat Col·loqui de tardor a l'entorn de LDA, organitzat per la Càtedra Joan Vinyoli de Poesia Contemporània. A dia d'avui no se'n poden llegir les actes perquè no s'han publicat, però moltes de les aportacions que s'hi van fer i de les publicacions que s'hi van esmentar són recollides i citades al llarg d'aquesta tesi doctoral.[23]

n) Fent servir la fenomenologia com a mètode hermenèutic, durant la darrera dècada el filòsof i professor libanès Jad Hatem s'ha lliurat a fer palès el contingut filosòfic present en la literatura catalana, medieval i contemporània. Amb aquest propòsit, i després d'estudiar la poesia religiosa de Ramon Llull (*Sobreamor. Ausiàs March, Ibn Zaydun, Ibn Arabi, Ramon Llull*. Edèndum, 2011) i l'empremta del temps en els poetes actuals (*El temps en la poesia catalana* contemporània. Edèndum, 2013), entre d'altres, ha publicat dos llibres d'una rellevància especial per a la investigació duta a terme aquí: *La llum i la mort en la poesia de Carles Duarte i Joan Vinyoli* (Edèndum, 2016) i l'edició bilingüe català/francès de LDA (PUP, 2018). En el primer assaig, Hatem es proposa de fer veure com la poesia de Duarte i Vinyoli malda per atansar el lector a l'ésser tothora problemàtic. Per ell, ambdós poetes catalans entenen la paraula com la realització del projecte vital que és fer-se a si mateixos, entenent el món. A fi d'aconseguir-ho, tots dos consideren que cada gest ha de tenir "la intensitat de l'últim mot" que ens atansa al "cor del silenci", una

[23] També es pot llegir la crònica que en va fer Enric Umbert-Rexach a *Núvol*, "Una tardor per a Joan Vinyoli", disponible en línia.

guspira de llum que ens apropa la mort. La traducció al francès de LDA, feta a quatre mans pel mateix Hatem i Lourdes Godoy, s'acompanya d'una semblança de Vinyoli per Pep Solà i un estudi interpretatiu del llibre a càrrec de l'estudiós libanès. En aquestes pàgines, Hatem pren l'absència de la figura de l'Amat com si fos l'amor, com una realitat impersonal, i en fa l'objecte de la recerca, la qual finalitza en l'home i el poeta. Així, els quinze poemes dibuixen un itinerari iniciàtic cap a un absolut inaccessible que en ocasions adquireix l'aparença de dona o naturalesa, sense que aquestes deixin de ser intermediàries.

o) Precedeixen aquesta tesi quatre estudis en què s'han anat plasmant alguns dels fruits d'aquesta línia de recerca: el Treball Final de Grau *"i vàrem veure els impossibles llunys". Lectura de* Llibre d'amic *de Joan Vinyoli* (Universitat de Barcelona, 2014), després sintetitzat a l'article homònim de les abans esmentades actes del Segon Simposi Internacional (266-274); "*Llibre d'amic* de Joan Vinyoli, una lectura a cavall de la mística religiosa i la mística eròtica", publicat a la revista *El Procés* el 2016, i "De l'amor a l'Amor: el salt a la transcendència en l'obra de Joan Vinyoli i Joan Maragall", inclòs en el número VIII (2019) d'*Haidé. Estudis maragallians*.

p) Per acabar, el Treball Final de Màster *La prosa narrativa de Joan Vinyoli* (Universitat de Girona, 2022), de Georgina Torra, s'escriu a partir de la troballa d'una vuitantena de proses inèdites de caire narratiu, poètic i assagístic de Vinyoli i aporta informació molt rellevant a l'hora d'entendre millor el context històric, literari i personal en què el díptic va ser concebut i de definir-ne els antecedents.

3. *LLIBRE D'AMIC*

3.1. Gènesi: història de les versions

Els papers originals del FJV i els del Fons Eduard Valentí, conservats a la Biblioteca de Catalunya, acrediten que hi va haver sis versions diferents de LDA, entenent com a versió un conjunt de documents aplegats i ordenats amb voluntat de formar un llibre o una secció de llibre.

A continuació presentem aquestes sis versions donant-ne tota la informació de què disposem: oferim una descripció detallada de cada estadi redaccional i de les modificacions autògrafes que hi va introduir posteriorment el poeta, esmentem quines d'aquestes modificacions van ser introduïdes en la versió següent i apuntem els canvis que presenta la nova versió respecte a l'anterior, quan és el cas, tenint en compte el text esmenat d'aquella. Aquesta descripció respon a la voluntat d'aportar l'explicació d'un material tan valuós com interessant a l'hora d'entendre la gènesi de l'obra, que en permetrà una lectura encara més aprofundida i rica i, al mateix temps, una major comprensió. L'ordenació amb què presentem les versions respon a l'ordre d'escriptura que creiem poder-los atribuir, tot i que en uns casos la distància cronològica que les separa és molt poca i, en d'altres, pràcticament inexistent.

D'altra banda, i fruit de la recerca feta a l'ACS, hem seleccionat també, per la seva relació directa amb els reculls objecte de la nostra tesi, una seguit de documents que, solts, contenen, sobretot, esborranys manuscrits i mecanoscrits esmenats de poemes i índexs de títols de llibres o seccions. Els tindrem en consideració quan siguin rellevants per a la comprensió de la història genètica, d'aquest llibre en concret i del díptic en general, i per a la lectura dels poemes en qüestió. Tanmateix, dedicarem un tractament especial als casos que recullen diferents versions d'alguns poemes.

Al final també proporcionem una relació de tots els documents de l'ACS en què hem pogut detectar versions de cadascun dels poemes de l'obra o referències a aquests, ja siguin anteriors, coetanis o posteriors a les versions descrites.

Per tal de facilitar-ne el seguiment, oferim les diferents versions del llibre a l'"Apèndix 2. Versions de *Llibre d'amic*".

Versió 0

Aquesta versió (doc. 2617), que no fou consultada per Xavier Macià ni Ferran Carbó i, per tant, tampoc tinguda en compte en els seus estudis ni inclosa en l'*Obra poètica completa* del 2001,[24] representa el primer referent escrit existent de LDA com a tal. La troballa es deu a Pep Solà, que ens en va parlar per primera vegada en un correu electrònic el 19 de març del 2017, un cop realitzats l'ingrés de la documentació del FJV a l'ACS i la seva descripció i digitalització (entre 2013 i 2016). Posteriorment, fou tractada en el Col·loqui de tardor a l'entorn del llibre, el 2018, per Xavier Saladrigas, que hi va presentar la comunicació "Ramon Llull dins el *Llibre d'amic*". Nosaltres l'anomenarem, a partir d'aquí, versió 0.

El document el forma un plec sense títol, però d'aspecte unitari, de cinc fulls originals amb tretze composicions numerades amb números romans. Quatre d'aquests fulls, que tenen dues marques d'anella al marge esquerre, contenen les composicions I, II, III, IV, V, VI, VII, IX, X, XI, XII, XIII i XIV. Hi manca la VIII, per a la qual, però, no hi ha cap espai reservat. Totes, excepte la V (manuscrita), són mecanografiades, i totes, excepte la III i la VII (en vers), estan escrites en prosa, motiu pel qual ens hi referirem com a versicles. Només tres composicions (II, IV i V) no contenen indicacions ni correccions autògrafes. L'altre full, sense marca de forats d'anella, conté una reelaboració de tres composicions ja presents en els folis anteriors: la V, aquí mecanografiada, la VI i la VII, però amb rectificacions autògrafes (a llapis i ploma, que semblen posteriors al mecanografiat i la incorporació a mà del poema V al primer full) que afecten, també, l'ordenació de les composicions: la numeració de les dues darreres és ratllada i corregida a mà per IX i X, respectivament.[25] A més, entre el versicle V i el VI (corregit com a IX) hi ha inserida una nova numeració (VI, VII i VIII) acompanyada del que sembla un índex de títols, encara sense concretar, que fa pensar que el poeta contemplava la incorporació de material provinent d'un altre lloc.[26] Alguns d'aquests títols corresponen al que després trobarem en forma de projecte de volum (PLES);[27] de poemes i seccions, al mateix temps,

[24] Mentre que Macià ("Notes") referencia la que nosaltres anomenem versió 1, Carbó ("Joan Vinyoli i el Premi") descriu les versions 1, 2 i 4. a).

[25] Per a la descripció d'aquestes tres composicions en aquest estadi partirem de la versió d'aquest darrer full i les citarem entre claudàtors: [V], [IX] i [X]. D'altra banda, en els doc. 1699, 1977 i 2321 s'hi poden llegir estadis anteriors, manuscrits, del versicle [IX].

[26] A l'ACS s'hi troben diferents documents que contenen esbossos d'índexs similars.

[27] Es conserven un parell de documents (2270, que, com hem dit més amunt, en un dels seus fulls conté la data "3.VIII.56", i 3146) en què aquest sintagma, o similar, no es contemplava com a títol sinó com a vers d'una composició en què s'identifica material dels poemes definitius IX de LDA i [II] i [V] de CDA. En el

d'aquest projecte, després publicats en llibre ("Coses clares", posteriorment inclòs com a poema dins "L'aventura", segona secció del projecte "Realitats", i finalment imprès com a "L'arbre incandescent", poema d'EG); de poemes, únicament, d'aquestes altres seccions (com "Els alífers", inclòs també a "L'aventura" amb el títol esmenat "El corifeu canta" i després publicat a C com a "Un vol d'ocells", i "Les barques", inclòs a la secció "Morir de set" de PLES intitulant-se "Les illes", després present a "L'aventura" com a "Les barques" i finalment publicat a ELP sota el nom de "Les barques de Braque"), o de poemes de llibres publicats ("Tot és de pedra, però si", que serà el poema [XI] de CDA).

Els versicles IX i X van seguits de la data, escrita a mà, "29.XII.58". Aquesta datació (la més antiga, aplicada directament a poemes de LDA, de què tenim constància),[28] juntament amb les característiques que defineixen el text (formals, terminològiques i semàntiques), són les que permeten confirmar aquesta versió 0 com un estadi anterior al de la versió primera d'"El trobat", segona secció del projecte PLES, que fins ara havia estat considerada el primer testimoni de LDA i que nosaltres denominarem versió 1.

Les característiques a què fem referència són, de fet, les mateixes que evidencien la influència de *Llibre d'amic e amat* de Ramon Llull com a font d'inspiració principal de l'obra: l'ús de la prosa en la majoria de les composicions, presentades a manera de versicles, les figuracions que hi apareixen i els noms amb què són designats, la presència del diàleg i l'ús de determinades majúscules. Així, en el cas de les figuracions, si en el *Llibre* lul·lià hi havia l'Amic (l'enamorat), l'Amat (Déu) i l'Amor (intermediari), en aquesta versió vinyoliana hi apareixen l'"amic" (II, III, [IX]), l'"amiga" (I, [IX]), l'"Amat" (l'amor en termes absoluts [II, IV, [V]]) i l'"Amic" (intermediari entre els uns i l'altre [[V]]). Totes aquestes característiques, en conjunt, ofereixen a Vinyoli una pauta estructural inicial i un material al·legòric que li serveix per sublimar l'experiència amorosa que pretén literaturitzar.

No obstant això, Vinyoli completa aquest procés de literaturització de dues maneres. La primera, atorgant altres apel·latius, diferents dels citats, a les figuracions ja

conjunt de folis que integren el primer document, a més, s'hi detecten precedents dels poemes [I] i [X] de CDA.

[28] La data que acompanya la versió 1 (1955-1959) fa referència al conjunt de les tres seccions que integren PLES, no només a "El trobat". Un altre document, el 2793, mostra els esborranys manuscrits d'un parell de proses inèdites titulades "Els homes foscos", que podrien estar relacionades amb "Els inguaribles" (un dels primers referents genètics de LDA, hem dit), i XI, segurament embrió d'algun dels poemes d'aquesta versió 0 de LDA. Una de les proses va acompanyada de la data "28.XII.58".

esmentades: l'"amiga" és també "senyora"[29] ([X]), "missatgera d'ell" (IX) i "la copa on jo bec" (IX); ambdós els anomena "amics enamorats del mateix Amat" (IV) i "els dos servents del senyor" (XII), i a l'Amat també s'hi refereix com a "déu" (IX), "l'Unic" (X),[30] "el senyor" (XII), "el Fosc" (XII) i "el Trobat" (XIII). La segona, incloent altres figuracions, com són la veu externa d'un testimoni ([IX] i XII), el "Cec" (X) i el "Sagitari" (X).

De totes aquestes, quatre prenen la paraula al llarg de totes les composicions. La distribució és la següent: parla l'amic en les composicions I, IX i [X]; l'amiga ho fa en II i III, i el testimoni en [IX] (en què reprodueix les paraules de l'amiga i l'amic en estil directe) i XII (en què reprodueix les del senyor). No s'especifica de qui és la veu, en canvi, en les composicions IV, [V], [X], X, XI, XIII i XIV, tot i que sembla sobreentendre's que correspon a la de l'amic. En set de les composicions s'hi utilitza la primera persona del plural, corresponent al nosaltres (IV, [V], [IX], IX, XI, XIII i XIV).

És aquesta distribució, que permet una alternança de veus (especialment clara en les primeres composicions), la que serveix un diàleg entre l'amic i l'amiga, a l'estil dels versicles del l'obra lul·liana. Aquest diàleg ve formalment marcat amb l'ús dels dos punts i els guions, propis de la reproducció de l'estil directe que l'autor utilitza en alguns casos ([IX] i XII), i s'estableix tant entre composicions (I-V) com dins d'una mateixa composició ([IX]).

Dins de l'anàlisi del text de LDA en el seu conjunt, resulta interessant destacar tres aspectes concrets del grup de composicions que conformen aquesta primera versió. El primer, la unicitat de l'experiència descrita: "«únic cor»",[31] "un sol era el camí i uns sols eren els passos" ([IX]) i "els socors de l'Unic" (X). El segon, la presència textualment marcada del cant: "Cançó naixent-me constantment al cor" (aquí, a més, juntament amb el "cor"), "Tu, amiga, mereixes un cant pur, sense falliments" (I), "no t'he vist encara / sorgir, però pressento el cant / silenciós de la teva bellesa" ([X]) i "i crida amb cant el

[29] El terme ("senyora evolutiva") ja constava en la penúltima estrofa de l'esbós de poema llarg conservat en els doc. 2330 i 2391, que Vinyoli hauria titulat "Aigua blava" (corregit per "La platja") i "Para hablar del próximo verano" (després esmenat per "Vacances"), respectivament. Ajuntant el contingut d'ambdós poemes, detectem conceptes i versos que després acabarien formant part d'"A la meva germana en el dia del seu aniversari" (poema reproduït a l'article de Pep Solà "Bengales del color de la pobresa. Un poema inèdit de Joan Vinyoli"), del versicle [IX] d'aquesta versió 0 de LDA i dels poemes definitius IX (incorporat a partir de la versió 1) de LDA i "Vacances a platja", "El bany" i "Cova de mar" d'EG. Al final del primer document, a més, hi ha un parell de llistes de poemes, alguns dels quals desembocarien en CDA.

[30] Els errors al llarg dels apartats dedicats a les històries de versions d'ambdós reculls es deuen al fet que reproduïm exactament els textos vinyolians. Com que ja citem els fragments entre cometes, no farem constar indicacions en aquest sentit com "(sic)", posem per cas.

[31] Ja trobem referències a aquesta unitat en els doc. 1579, 1593, 2321, 2270 i 2391.

socors de l'Unic" (X), dels quals, només el segon exemple es mantindrà fins a la versió definitiva, tot i que sense l'adjectiu "pur", segurament per implícit dins de la concepció que el poeta tenia del cant, d'una importància essencial en CDA. El tercer, les referències al plor, que aniran desapareixent al llarg de la història genètica del text: "tots dos veurem, plorant i defallint" ([IX]), "Que els plors ajudein les paraules" (IX) i "Era en el fons del corredor que ens aturavem i ploravem" (XI).

De tot aquest material inicial que és la versió 0, algun es perdrà de manera definitiva; d'altre s'anirà mantenint en les versions següents del llibre, amb graus de reelaboració diversos (trobarem des de versicles molt modificats fins a versicles que passen a formar part de la versió definitiva del text gairebé íntegrament); d'altre es recuperarà, reformulat, en altres obres (com "m'he perdut en els teus ulls, amic. On he trobat la imatge de l'Amat" del versicle II, que retrobarem en el poema "Simple cant a Eurídice" de R), i algun altre desapareixerà per no ser reincorporat, gairebé intacte, fins a la versió publicada el 1977 (com el versicle I, que esdevindrà el proemi de LDA).[32]

La correspondència entre les composicions d'aquesta versió i els poemes de la versió definitiva de LDA seria la següent:[33]

I: proemi "Llibre d'amic"

III: I

IV-[V]: X

[X]: II

IX: III, XV

X: IV

XI: V

XII: XIII

XIII: XIV

Les principals marques i esmenes autògrafes introduïdes en aquesta versió són les següents:[34]

[32] A l'ACS s'hi conserva una versió manuscrita sense data d'aquest mateix text (doc. 1700) que cronològicament caldria situar entre el de la versió 0 i el de la definitiva.

[33] A l'esquerra, la versió comentada; a la dreta, la versió definitiva. Quan la relació l'establim entre dues versions no definitives, a l'esquerra hi farem constar sempre la versió més antiga cronològicament parlant.

[34] Indiquem a continuació les correccions introduïdes en les composicions VI i VII, ja que en la relació que segueix hi hem deixat constància directament de les introduïdes en [IX] i [X]: fragments entre parèntesis per supressió o substitució: "finestra de la" (VI); fragments ratllats per eliminació o suplantació: "Cec" > "Pur" > "Sóc" (VII); fragments escrits a sobre d'altres per possible canvi: "Ai, per on vago" > "Per on? Ai, on, si" (VII); modificacions en la puntuació i regularització de les majúscules i minúscules: "fulles. No" > "fulles, no" (VII); regularització de l'accentuació: "Si" > "Sí", "continuament" > "contínuament", "cami"

1. Fragments encerclats per dubte, supressió o substitució per altres: “Aurores!” (I); “, amiga,”, “de nou” ([IX]); “, senyora”, “teva” > “l’auroral” [lectura aproximada] > “total” ([X]); “qui viu” (X).

2. Passatges ratllats per eliminació o suplantació: “estimant-nos” > “perdent-nos” ([V]); “dient: − Oh, amic,” > “No defalleixis amic” ([IX]); “era oberta” > “s’obria”, “Però varem mirar” > “Llavors miràrem” (XI); “Així” (XII). També el versicle XIV íntegrament: “Si, tanmateix, hem florit, que les flors no ens facin vergonya; perque s’acosta ja l’hora del fruit.” > “Si tanmateix has florit, no et facin les flors vergonya: esvaeix-te en flaire/perfum”. Dels casos en què s’opta per la substitució en deriven canvis de verbs, de modes i temps verbals (de passiva a activa i de passat perifràstic a passat simple), de persona gramatical (nosaltres > tu), d’ordre sintàctic i de puntuació.

3. Fragments entre parèntesis per descart o reemplaçament: “Tot jo ressono del déu per causa teva. Què és el déu. Que els plors ajudein les paraules.” (IX), “inunda els camps de” > “impedia el foc en” (XI).

4. Passatges escrits a sobre d’altres o interpolats per possible substitució o inclusió: “lluor [mot il·legible] del riu/de les aigües” [lectura aproximada], “foscor muda / massissa de la mina / pedra” ([V]); “al replà” > “a sortida i”, “la llum de l’or que veiem i tenim no era...”, “el camí” > “l’Or” > “vers l’Or” ([IX]); Per on, ai, on, si lluny de tu” > “Ai, per on vago lluny de tu”, “vago” ([X]); “les parets i en els arbres”, “en les fulles” (XII).

5. Modificacions en el tractament de les figuracions: “pur anhel” > “meu Amat”, “de l’amic” > “del Vent” (III); “l’Amic” > “el Bon Cercador” > “Cercador sapien”, “l’Amat” > “l’Or” ([V]); “ella” > “La Veu” > “la veu”, “l’amiga” > “la Veu” ([IX]).

6. Canvis en l’ordre sintàctic: “I ella respongué” > “I respongué la veu” ([IX]), “de foc i d’encens” > “d’encens i de foc” (XIII).

7. Substitució d’adjectius i preposicions: “Perfecta” > “Perfectiva” (XII), “per” > “en” ([V]).

8. Canvi de minúscula a majúscula: “en” > “En” ([IX]), “set” > “Set” (IX).

> “camí” (VI); introducció de signes gràfics: “únic cor” > “«únic cor»” (VI). La composició V, com hem dit, no mostra cap correcció.

9. Introducció de signes de puntuació i signes gràfics: “únic cor” > “«únic cor»” ([IX]) “miravem” > “miravem,” (XIII).

10. Correcció d’errors i regularització de la grafia: “dolcament” > “dolçament” (III); “pero” > “però” ([V]); “Si” > “Sí”, “continuament” > “contínuament”, “Replica” > “Replicà”, “cami” > “camí” ([IX]); “Perque” > “Perquè” (X); “de” > “del”, “varem” > “vàrem”, “imporssibles” > “impossibles” (XI); “de Dema” > “del Demà”, “d’Avui” > “de l’Avui” (XII); “Aixi” > “Així” (XIII).

11. Introducció d’errors: “oblidarem” > “oblidàrem”(XIII).[35]

Versió 1

Aquesta versió (doc. 2064) correspon a la que, fins ara, havia estat considerada el primer referent escrit de LDA i s’ajusta al text que documenta Xavier Macià a les “Notes explicatives i complementàries” de l’edició de l’*Obra poètica completa* de Vinyoli (622-625, 642-643).

Es tracta d’un plec de 20 fulls originals tipus quartilla escrits a màquina concebut com la segona de les tres seccions del projecte de volum PLES, “El trobat”. El títol sorgeix del penúltim dels versicles que l’integren. Conformen els divuit primers fulls la coberta, amb el títol de la secció, i setze composicions, ara sense numerar, de les quals només la primera, la segona i la darrera són escrites en vers; la resta són en prosa. Totes setze composicions contenen anotacions autògrafes de l’autor en llapis i tinta blava. Els dos darrers fulls corresponen al títol de la secció “D’on?, on?, vers on?” i al primer poema d’aquesta.

La primera part del volum (doc. 2063) és “Morir de set” i, com hem avançat parcialment més amunt, conté els onze textos següents: “Inicial” (amb quatre redaccions), “Mai no diré”, “Alguna cosa ens ha nascut” (que acabarà sent el poema [I] de CDA), “Ens hem junyit al vol de les estrelles…”, “Quedem-nos a la tenda que hem bastit...”, “Coses clares”, “Un sol es el castell” (esmenat per “El castell”), “En el vent com Paolo i Francesca” (títol corregit per “En el vent”), “Les noces”, “El corifeu” (substituït per “Els

[35] En aquest cas, la correcció de l’error n’introdueix un altre perquè amb la voluntat d’accentuar la “a”, l’autor desplaça l’accent a la “r”. Davant la impossibilitat de representar l’accentuació d’aquesta consonant, deixem constància del fet en aquesta nota.

alífers") i "Les illes". La tercera part (doc. 2062) la formen tres poemes numerats (I, II i III).[36]

La datació del conjunt, que apareix al final de la darrera secció, és "Begur, agost del 1955-Begur, agost del 1959", després corregida, l'última, en llapis i tinta blava per "Barcelona, juny del 1960". Tenint en compte que la tinta blava d'aquesta correcció, coincident amb el de les esmenes autògrafes de la darrera secció del recull, és diferent de la de les esmenes de les altres seccions, que 1960 és posterior a la data consignada pel poeta a la versió 2 (1959) i que aquesta segona versió incorpora la pràctica totalitat de les esmenes de la versió 1, fa sentit pensar que el 1960 Vinyoli va esmenar únicament "D'on?, on?, vers on?".

De les tretze composicions que conformaven la versió 0, nou han passat a formar part de la versió 1, seguint la correspondència següent:

III: (1)

[V]: (10)

[IX]: (13)

[X]: (2)

IX: (3)

X: (4)

XI: (5)

XII: (14)

XIII: (15)

Les citarem d'aquesta manera, amb numeració aràbiga i entre parèntesis, perquè, com dèiem, l'autor no les va numerar. Quant a les quatre composicions de l'estadi anterior (I, II, IV, XIV) que no es mantenen en aquest, cal dir que: com hem esmentat, el versicle I no reapareix en la història del text fins al darrer estadi, la versió que es va publicar el 1977, i ho fa en forma de proemi; la primera part del versicle II passarà a formar part del poema "Simple cant a Eurídice" de R, mentre que la idea de fons de la segona ("Es ara en veritat que neixo i sóc") travessarà els poemes de CDA; el versicle IV, que el poeta devia considerar sobrer, potser per repetitiu, comparteix final amb el V, que trobem, reformulat, en el versicle (10) de la versió 1, i el versicle XIV conté dos elements que es recuperen a CDA, les flors i el fruit.

[36] Per la relació entre aquestes composicions i els futurs CDA, així com d'altres obres de Vinyoli, recupereu l'apartat "2.2. El díptic. *Llibre d'amic* i *Cants d'Abelone* en l'obra poètica de Joan Vinyoli".

Tenint en compte tot això, i que la versió 1 està formada per un total de setze composicions, aquest primer pas de versions comporta, d'una banda, la inclusió de set nous textos ─(6), (7), (8), (9), (11), (12) i (16)─, parlant de substància poètica, no de quantitat (que en serien tres), i, de l'altra, una reordenació del conjunt. És aquest descartar, incorporar i reordenar el que atorga a la secció, de manera molt més definida, el fil que definirà l'estructura del plec, plantejat com a experiència de recerca en forma de pelegrinatge.

L'equivalència de composicions entre aquesta versió i la final, doncs, seria:[37]

(1): I

(2): II

(3): III

(4): IV

(5): V

(6): VI

(7): VII

(8): VIII

(9): IX

(10): X

(11): XI

(12): XII

(14): XIII

(15): XIV

(16): XV

De les esmenes manuscrites de la versió 0 abans detallades, són incorporats en aquesta nova versió mecanoscrita alguns dels canvis de tractament de les figuracions, però rebutjant les majúscules ("amic" > "vent" (1); "Amat" > "or", "Amic" > "cercador sapient" (10)); bona part de les supressions, substitucions i incorporacions, amb els canvis de verbs i modes i temps verbals inclosos, tot i que s'ha eliminat el versicle XIV; un dels canvis d'ordre sintàctic; el canvi d'adjectiu; la introducció del signe gràfic, i, només parcialment, l'esmena d'errors (en el casos en què no s'ha suprimit la paraula en qüestió).

Les principals modificacions que presenta aquesta versió respecte de l'anterior, partint del text esmenat d'aquella, són les següents:

[37] No hi esmentem el poema (13) perquè l'autor l'acabarà descartant i no formarà part del llibre.

1. Introducció d'una coberta amb el títol de secció "El trobat".
2. Distribució d'una composició per pàgina.
3. Supressió de la numeració de les composicions.
4. Eliminació de les composicions I, II, IV i XIV de la versió 0.
5. Incorporació de les composicions (6), (7), (8), (9), (11), (12) i (16).
6. Canvi de la nomenclatura de les figuracions: a) amb només dues excepcions, tots els termes amb què era anomenada la figura femenina en la versió 0 ("amiga" (I, [IX]); "senyora" ([X]); "missatgera d'ell" (IX); "la veu", "la Veu" ([IX])) o bé desapareixen, o bé se substitueixen per "presència", en un cas ((2)), i, en un altre, per "missatger galà" ((3)); b) "amiga" i "amic", quan eren esmentats conjuntament ([IX]), passen a ser els "servents del Senyor" ((13)), terme ja present en el versicle XII de la versió anterior i també en el (8) i el (14) d'aquesta, i "Un" i "l'altre" i "el primer" i "el segon" ((13)); c) "el meu Amat" (III) esdevé "l'invocat" ((1)).
7. Supressió de fragments: "en les pedres i els arcs" (XII) > Ø ((14)), "Que els plors ajudein les paraules" (IX) > Ø ((3)).
8. Introducció de fragments i paraules: Ø ([X]) > "suportaré, suportaré presència?" ((2)); Ø, Ø (X) > "foscants", "del Sagitari" ((4)); Ø (XII) > "i llanguien" ((14)); Ø (XIII) > "els dos servents del Senyor" ((15)).
9. Modificació de fragments: "Oh vastituds sagrades, oh boscúries, / on", "moro dolçament" (III) > "Ja solitud, ja fronda, ja boscúria, / si", "m'arbro, defallent" ((1)); "que ell sap i coneix", "pressentim en la foscor massissa de la mina" ([V]) > "el fet que ell sap conèixer", "perseguim pels laberints de la pedra" ((10)); "–Treballes, amiga, en l'obra de l'«únic cor»? – preguntà l'amic. I respongué la veu: – Sí, amic,", "Replicà la Veu: No defalleixis amic:" ([IX]) > "Un dels servents del Senyor pregunta a l'altre si treballava sense defallença en l'obra de l'«únic cor». I l'altre contestà:",[38] "I el segon el consolava i l'encoratjava dient: –" ((13)); "per haver-te arribat al meu erol i haver-me desvetllat la Set, tan generosament que tu mateixa t'has fet", "del déu" (IX) > "perquè vingueres fins on jo dormia, i em despertares, i em vas convidar a tenir set, una meravellosa set per a la qual tu et feies", > "d'ell" ((3)); "porta no s'obria", "impedia el foc en"

[38] Aquest canvi n'implica, també, un de l'estil directe per l'estil indirecte.

(XI) > “nit ens oprimia”, “inunda els camps de” ((5)); “Així parlavem i ens miravem” (XIII) > “Es miraven i ploraven” ((15)).

10. Canvi d’ordre d’elements del sintagma: “d’encens i de foc” (XIII) > “de foc i d’encens” ((15)).

11. Substitució de noms i verbs: “lluor” ([V]) > “claror” ((10)), “Replicà” ([IX]) > “l’encoratjà” ((13)), “bellesa” ([X]) > “presència” ((2)), “paraules” (XII) > “colors” ((14)).

12. Supressió i introducció de preposicions: “de” (XI) > Ø ((5)), Ø (XIII) > “en” ((14)).

13. Canvi de la persona gramatical: nosaltres > ells (“parlavem i ens miravem”, “ens tornavem”, “oblidàrem” (XIII) > “miraven i ploraven”, “es tornaven”, “oblidaven” ((15))).

14. Reemplaçament de les formes de l’infinitiu perfet dels verbs per la forma del passat simple i del present d’indicatiu per l’imperfet d’indicatiu i una perífrasi de possibilitat (“poder” en imperfet de subjuntiu + infinitiu): “haver-te arribat”, “haver-me desvetllat”, “ets la copa”, “jo bec” (IX) > “vingueres”, “em despertares”, “et feies copa”, “la pogués beure” ((3)).

15. Canvi de majúscula a minúscula: “Vent” (III) > “vent” ((1)); Set (IX) > set ((3)); “Cercador” ([V]) > “cercador” ((10)); “Avui”, “Demà”, “Nit Perfectiva” (XII) > “avui”, “demá”, “nit perfectiva” ((14)).

16. Substitució de minúscula per majúscula: “senyor” (XII) > “Senyor” ((14)).

17. Reemplaçament del plural pel singular: “flames” [IX] > “flama” ((13)).

18. Modificacions de puntuació: “ai! constants” ([IX]) > “ai, constants” ((13)), “senyora?,” ([X]) > “presència?” ((2)), “ploravem,” (XI) > “ploravem” ((5)).

19. Regularització de les majúscules i l’accentuació: “però” ([V]) > “Pero” ((10)), “intensament” ([V]) > “Intensament” ((13)), “cec” ([X]) > “Cec” ((2)), “primigenia” (XI) > “primigènia” ((5)).

20. Introducció d’errors ortogràfics i de picatge: “però” ([X]) > “pero” ((2)); “diferència”, “però” ([V]) > “diferencia”, “Pero” ((10)); “Perquè” (X) > “Perque” ((4)); “vàrem” (XI) > “varem” ((5)); “preguntà” ([IX]) > “pregunta” ((13)); “us”, “Demà” (XII) > “un”, “demá” ((14)).

El resultat final de tots aquests canvis és qualitativament destacable. Amb l’aportació de les set noves composicions s’incorporen al projecte de recull tot un seguit de trets que seran definidors de la versió definitiva del text, ja que: reforcen les dificultats

del camí emprès pels enamorats, tot detallant-les; permeten plantejar la concepció d'aquest viatge a partir de les tres vies (purgativa, il·luminativa i unitiva), amb tot el que en deriva, i intenten descriure'n la magnitud, alhora que en recorden el caràcter d'interiorització essencial; incorporen imatges, símbols i mots decisius en la interpretació del conjunt del text ("m'arbro", "espluga, "mina", "el primer jardí", "amor", "l'inaccessible, l'il·limitat, el sense nom", "Hoste meu"...), i ofereixen com a conclusió la consciència de la impossibilitat, amb un final que dota tot el conjunt d'una circularitat determinant i, al mateix temps, justifica la presència d'una segona part amb què LDA havia de formar un díptic.

Alguns dels fragments introduïts i substituïts són decisius en l'evolució del text: afegeixen preguntes retòriques que fan un sentit ple tenint en compte la lectura final que el llibre permetrà fer, insisteixen en les conseqüències dels obstacles del viatge poetitzat o permeten incorporar un element tan important com és l'estat dorment de l'amic, el jo que espera l'arribada de l'estimat/da, i el (doble) despertar, més enllà del tema de la set.

Pel que fa als canvis en el tractament de les figuracions, tenen conseqüències tan significatives com la desaparició del terme "amic", que no s'hi fa explícit en cap cas, i la supressió de l'"amiga" com a figura de primera rellevància, dotada de veu, de la qual ara tenim constància només com a: a) "tu, presència"; b) part del nosaltres de la primera persona del plural usada pel jo/amic en les formes pronominals i verbals ("ens ha triat" (3); "ens aturavem i ploravem", "ens oprimia", "varem veure" (5); "Ens amagàrem" (6); "havent-nos però deixat el que cercariem sempre més" (7); "Els dos servents del senyor" (8); "Cercavem or i davallàrem", "erem dos" (9); "nosaltres", "el perseguim", "perdent-nos ens hi acostem" (10); "– En arribar que siguem a la torre i que pugem", "tots dos veurem" (13)); c) membre de la segona persona del plural interpel·lada per "el senyor" ("Aneu en la carrossa i no us precipiteu en l'abisme" (14)); d) part de la tercera persona del plural usada pel testimoni, l'ells ("Els dos servents del senyor varen emprendre", "estimaven", "les feien seves", "havien après", "se'ls tornaven", "defallien" (8); "Aprenien a ser", "estaven", "veien créixer", "ells", "se'ls esmunyia", "avancessin" (11); "Arribaren", "caigueren", "abaixaren", "ajuntaren", "sentien", "no podien", "els naixia" (12); "Un dels servents del Senyor preguntà a l'altre si treballava" (13); "Parlaven i llanguien els dos servents del senyor", "ells anaven" (14); "Es miraven i ploraven", "es tornaven", "oblidaven" (15). Aquesta tercera persona esdevé segona quan s'utilitza la reproducció en estil directe ("Aneu", "no us precipiteu" (14)); e) part del moviment de

recerca de l'experiència descrita ("pelegrinatge de l'un en l'altre" (11), "el secret fugir de l'un per l'altre" (12)).

Si a aquesta substitució terminològica que afecta la figuració de l'amiga hi afegim la inclusió del darrer poema i, per tant, de la figura de l'"Hoste", després tractat amb la segona persona del singular, se'ns fa evident una dislocació de la identitat a què apel·la el tu. Amb aquesta dislocació emergeix de manera explícita el concepte d'alteritat i l'espai de la troballa de caire transcendental descrita passa a situar-se, necessàriament, en la individualitat, en el propi ser.[39]

Aquestes darreres modificacions, sumades a la substitució del terme "Amat" i a la prèvia, per esmena, del d'"Amic", signifiquen la desaparició de la nomenclatura lul·liana i del diàleg establert entre composicions (mantingut només en el cas en què s'estableix dins d'un mateix versicle ((13)), i, per tant, d'una part considerable de les mostres explícites de la influència de l'obra del beat mallorquí sobre aquest text vinyolià.

Les principals esmenes autògrafes d'aquesta versió són les següents:

1. Canvi de la nomenclatura de les figuracions: "de l'Únic" > "del Sagitari que s'allunya" ((4)); "Senyor" > "Clar" > "senyor" ((8), (13)); "Senyor" > "senyor" > "Clar", "Fosc" > "Clar" ((14)).
2. Supressió de passatges: "amb sospirs", "el consolava i" ((13)); "els dos servents del Senyor" ((15)).
3. Introducció de fragments: "I els acollien vergers. I se'ls abandonava una viola. I el cant més bonic de l'ocell blau i groc en l'arbre del vent" ((11)).
4. Canvi de fragments: "rera unes mates" > "en una espluga" ((6)); "el sempre despert es mira al seu llac i veu" > "tu sempre vetlles i mirant-te veus", "mig aclucant els ulls em mira / i m'emboira" > "m'he desullat de tant mirar-te / m'has emboirat" ((16)).

[39] A l'ACS hi ha tres documents amb els que semblen els primers testimonis d'aquest darrer poema. Tots tres en contenen fragments combinats en contextos textuals diferents al del projecte PLES, tot i que en el segon hi apareixen esbossos d'alguns fragments del poema [XI] de CDA. El primer d'aquests documents (1703) inclou dues versions manuscrites del poema i una de mecanoscrita; a l'últim dels fulls que l'integren s'hi troba un primer esbós del que esdevindrà l'última estrofa. Totes tres versions porten per títol "El meu hoste", que es perdrà, i apunten cap a una estructura en quatre estrofes de 5, 4, 4 i 4 versos. També tots tenen correccions manuscrites. El segon (2395) recull dos tempteigs de la primera estrofa que no van precedits de cap títol. El tercer (2608) conté una versió mecanoscrita amb nombroses alternatives manuscrites, titulada "Hoste meu" i conformada per cinc estrofes de 5, 4, 4, 5 i 4 versos. En aquest darrer testimoni del poema l'autor contempla la recuperació de la primera persona del plural i l'ús de la segona persona del singular per referir-se al tu/hoste. Tres altres documents donen fe de l'evolució d'aquest títol no conservat: "L'hoste-(Galeria de l'hoste)" apareix a 1577 formant part de l'índex de títols parcialment numerat que hauria integrat *La veu encesa*. A 1579 i 1593 ja hi consta com a "Hoste meu", en el primer cas sota l'epígraf "*Coses clares*" i en el segon cas integrant "*Per l'escala secreta*".

5. Modificacions en l'ordre sintàctic: "Parlaven i llanguien els dos servents del Senyor" > "Els dos servents del Clar parlaven i llanguien" ((14)), "de foc i d'encens" > "d'encens i foc" ((15)).

6. Reemplaçament d'adjectius, verbs, preposicions i substantius: "meravellosa" > "gran" ((3)), "circulen" > "cremen" ((4)), "amb" > "en" ((8)), "mira" > "mirada" ((11)).

7. Eliminació de pronoms i preposicions: "tu" ((3)), "de" ((15)).

8. Incorporació d'adjectius i pronoms: "clar" ((7)), dient" > "dient-li" ((13)).

9. Substitució de les persones gramaticals: ell > tu ("dorm" > "dorms", "el sempre despert es mira al seu llac i veu" > "tu sempre vetlles i mirant-te veus", "Ell és" > "Tu ets", "m'emboira" > "m'has emboirat", "seva" > "teva", "encalçar-lo" > "encalçar-te" ((16))), ell > jo ("mig aclucant els ulls em mira" > "m'he desullat de tant mirar-te" ((16))).

10. Substitució de majúscula per minúscula: "Senyor" > "senyor" ((14)).

11. Canvi de minúscula a majúscula: "invocat" > "Invocat" ((1)), "hoste" > "Hoste" ((16)).

12. Introducció de signes de puntuació: "guareix" > "guareix," ((6)), "meu" > "meu," ((16)).

13. Correcció d'errors ortogràfics i de picatge: "presencia" > "presència", "pero" > "però" ((2)); "gala" > "galà", "perque" > "perquè" ((3)); "caihut > caigut ((4)); "mirarem" > "miràrem", "primigenia" > "primigènia" ((5)); "codols" > "còdols", "Pero" > "Però", "amagarem" > "amagàrem", "consagració" > "consagració" ((6)); "acidament" > "àcidament", "desmaia" > "desmaià", "pero" > "però" ((7)); "apres" > "après" ((8)); "davallarem" > "davallàrem", "s'il·lumina" > "s'il·luminà", "perque" > "perquè" ((9)); "diferencia" > "diferència", "coneixer" > "conèixer", "Pero" > "Però" ((10)); "creixer" > "créixer", "Peroel" > "Però el", "cervol" > "cérvol" ((11)); "perque" > "perquè", "creixer" > "créixer", "sinó" > "sinó" ((12)); "pregunta" > "preguntà", "unic" > "únic", "contesta" > "contestà", "pugen" > "pugem" ((13)); "un" > "us", "Pero" > "Però", "demá" > "demà" ((14)); "pero" > "però", "passis" > "passos", "bus" > "buc" ((16)).

14. Descart d'esmenes: "Qui ja no hi era, havent-los però deixat el que cercarien sempre més". Al poema (13) l'autor hi copia a llapis aquest fragment que pertanyia al poema (7), on no l'havia ratllat. Posteriorment, però també en

aquest original el ratlla amb tinta blava i queda simplement com una provatura. També descarta "fins dormint i veus", escrit a llapis, en el poema (16).

Tingudes en compte tant les modificacions com les esmenes, doncs, podem dir que en aquesta versió hi apareixen les següents figuracions, moltes de les quals referides amb epítets diversos: el jo/amic, que, amb l'altra amant, conforma el nosaltres, "servents del senyor" (esdevingut ells quan és el testimoni qui parla i vosaltres quan és el senyor qui ho fa); el tu, que corresponia a l'amiga (la qual es pot trobar al·ludida en el terme "presència" i "la copa on jo bec la clara i terrible set"), ara és ocupat també per "missatger galà" i "Hoste", aquest darrer alhora anomenat "pastor que vaga / solitari, de nit, per alts planells"; l'Ell o l'Allò, referit amb "l'Invocat", també "el déu", "Qui ja no hi era", "el Clar", "el senyor", "l'inaccessible, l'il-limitat, el sense nom" i "el Trobat; "el cercador sapient"; "el Cec"; "el Sagitari que s'allunya", i la veu del testimoni.

Novament, de totes les figuracions, quatre són les que prenen la paraula, però amb una distribució diferent de la de la versió 0: les composicions (1), (2), (3), (4), (5), (6), (7), (9), (10) i (16) són posades en boca del jo, mentre que el testimoni parla en les (8), (11), (12), (13), (14) i (15). És a través del testimoni, mitjançant la reproducció en estil directe de les seves paraules, que també llegim el segon amant amb qui l'amic forma el nosaltres ((13)) i el senyor ((14)). La primera persona del plural és utilitzada en set composicions ((3), (5), (6), (7), (9), (10) i (13)).

Versió 2

Conformen aquest nou estadi del text els disset fulls DIN A5 originals manuscrits en tinta blava que, inserits dins un quadern de ratlles catalogat com a doc. 2226, tornen a correspondre a la secció "El trobat" de PLES. Tots els fulls estan escrits a una sola cara excepte el segon i el darrer. A part del títol del projecte de recull i el nom de l'autor, la primera pàgina de tot el conjunt porta la data "1959" i la dedicatòria "A la memòria de CARLES RIBA, devotament", seguida de la següent citació: "«Qui no mori d'amorós, / l'amor no el prendrà a mercè» (Riba, «Salvatge cor»)".

La versió actual assumeix una bona part de les correccions manuscrites de la versió anterior, amb les excepcions següents: la substitució "amb" > "en" del versicle (8), l'accentuació de "perquè" del (12) i d'"únic" del (13), els canvis d'ordre sintàctic dels (14) i (15), el canvi de nomenclatura "Senyor" > "senyor" > "Clar" del (14) i la supressió de preposició del (15), a banda de les diferències que presenta el fragment incorporat en

el versicle (11). També en trasllada les mateixes setze composicions, que recuperen la numeració en números romans i mantenen la proporció de vers (I, II, XVI) i prosa (la resta). Al llarg dels textos s'hi troben correccions en llapis, tinta negra, dues tintes blaves i dues tintes vermelles; només quatre no en contenen (III, IX, XV i XVI). Tal com s'indica a la coberta de la secció, "Les correccions en bolígraf vermell fort són del dia.... de juny de 1961". Aquestes esmenes en vermell serien, així, posteriors a la data de la versió 3 (1959). Es tracta de modificacions molt puntuals i sense canvis de relleu, sobretot accents; bona part de la resta no prosperen.

La primera part del conjunt, ara titulada "Coses clares", conté els tretze poemes següents: "Arbre", "Ni que en morim", "Són folles flors…", "Morir de set" (després ratllat completament), "Alguna cosa ens ha nascut", "Per ja no perdre'ns" (títol que substitueix "Hem dit una cançó"), "Quedem-nos a la tenda", "Coses clares", "El castell", "En el vent" (que ja ha eliminat els versos del futur poema [IV] de CDA), "Les noces", "Els alífers" i "Les barques". Aquesta part és una versió corregida de la del document anterior, on ha variat algun títol (com el de la secció, que abans era "Morir de set", o del poema "Les illes", esdevingut "Les barques") i s'han afegit dos poemes ("Són folles flors…" i "Morir de set"). La tercera part és "D'on?, on?, vers on?", que conté tres textos numerats i la data "Begur, agost del 1955 – Begur, agost del 1959". Al final hi ha un poema afegit intitulat "L'hort tancat".

Les diferències que presenta el text encara sense esmenar d'aquesta versió 2 en relació amb l'anterior ja corregit són les següents:

1. Pas de mecanoscrit a manuscrit.
2. Canvi de la nomenclatura de les figuracions: "Clar" ((14)) > "senyor" (XIV).
3. Introducció de fragments: Ø ((10)) > "I es deien l'un a l'altre:" (X), que comporta un major paper de la veu del testimoni i la reproducció d'unes paraules de la parella a través de l'estil directe, marcat per l'ús de cometes.
4. Substitució de passatges: "però pressento el cant / silenciós de l'auroral presència" ((2)) > "però et pressento, cant / silenciós, oh auroral presència" (II), "el cant més bonic" ((11)) > "escoltaven el cant secret" (XI).
5. Modificacions en l'ordre sintàctic: "Els dos servents del Clar parlaven i llanguien" ((14)) > "Parlaven i llanguien els dos servents del senyor" (XIV), "d'encens i foc" ((15)) > "de foc i d'encens" (XV).
6. Supressió d'articles: "L'" ((16)) > Ø (XVI).

7. Incorporació de preposicions: Ø ((15)) > “de” (XV).

8. Reemplaçament de preposicions i adjectius: “en” ((8)) > “amb” (VIII); “gran”, “per” ((12)) > “ardent”, “en” (XII).

9. Modificacions en la persona gramatical: nosaltres > ells (“cercavem”, “davallàrem”, “erem” ((9)) > “cercaven”, “davallaren”, “eren” (IX)); a ell > a tu (“el desperten” ((16)) > “et desperten” (XVI)).

10. Substitució de l’imperfet pel passat simple d’indicatiu i de l’infinitiu pel participi com a adjectiu: “l’encoratjava”, “En arribar” ((13)) > “l’encoratjà”, “En arribats” (XIII).

11. Pas de majúscula a minúscula: “Qui” ((7)) > “qui” (VII).

12. Canvis en la puntuació i signes gràfics: “constel-lació” ((8)) > “constel·lació” (VIII); “s’il-luminà” ((9)) > “s’il·luminà” (IX); “La [...] acostem.” ((10)) > “«La [...] acostem.»” (X); “pelegrinatge” ((11)) > “pelegrinatge,” (XI); “muntanya”, “il-limitat” ((12)) > “muntanya,”, “il·limitat” (XII); “planells,”, “blau” ((16)) > “planells.”, “blau,” (XVI).

13. Regularització de l’accentuació i de les majúscules i minúscules: “Perque” ((4), (15)) > “Perquè” (IV, XV), “m’he” ((16)) > “M’he” (XVI).

14. Introducció d’errors: “ens” > “éns” (III), “únic” ((13)) > “unic” (XIII).

Tenint en compte la crida específica a la coberta d’aquesta secció, a continuació distingirem les correccions en “vermell fort” de la resta. La intervenció més important amb aquesta tinta, que explicaria la nota esmentada, és tot el text que es desplega en dues pàgines després del poema I i que continua després del poema II. Només es pot considerar pròpiament una esmena el començament, que constitueix una versió lleugerament diferent del poema I que precedeix aquest llarg text.[40] La resta de correccions afecten només:

1. La regularització de l’accentuació: “aturavem” > “aturàvem”, “ploravem” > “ploràvem”, “varem” > “vàrem” (V); “varem” > “vàrem” (VI); “cercariem” > “cercaríem” (VII); “que” > “què” (VIII); “perque” > “perquè” (XII); “«unic»” > “«únic»” (XIII).

2. La puntuació: “callant” > “callant,” (VII).

3. La correcció d’errors: “què” > “que” (VII).

Quant a les altres esmenes, podem classificar-les de la següent manera:

[40] Text al qual caldria sumar un fragment en tinta negra al capdamunt de la pàgina.

1. Supressió d'epítets referits a les figuracions: "Els dos servents del senyor" (VIII).

2. Introducció de fragments: ", sense fi," (XI).

3. Canvi d'ordre d'elements del sintagma: "clar amagatall" > "amagatall recòndit" (VII).

4. Sintagmes encerclats per dubte: "el cant" (VIII).

5. Eliminació d'interjeccions, articles, conjuncions i adjectius: "oh" (II), "del" > "de" (IV), "i" (VI), "I" (X), "pur" (XI).

6. Canvi d'adjectius i preposicions: "auroral" > "intemporal" (II); "clar" > "recòndit" (VII); "ardent" > "gran", "en" > "per" (XII); "en" > "a" (XIV).

7. Substitució de les persones gramaticals: ells > nosaltres ("varen" > "Vam" (VIII)).

8. Reemplaçament de l'infinitiu pel participi com a adjectiu: "En arribar" > "En arribats" (XIII).

9. Modificació de les formes de l'auxiliar en el passat perifràstic: "vàrem" > "Vam" (VI), "varen" > "Vam" (VIII). Tanmateix, el poeta opta indistintament per les diferents formes de l'auxiliar en la forma perifràstica.

10. Substitució dels pronoms enclítics pels proclítics: "va dir-los" > "els va dir" (XIV).

11. Regularització de les majúscules: "vàrem" > "Vam" (VI), "varen" > "Vam" (VIII), "es" > "Es" (X).

Aquesta versió, doncs, manté la presència de les mateixes figuracions i incorpora lleugeres modificacions respecte de la distribució de veus al llarg de les composicions: ara els versicles IX i X també són posats en boca del testimoni. La primera persona del plural es manté en sis composicions, tot i que una de les esmenes contempla la seva incorporació també en la VIII.

Versió 3

Entre els papers del Fons personal Eduard Valentí, conservat a la Biblioteca de Catalunya, s'hi troba la versió 3 de LDA.[41] La formen els divuit folis originals tipus

[41] La referència provisional del document és: Fons Eduard Valentí (Sèrie Weirather), capsa 5/4. Aquest Fons encara està en procés i no disposa d'un inventari definitiu, per la qual cosa la Biblioteca no pot garantir que quan l'inventari estigui finalitzat el número indicat segueixi sent vàlid.

quartilla mecanoscrits a una sola cara que integren la segona secció del recull PLES, "El trobat". Es tracta d'un document original. A banda del títol, a la coberta del conjunt s'hi poden llegir el nom de l'autor i la data "1959"; no hi consten la dedicatòria a Carles Riba ni la seva citació. La primera secció segueix titulant-se "Coses clares" i conté els mateixos tretze textos que en la versió anterior, sense haver-ne eliminat, doncs, "Morir de set" i havent-hi canviat el títol d'"Els alífers" pel de "Cant del corifeu" i invertit l'ordre entre "El Castell" i "Coses clares". La tercera, "D'on?, on?, vers on?", trasllada de nou els poemes I, II i III. Les setze composicions que integraven "El trobat" de la versió 2 les retrobem aquí, mantenint la numeració romana, l'ordenació i la quantitat de versicles (prosa) i poemes (vers). S'aprecien esmenes i marques manuscrites amb tinta de color blau i llapis en totes les composicions excepte III, V i XV.

De les esmenes en tinta vermella de l'estadi anterior, aquest incorpora totes les relacionades amb la regularització de l'accentuació i la puntuació i amb la correcció d'errors (excepte algun descuit com l'accent d'"únic cor" del versicle XIII). De la resta d'esmenes, sols té en compte el canvi de les formes pronominals, de les preposicions i d'un adjectiu ("clar" > "recòndit" del versicle VII).

Les diferències entre la versió 2 esmenada i la present encara sense corregir són les següents:

1. Pas de manuscrit a mecanoscrit.
2. Recuperació d'epítets referits a les figuracions: Ø (VIII) > "Els dos servents del senyor" (VIII).
3. Supressió de fragments: ", sense fi," (XI) > Ø (XI).
4. Reintroducció d'interjeccions, articles, conjuncions i adjectius: Ø (II) > "oh" (II), "de" (IV) > "del" (IV), Ø (VI) > "i" (VI), Ø (X) > "I" (X), Ø (XI) > "pur" (XI).
5. Canvi d'adjectius: "intemporal" (II) > "auroral" (II), "gran" (XII) > "ardent" (XII).
6. Substitució del participi com a adjectiu per l'infinitiu: "En arribats" (XIII) > "En arribar" (XIII).
7. Modificació de les formes de l'auxiliar en el passat perifràstic: "Vam" (VI) > "vàrem" (VI), "Vam" (VIII) > "varen" (VIII).
8. Variacions en l'ús de minúscules i majúscules: "Vam" (VI) > "vàrem" (VI), "Vam" (VIII) > "varen" (VIII), "Es" (X) > "es" (X).
9. Canvis de puntuació: "pelegrinatge," (XI) > "pelegrinatge" (XI).

10. Introducció d'errors ortogràfics i de picatge: "t'he" (II) > "T'he" (II); "havien", "tornaven" (VIII) > "habien", "tornavem" (VIII); "Cercaven" (IX) > "Cercavem" (IX); "nosaltres i" (X) > "nosaltres. i" (X); "delitós", "estaven" (XI) > "debitós", "estavan" (XI); "de" (XII) > "se" (XII); "sense defallença" (XIII) > "sensendefallença" (XIII); "únic", "contínuament", "sospirs" (XIII) > "unic", "continuament", "aospirs" (XIII).

Indiquem a continuació les esmenes que Vinyoli va introduir en aquesta versió:

1. Recuperació de fragments: ", sense fi," (XI).
2. Eliminació d'interjeccions i conjuncions: "oh" (II), "i" (VI), "I" (X).
3. Canvi d'adjectius: "auroral" > "intemporal" (II).
4. Substitució de l'infinitiu pel participi com a adjectiu: "En arribar" > "En arribats" (XIII).
5. Modificació de les formes de l'auxiliar en el passat perifràstic: "vàrem" > "Vam" (VI).
6. Regularització de les majúscules: "vàrem" > "Vam" (VI), "es" > "Es" (X).
7. Correcció d'errors ortogràfics i de picatge: "l'he" > "t'he" (II); "aigües" > "aigües", "códols" > "còdols" (VI); "habien" > "havien", "tornavem" > "tornaven" (VIII); "Cercavem" > "Cercaven" (IX); "diferencia" > "diferència", "nosaltres. i" > "nosaltres i" (X); "debitós" > "delitós", "estavan" > "estaven" (XI); "se" > "de" (XII); "pregunta" > "preguntà", "sensendefallença" > "sense defallença", "unic" > "únic", "contesta" > "contestà", "continuament" > "contínuament", "eospirs" > "sospirs" (XIII).

A més, hi ha composicions en què l'autor va repassar a mà les lletres d'algunes paraules poc llegibles: "boscúria", "Invocat" (I); "Suportaré" (II); "qui" (IV); "Tot" (VII); "Arribaren", "tal", "sinó" (XII); "sons" (XIV); "Hoste" (XVI).

Aquesta versió, doncs, trasllada la mateixa presència de figuracions i distribució de veus en les composicions que l'anterior, sense contemplar, però, la incorporació de la primera persona del plural en VIII. En essència, la revisió a què la sotmet Vinyoli suposa la recuperació de gran part de les esmenes que ja havia contemplat en l'estadi precedent i no havia acabat introduint en mecanografiar el text, així com la correcció d'errors d'ortografia i picatge.

La documentació d'Eduard Valentí que es conserva a la Biblioteca va arribar-hi a partir de dos donatius diferents, procedents de la Universitat Autònoma, on Valentí havia fet classe, i de la família. El document que aquí ens interessa provenia del fons familiar i

no anava acompanyat de cap carta. De fet, fins ara era desconegut per Andrea Weirather, filla d'Helena Valentí i neta d'Eduard Valentí, i per l'ACS, on tampoc consta correspondència en què s'hi faci referència. El més plausible és que Vinyoli el fes arribar a Eduard Valentí en un gest d'amistat per demanar-n'hi l'opinió, tot i que no era costum seu deixar originals. Aquest gest, que constataria la confiança que es tenien, podria explicar que l'autor decidís passar tot el text a màquina de nou i suprimir-ne les mencions ribianes.

Vinyoli i Valentí formaven part d'un mateix grup d'amics que es trobaven de manera periòdica per compartir sopars i tertúlies sobre temes literaris, culturals i polítics. Integraven aquest grup els matrimonis Joan Petit i Margarida Fontserè, Eduard Valentí i Roser Petit, Francesc Gomà i Eulàlia Presas, Guillem Cosp i Remei Martínez, tot i que al principi també hi havien participat noms com Rosa Leveroni i després se n'hi afegirien d'altres com Josep Pedreira i Antoni Vilanova o Carlos Barral i Jaime Gil de Biedma. Leveroni i Riba n'havien estat els nexes d'unió.[42]

Versió 4

Conformen aquesta nova versió:

a) El doc. 2223, que, manuscrit i amb marques de grapes al marge esquerre, conté només dos fulls originals amb la portada amb el títol "El trobat" i el versicle XIII (numerat, en prosa i sense cap esmena). De nou, aquest document s'ha d'entendre com a segona secció del conjunt de composicions de PLES, incloses dins d'un mateix plec encapçalat per una coberta amb el títol del conjunt, el nom de l'autor i la data "1959" i, en el segon full, la mateixa dedicatòria i la mateixa citació preliminar de Carles Riba que la versió 2. La primera secció (doc. 2224) conserva el mateix títol i les mateixes composicions (sense el canvi de títol del poema). També la tercera secció (doc. 2222) trasllada el mateix contingut, amb títol idèntic, que en la versió anterior, amb l'afegit que ara es tanca amb la datació "Begur, agost del 1955-Begur, agost del 1959".

b) El doc. 1704, format per disset fulls originals[43] tipus quartilla, com la resta, mecanoscrits a una sola cara, numerats amb números romans i amb correccions en

[42] Per aprofundir en aquestes relacions, consulteu la biografia de Solà ("*La bastida*" 174-175, per exemple).
[43] Només el full que conté el poema VII és una fotocòpia, ja que "l'original és a l'Espai Vinyoli (21/04/2016)".

bolígraf blau. Conté quinze composicions, ja que hi manca el versicle XIII, però, així i tot, encara conserva la numeració XIV, XV i XVI en les tres darreres. La III hi apareix dos cops, el segon, sense esmenes i havent incorporat totes les indicacions manuscrites del primer, inclosos els canvis de versos,[44] de manera que el nombre de poemes, és a dir, de composicions en vers, augmenta a quatre (I, II, III i XVI) i el de versicles, composicions en prosa, es redueix en un (IV, V, VI, VII, VIII, IX, X, XI, XII, XIV i XV). El primer full té la marca d'un clip, i tots, les mateixes marques de grapes que el document anterior.

Tenint en compte que al doc. b) li manca exactament el que conté el doc. a) i que ambdós comparteixen les mateixes marques marginals, i a falta d'un mecanoscrit posterior que incorpori les correccions manuscrites de b), tractem aquest material com una única versió, però tenim en compte que les correccions manuscrites de b) la convertirien, si fos el cas, en una altra versió, d'altra banda, molt pròxima ja al text definitiu que es va publicar el 1977.

Només una de les esmenes indicades en l'estadi anterior va ser introduïda en aquest (l'accentuació de "diferència" de la composició X). De fet, el text mecanoscrit de les versions 3 i 4 és el mateix, exceptuant aquesta divergència, la reescriptura i el descart de les composicions III i XIII, com hem dit, i el fet que ara la secció en qüestió no va precedida de cap portada amb títol. Per aquest motiu, no descriurem ara les diferències entre ambdós estadis.

Fa sentit pensar que aquesta és l'esmentada versió que Vinyoli va trobar els anys 70 en un calaix, encara com a secció de PLES, i que, en fer-ho, va decidir prescindir del que ja no li interessava, és a dir, el contingut del doc. a), i aplicar les modificacions que va considerar oportunes sobre la resta del text, corresponent al doc. b). Cal situar aquí, doncs, el moment en què, de manera clara i definitiva, el text deixa de formar part del projecte PLES. També en aquest punt desapareixen la dedicatòria a Riba i la seva citació, fet que fa pensar que eren circumstancials: com hem explicat més amunt, Vinyoli va presentar aquest projecte al Premi de Gandia del 1959; com que no guanyà, i el projecte

[44] Les diferències entre ambdós estadis d'aquesta composició són les que segueixen, algunes marcades ja com a correccions en el primer i d'altres introduïdes directament en el segon: 1) introducció de talls de versos; 2) supressió de fragments (que inclou els epítets referits a les figuracions): "Quin déu éns ha triat per a les altes coses? Es digne i bo regraciar-te, missatger galà, perquè", "Si, tu ets la copa on jo bec la clara i terrible set de ja no ser més que en el déu. Tot jo ressono d'ell per causa teva."; 3) Canvi de les formes del passat simple i l'imperfet per les del passat perifràstic de l'indicatiu: "vingueres" > "Vares venir", "despertares" > "vas despertar", "feies" > "vas fer"; 4) regularització de majúscules: "vingueres" > "Vares venir"; 5) eliminació de signes de puntuació: "dormia,", "despertares,". A partir d'aquí, els comentaris referits a aquest poema es basaran en la segona versió.

restà abandonat durant molts anys, resulta lògic creure que en recuperar-lo desestimés incloure-les-hi.

Les principals esmenes manuscrites d'aquesta versió (que sols afecten el doc. b) es troben a totes les composicions excepte la segona versió de la III i són les següents:

1. Introducció de canvis de versos a totes les composicions en prosa excepte a IX i XII, que implica el pas de versicles a poemes.
2. "Formalització dels poemes: poemes molt breus [...] de versos anisosil·làbics i amb un ritme molt marcat i una tensió màxima produïda mitjançant diversos recursos: encavalcaments múltiples (un cas extrem és el del poema VII), combinació constant de ritmes binaris i ternaris, alternança de versos masculins i femenins, de versos curts i llargs, de versos amb nombre de síl·labes parell i senar..." (Macià, "Notes" 643).
3. Supressió d'epítets referits a les figuracions: "Els dos servents del senyor" (VIII); "Clar" (XI); "els dos servents del senyor", "el senyor", "Clar" (XIV).
4. Eliminació de fragments: "ja boscúria," (I); "cant / silenciós, oh auroral presència" (II); "una mort que és vida s'apodera del caigut amb gest de mirar el cel, i", "amb cant" (IV); "Nades de cop i altes.", "Tot desmaià." (VII); "Els dos servents del senyor", "amb el cant amb què" (VIII); "per tota llei de coses i motius,", "amb el cor", (XI); "i ploraven" (XV); "per alts planells" (XVI).
5. Substitució de fragments: "esdevenen arbres" > "es tornaven aigua" [lectura aproximada] (I); "Cec anhel" > "Moviment" (II); "meu i sobre totes les coses" > "nostre", "casta nit fullosa i verda" > "nit verda" (VI); "après d'agafar-les" > "ensenyat com / anostrar-les" (VIII); "per la claror" > "en el reflex" (X); "i delitós pelegrinatge" > "anar", "habitava en ells" > "ens omplia" (XI); "ja sinó" > "fer res mes que", "secret fugir" > "passar" (XII); "el senyor els va dir" > "ens va ser ser dit" (XIV); "més d'una" > "la" (XVI).
6. Canvi d'ordre d'elements del sintagma: "verda nit" > "nit verda" (VI).
7. Descart de paraules: "insomne", "defallent" (I); "Ai", "alt", "sorgir", "suportaré" (II); "emmalaltidor" (VI); "I" (X); "pur", "del", "ells" (XI); "pel" (XIV); "mirant-te", "rosada", "blau", "clarosa" (XVI).
8. Introducció de motes: ", altes," (VII), "que ens" (VIII).
9. Substitució de paraules: "solitud" > "soledat" (I); "vago" > "camino" (II); "A mesura que" > "mentre", "el socors" > "l'ajut" (IV); "cercador" > "buscador"

(X); “cercaríem” > “buscariem” (VII); “davallaren” > “vam baixar” (IX); “en” > “a”, “posar-se drets” > “aturar-se” (XI); “créixer” > “fer-se” (XII).

10. Canvi de les persones gramaticals:

- Jo > nosaltres: “He” > “Hem” (VI), “meu” > “nostre” (VI).
- Ells > nosaltres: “varen” > “Varem”, “estimaven” > “estimàvem”, “feien” > “feiem”, “seves” > “nostres”, “se’ls tornaven” > “se’ns tornavem”, “defallien” > “defalliem” (VIII); “davallaren” > “vam baixar”, “eren” > “erem” (IX); “es deien” > “Ens dèiem” (X); “Aprenien” > “Apreniem”, “movent-se” > “movent-nos”, “veien” > “veiem”, “habitava en ells” > “ens omplia”, “els” > “ens”, “se’ls” > “se’ens”, “escoltaven” > “escoltavem”, “se’ls” > “se’ns”, “avancessin” > “avancessim” (XI); “Arribaren” > “Vam arribar”, “caigueren” > “vam caure”, “abaixaren” > “vam abaixar”, “ajuntaren” > “ajuntarem”, “sentien” > “sentiem”, “ells” > “nosaltres”, “podien” > “podiem”, “abismar-se” > “abismar-nos”, “els” > “ens” (XII); “Parlaven” > “Parlavem”, “llanguien” > “llanguiem”, “ells anaven” > “nosaltres anavem” (XIV); “Es miraven” > “Ens miravem”, “es” > “ens” (XV).
- Ells > ell: “habien” > “havia” (VIII).
- Nosaltres > ells: “cercavem” > “cercaven” (IX).

11. Canvi de les formes del passat simple per les del passat perifràstic de l’indicatiu: “miràrem” > “varem mirar” (V); “ens amagàrem”> “vam amagar” > “varem amagar” (VI); “davallaren” > “vam baixar” (IX); “Arribaren” > “Vam arribar”, “caigueren” > “vam caure”, “abaixaren” > “vam abaixar” (XII).

12. Reemplaçament de majúscula per minúscula: “Invocat” > “invocat” (I), “Cec” > “cec (IV), “Sagitari” > “sagitari” (IV), “Trobat” > “trobat” (XV).

13. Correcció d’errors ortogràfics i regularització de majúscules i minúscules: “per” > “Per (II); “T’he” > “t’he” (II); “remorejaren” > “Remorejaren”, “tot” > “Tot” (VII); “habien” > “havia” (VIII); “se” > “de” (XII).

14. Introducció d’errors: “oblidaven” > “oblidanen” (XV).

Considerant les esmenes, aquesta versió manté la presència de les mateixes figuracions que en l’anterior, excepte el testimoni, com hem vist, i incorpora noves modificacions pel que fa a la distribució de les veus: tots els poemes són dits, ara, des del

jo poètic,[45] el qual en tres (II, III i XVI) s'adreça al tu i en deu hi fa aparèixer la primera persona del plural (V, VI, VII, VIII, IX, X, XI, XII, XIV i XV). El poema XIV manté la reproducció, en estil directe, d'una veu que s'adreça al vosaltres (la parella d'amants).

D'ençà de les introduïdes en la versió 0, les modificacions i esmenes d'aquesta versió són les més determinants en la història del text, i el resultat que se n'obté és altament satisfactori. D'entrada, assistim a la formalització dels poemes, amb el pas definitiu de prosa a vers de la pràctica totalitat de les composicions. Totes les supressions i els canvis aplicats desemboquen en una màxima economia verbal i una major precisió lexicosemàntica. Entre tot el material eliminat, destaquen el versicle XIII íntegre, l'únic, de fet, "en què apareixia explícitament referida la imatge de la torre-campanar i de l'escala («l'espiral de flama») que havia donat nom al recull *Per l'escala secreta (Poemes)*" (Macià, "Notes" 643), i l'últim en què es feia ús del diàleg, així com certes veus i epítets. Això, sumat als canvis, més o menys sistemàtics, de la tercera persona per la primera del plural, comporta la pèrdua de la veu del testimoni, amb la conseqüent vehiculació de tot el discurs poètic a través del jo, una homogeneïtzació de la narració del periple descrit que situa el nosaltres en el centre i una desdivinització de l'única entitat, revestida de transcendència, a què se cedeix la paraula més enllà del jo. En aquesta mateixa línia, el pas a les minúscules desvesteix les figuracions de la distinció que suposava l'ús de les majúscules. La preferència pel temps perifràstic per damunt del passat simple i certes modificacions lèxiques contribueixen a reduir l'empremta cultista i substituir-la per un to més col·loquial, proper.

En conjunt, doncs, aquesta versió, esmenada, significa l'abandonament de les darreres mostres explícites de la influència de l'obra de Llull (formals, de distribució del text i terminològiques) al mateix temps que una essencialització i compressió de la substància poètica. Amb l'aposta total pel vers Vinyoli deixa constància del procés pel qual un coneixement religiós i eteri esdevé un coneixement sentit com a real dins el propi esperit i, així, la mística estricta es torna poesia postsimbolista contemporània. El canvi d'una a altra forma és, alhora, el salt de l'estatisme que suposa la prosa al moviment propi que comparteixen les experiències i la poesia, que permet transmetre-les fidelment. D'aquí, també, la referència que el poeta inclou a l'"Avís" de LDA, que després comentarem més extensament: "*Les vivències que pretén de transcriure exigeixen que els*

[45] El canvi de primera a tercera persona del plural introduït en el poema IX sembla més aviat un error, de manera que no el tenim en compte.

poemes servin tot al més possible el moviment *propi d'elles. I, aquest* moviment*, el preserva el cant*". Prescindint de tot material insubstancial (redundàncies, pleonasmes, excés d'adjectius...), i simplificant les imatges, Vinyoli aposta aquí per una economia de mitjans que, junt "amb un desplegament imaginari precís i altament polivalent" i un cert cripticisme, li permeten de donar forma a "una experiència complexa i unes vivències interiors difícils d'objectivar" (Macià, "Notes" 643). A aquest estadi del text només podia seguir-lo ja el definitiu de la publicació.

Versió 5

Conforma la cinquena versió del text, i la definitiva, LDA publicat el 1977 per la Gaya Ciencia, una primera "edició de mil exemplars en paper allisat i cinquanta exemplars numerats, en paper de fil", tal com indiquen els exemplars d'aquesta. Tenint en compte que la versió 4 és l'últim mecanoscrit trobat i que no hi ha cap rastre de l'original que es va dur a impremta per a l'edició, no podem saber en quin moment, d'aquest espai d'aproximadament setze anys (del 1961 al 1977), Vinyoli va decidir de canviar el títol de l'obra.

De les esmenes de l'estadi previ, aquest les incorpora gairebé totes. En són excepcions: d'una banda, la supressió de l'adjectiu "insomne" i del verb "esdevenen", que ara recupera, i la substitució de la primera persona del plural de la composició IX, que manté. De l'altra, els canvis de versos següents: "crida l'ajut / del sagitari que s'allunya" (IV), "Remorejaren, altes, les canyes / àcidament. / Tot s'estremí callant, i jo escoltava" (VII), "de l'amor que ens havia ensenyat com / anostrar-les." (VIII), "en el reflex de les aigües i nosaltres / el perseguim pels laberints de la pedra" (X), que distribueix distintament.

Les modificacions que presenta el text definitiu respecte de la versió esmenada de l'estadi anterior són les següents:

1. Introducció del títol *Llibre d'amic*.
2. Incorporació d'un "Avís" signat amb les inicials de l'autor ("J. V.").
3. Inserció d'un poema inicial sota el títol "Llibre d'amic".[46]
4. Encapçalament del volum amb un poema-citació del *Llibre d'amic e amat* de Ramon Llull ("*Cantaven los aucells l'alba* [...]").[47]

[46] És el proemi que esmentàvem més amunt, a propòsit del versicle I de la versió 0.
[47] Una referència similar es pot llegir en els doc. 1656 i 2335 de l'ACS.

5. Renumeració dels tres últims poemes, motivada per la supressió del versicle XIII: el XIV esdevé el XIII; el XV, el XIV, i el XVI, el XV.

6. Pas de prosa a vers de les composicions IX i XII (les úniques que es mantenien com a versicles en la versió 4).

7. Modificacions en els canvis de versos: "una gran set / per a la qual et vas fer copa on jo / la pogués beure" (III) > "una gran set per a la qual / et vas fer copa on jo la pogués beure" (III), "crida l'ajut / del sagitari que s'allunya" (IV) > "crida l'ajut del sagitari que s'allunya" (IV), "Remorejaren, altes, les canyes / àcidament. / Tot s'estremí callant, / i jo escoltava" (VII) > "Remorejaren, altes, / les canyes, àcidament. Tot s'estremí / callant, i jo escoltava" (VII), "de l'amor que ens havia ensenyat com / anostrar-les." (VIII) > "de l'amor que ens havia ensenyat com anostrar-les" (VIII), "en el reflex de les aigües i nosaltres / el perseguim pels laberints de la pedra" (X) > "en el reflex de les aigües / i nosaltres el perseguim pels laberints de la pedra" (X).

8. Supressió de fragments i paraules: "i ploràvem" (V) > Ø (V), "I se'ns tornavem amor. / I defalliem." (VIII) > Ø (VIII), "guiats" (XIV) > Ø (XIII), "Ens miravem i" (XV) > Ø (XIV).

9. Canvi de fragments: "Parlavem i llanguiem" (XIV) > "Parlàvem, esperàvem," (XIII).

10. Introducció d'adjectius i noms: Ø (I) > "insomne" (I), Ø (XVI) > "feresa" (XV).

11. Substitució d'adjectius, noms i verbs: "deslligat", "es tornaven" (I) > "desfermat", "esdevenen" (I); "primigènia" (V) > "primera" (V); "és" (X) > "està" (X), "encalçar-te" (XVI) > "assolir-te" (XV).

12. Canvi de la persona gramatical, no esmenat abans per descuit de l'autor: ells > nosaltres ("Cercaven" (IX) > "Cercàvem" (IX); "estaven" > "estàvem" (XI); "tornaven", "oblidaven" (XV) > "tornàvem", "oblidàvem" (XIV)).

13. Reemplaçament del present per l'imperfet d'indicatiu: "guareix" (VI) > "guaria" (VI).

14. Canvis en la puntuació i regularització de majúscules i minúscules: "pressento," (II) > "pressento." (II); "guareix," (VI) > "guaria" (VI); "havent-nos / però deixat…" (VII) > "havent-nos, / però, deixat…" (VII); "muntanya,", "mans," (XII) > "muntanya", "mans" (XII); "galeria,", passos, "mai, / ressono" (XVI) > "galeria;", "passos:", "mai. Ressono" (XV).

15. Regularització de la grafia:

- Incorporació sistemàtica d'accents: "perque" (V) > "perquè" (V); "varem" (V, VI) > "vàrem" (V, VI); "buscariem" (VII) > "buscaríem" (VII); "Varem", "estimavem", "feiem", "defalliem" (VIII) > "Vàrem", "estimàvem", "fèiem", "defallíem" (VIII); "Cercavem", "erem" (IX) > "Cercàvem", "érem" (IX); "deiem" (X) > "dèiem" (X); "Apreniem", "veiem", "escoltavem", "avancessim" XI) > "Apreníem", "vèiem", "escoltàvem", "avancéssim" (XI); "ajuntarem", "sentiem", "podiem", "mes" (XII) > "ajuntàrem", "sentíem", "podíem", "més" (XII); "Parlavem", "llanguiem" "anavem" (XIV) > "Parlàvem", "esperàvem" "anàvem" (XIII); "tornaven", "oblidaven" (XV) > "tornàvem", "oblidàvem" (XIV).
- Correcció d'errors: "códols" (VI) > "còdols" (VI), "nosaltres. i" (X) > "nosaltres i" (X), "se'ens" (XI) > "se'ns" (XI), "ens va ser ser dit" (XIII) > "ens va ser dit" (XIV).
- Canvi del guionet o punt baix pel punt volat en els casos de geminació: "constel-lació" (VIII) > "constel·lació" (VIII); "s'il-luminà" (IX) > "s'il·luminà" (IX), "l'il.limitat" (XII) > "l'il·limitat" (XII).
- Supressió de les cometes en la reproducció de l'estil directe: "Ens deiem l'un a l'altre: / «La diferencia [...] acostem. »" (X) > "Ens dèiem l'un a l'altre: / La diferència […] acostem." (X).
- Supressió del guió de tancament d'una enumeració: "—fossin neu o fang, / rosada o constel-lació—." (VIII) > "—fossin neu o fang, / rosada o constel·lació." (VIII).

Amb aquesta revisió final, Vinyoli aconseguí de concebre i formalitzar un projecte poètic tancat, ara sí completament en vers. Dotar el conjunt d'una estructura cíclica li permeté d'arrodonir-ne la lectura, que acompanyà d'un gruix de paratextos que, d'una banda, ajuden a situar el text dins del fil biogràfic de l'autor i en el marc de la seva poètica, i, de l'altra, reabsorbeixen de manera manifesta l'empremta de Llull, tot situant el recull "en el marc d'una tradició poètica concreta i secular" (Macià, "Notes" 643). La translació de la figura epicèntrica del recull, evidenciada des del mateix títol, comportà un salt descendent de dimensió, del transcendent a l'humà, que es veuria invertit amb la segona part del díptic, CDA.

Com assenyala Macià:

> Les diverses edicions de *Llibre d'amic* no presenten cap tipus de variant textual. Els únics canvis observables afecten la presentació tipogràfica dels poemes. A LDA, totes els títols (en realitat, les paraules inicials de cada poema, seguides de punts suspensius) van en portadella a part, amb la reproducció d'un gravat. L'*Avís* i el títol del llibre, a més de la portadella esmentada, van precedits d'una altra portadella sense gravat. Tots els poemes, llevat del primer i de la cita de Llull, presenten caplletra inicial i la primera paraula en majúscules. ("Notes" 642)

Enumerem a continuació tots els documents de l'ACS en què hem pogut detectar versions dels poemes de LDA o referències a aquests.

- Proemi "Llibre d'amic": 1699, 1700, 1701, 2617.
- Poema-citació "*Cantaven los aucells l'alba*": 1656, 2335.
- Poema I: 1699, 1701, 1704, 2064, 2226, 2617, 2853, 2863.
- Poema II: 1593, 1704, 2064, 2226, 2617.
- Poema III: 1704, 2064, 2226, 2617, 2905.
- Poema IV: 1704, 2064, 2226, 2617, 2905.
- Poema V: 1704, 2064, 2226, 2275, 2617.
- Poema VI: 1704, 1712, 2064, 2226.
- Poema IX: 1704, 2064, 2226, 2270, 2275, 2276, 2321, 2330, 2391, 2392, 2623, 2905, 3146.
- Poema X: 1704, 2064, 2226, 2617.
- Poema XI: 1704, 2064, 2226, 2277.
- Poema XII: 1704, 2064, 2226, 2905.
- Poema XIII: 1704, 2064, 2226, 2609, 2617, 2905.
- Poema XIV: 1704, 2064, 2226, 2617, 2905.
- Poema XV: 1577, 1579, 1593, 1703, 1704, 2064, 2226, 2395, 2608, 2617, 2905.

3.2. Comentari

3.2.1. Els paratextos

El títol

Aprofundim un moment en un dels elements que integren el que G. Genette anomena *paratext* i, més concretament, *peritext*, que fa referència a tot allò que acompanya l'edició del llibre (títol, pròleg, notes...). Com diu Carbó, determinats i caracteritzats per l'essencialitat, els títols que empra Vinyoli acostumen a expressar, sintèticament i amb la simplicitat com a característica predominant, la idea, el símbol o la imatge que els determina o presideix; d'aquí que siguin "quelcom definitori a l'hora d'acostar-se al text" (*Joan Vinyoli: escriptura* 133-135).

El títol de LDA és doblement significatiu: mentre que el primer dels elements que formen el sintagma (*Llibre*) ajuda a configurar el ja defensat caràcter unitari de tot el recull (de la mateixa manera que *Llibre d'amic e amat* pot ser llegit com un sol versicle, coherent i homogeni), el segon (*d'amic*), revelant-nos explícitament el primer gran referent de la praxi mística operada per Vinyoli, quasi a la manera d'una *captatio*, ens situa en la més bona tradició de la literatura catalana mística, obrint tot un horitzó d'expectatives al lector.

D'altra banda, aquesta presència de l'*amic* ens porta a establir una relació amb la narració "Pel camí dels mesos", escrita simultàniament. El lligam s'explica pel plantejament que hi formula l'autor a partir dels tres personatges que hi apareixen: "el jo-caminant, Psique que és la «meva ànima» i que amb el jo configura un nosaltres, i un tercer anomenat «el meu amic poeta» que és aquell qui recita al jo els seus fragments en vers", un triple desdoblament a través del qual es presenta una mena d'*alter ego* del narrador (Carbó, *Introducció* 90-91). Recordem també que en CDA el jo hi serà adjectivat femeninament.

En aquesta línia, podem afegir que a l'ACS s'hi conserven sis documents (1593, 1699, 1701, 2270, 2853 i 2863) que contenen diverses versions manuscrites d'un poema que, en ocasions, Vinyoli va titular "Psique". En alguns d'aquests estadis del text, que en bona part s'acabà convertint en "Simple cant a Eurídice" de R, encara s'hi detecten fragments dels poemes I de LDA i [I] de CDA.[48] A 2863, a més, s'hi poden resseguir

[48] V. els apartats 3.1 i 4.1 d'aquesta tesi, dedicats a les històries de les versions de LDA i CDA.

versos que el poeta després incorporà a "L'acte darrer", també de R, segons el qual: "[...] en mi reneix Orfeu i que he dreçat / l'arbre del cant fins a l'orella casta / d'Eurídice dient: tremolo de mirar-te, / com diré mai el teu encís?" (Vinyoli, *Obra* 150). I un dels títols que trasllada la llista escrita en el doc. 1593 sota l'epígraf "Proses" és "Psique i la ginesta", que costa no llegir com a embrió d'aquest "Pel camí dels mesos", on "Jo i Psique, la meva ànima, caminem silenciosos en una tarda de juny. Giravolten ales pel cel. Els ginestars han florit i perfumen l'aire. Psique s'ha enamorat d'una gran mata de ginesta que hi ha dalt d'una roca. Em pregunto com arribar-hi perquè en la penya no hi ha ressalts…" (Vinyoli, *Obra* 492-493). Malgrat la seva subtilesa, aquesta connexió original entre Psique i Eurídice té un cert interès: ambdues remeten als conceptes de l'ànima i l'estimada i, doncs, als temes de l'alteritat i l'amor, necessàriament units en aquest díptic que confirma l'experiència amorosa com una forma diferent de percepció del concepte de dualitat i, així, com a font d'autoconeixement.

En el fons, "Pel camí dels mesos" no deixa de ser una de les moltes manifestacions d'aquesta alteritat a través de la qual Vinyoli va expressar poèticament la vivència d'una identitat escindida, d'una dualitat percebuda en la pròpia personalitat que, corol·lari del conflicte permanent que va viure (imprescindible, per ell, per poder-hi haver art, poesia), constitueix un dels eixos de tensió que es manifesten en la seva obra i la vertebren.

Com ja hem exemplificat, els símptomes i les conseqüències d'aquesta esquerda identitària es poden resseguir al llarg de tota la seva producció, i l'origen, llunyà, cal buscar-lo, almenys, en el moment en què "la furiosa passió" del desvetllar amorós en "va fer un altre", com diu en el vers del poema "Temps" de VDA (Vinyoli, *Obra* 258). Vegem-ho en major profunditat a propòsit de l'"Avís" del llibre.

L'advertiment

AVÍS

> *Els poemes d'aquest llibre foren escrits entre els anys 1955 i 1959. Són el* correlatiu objectiu verbal *d'un llarg procés d'interiorització. Varen significar una immersió en les aigües més profundes de la poesia i de la vida. Aquesta poesia comporta un llenguatge indirecte, elusiu. Les vivències que pretén de transcriure exigeixen que els poemes servin tot al més possible el* moviment *propi d'elles. I, aquest* moviment*, el preserva el cant.*

Si fa vint anys podien semblar insòlits, ara em semblen perfectament actuals en el complex teixit de la poesia contemporània.

J. V.

No és l'únic cas en què Vinyoli acompanya un llibre seu amb altres textos. En aquest "Avís", de només vuit ratlles i escrit, per alguns, "amb un forçat registre estructuralista [...] per influència del seu amic Ferrater" (Planella 18), la informació que revela sobre LDA i sobre la seva concepció de la literatura i la vida és tan atuïdora com crucial a l'hora d'encarar-nos amb aquesta i amb tota la seva poesia.

Comentats ja tots els aspectes relacionats amb l'escriptura i la publicació del recull i amb les vicissituds que les acompanyaren, així com amb les possibles causes explicatives del retard en la seva edició, fixem-nos ara en la definició que Vinyoli dona dels "poemes d'aquest llibre". En aquest sentit, convé fer diversos aclariments, per començar, sobre el primer terme que utilitza: el "correlatiu objectiu verbal".

Tal com assenyala Carbó ("Estudi" 45-51; *Joan Vinyoli: escriptura* 129-133; *Introducció* 54, 72, 85-86), cal matisar l'existència del concepte aplicat al llenguatge i a l'estructura. En la primera aplicació, és un concepte teòric pertanyent a Eliot,[49] que el va formular "sense gaire pretensions teòriques, en el seu assaig de 1919 «Hamlet and His Problems»" (Ballart 120) i va arribar a considerar-lo "l'únic camí d'expressar una emoció en forma d'art" (Oller 26). Entre d'altres, a casa nostra ha estat estudiat i referit per autors com Ferrater, Vinyoli i S. Serrallonga, que se n'han servit per explicar la transsubstanciació de l'experiència viscuda en la forma lírica, pas en què la doctrina de la paraula evocadora, que suggereix i connota, troba el seu millor acompliment i que representa, al capdavall, el bastiment d'una altra realitat expressada en el "real poètic"[50] que constantment ha d'intentar assolir a través de la paraula (Ballart 120).

[49] D'aquest mateix autor Vinyoli també va assumir la doctrina del poeta de "primera veu". Hi feia referència el 1977 a la "Crida als poetes catalans": "Però, a més, jo sóc un poeta de «primera veu» ─em remeto a la conferència d'Eliot sobre «les veus de la poesia», on es diu que el poeta de primera veu és aquell que sols parla amb ell mateix o amb ningú, encara que, òbviament, com reconeix el mateix Eliot, això no és cert, car tot poeta parla a la col·lectivitat, i m'atreveixo, àdhuc, a dir que, com més poeta sigui de primera veu, més universal és el seu auditori" (Vinyoli, *Obra* 498). I hi tornaria, uns anys més tard, a l'entrevista que va fer-li Isabel-Clara Simó: "Té por [el poeta], sent angoixa i vol explicar-se el perquè de tot. Però no intenta contestar per via de raó sinó a través del que jo en dic «interjeccions articulades», és adir poesia de «primera veu»". Sobre la influència que Eliot va exercir en Vinyoli, v., per exemple: Parcerisas, "Algunes" 102-109 i Ballart 116-121.

[50] El primer esment que Vinyoli fa aquest concepte apareix a l'entrevista de Busquets i Grabulosa, en què, recordant unes paraules que va adreçar al seu amic Pere Ribera, diu: "Les paraules ho són tot o gairebé tot per a mi. Considero que el poeta n'ha de tenir greu cura i treballar amb elles com el músic ho fa amb els sons o el pintor o l'escultor amb els colors i la pedra; sense mai no oblidar, però, que cada paraula té un

Tot i aparèixer així formulada en aquest "Avís", en Vinyoli "la idea remunta com a mínim al pròleg d'EC, on el poeta se serveix d'expressions anàlogues, com «realitat de presència objectiva» i «equivalent verbal»" (Serrallonga, "Del *Llibre*" 63). Així ho va avalar també Ferrater, que va destacar aquest concepte com a mecanisme semàntic principal de l'estil del seu amic en el text, ja citat més amunt, "Joan Vinyoli", escrit inicialment com a entrada enciclopèdica per a un projecte que no es va acabar realitzant: segons ell, el poeta "mira a contraclaror" "multitud d'objectes concrets i variats" perquè "són per a ell el «correlat objectiu» d'una única i més fonda «realitat»" (78-79).[51] Vinyoli recordaria les seves paraules amb entusiasme en una carta a Martí i Pol del 1978: "estimat Miquel: ahir vaig trobar un article signat per en Gabriel Ferrater, sobre mi, per a un diccionari de literatura que no va arribar a publicar-se. És de gener de 1964 i sols arriba fins a R. Però està molt ben fet i potser t'agradarà llegir-lo, perquè just parla amb una gran precisió de l'obra que jo havia escrit fins aleshores" (Martí i Pol i Vinyoli 46). I n'hi enviava una còpia, després que aquest hagués acceptat l'encàrrec de preparar un pròleg per a l'OP, tot convidant-lo a tenir molt en compte les paraules de Ferrater.

Quant a l'aplicació del correlatiu a l'estructura, tret definitori de la poetització vinyoliana i determinant en llibres com VD i DM, a tall d'exemple, ha estat apuntada per Sala-Valldaura (*Joan*) i per Dolors Oller. A grans trets: els primers versos de cada poema mostren la superfície, amb uns motius que pertanyen a la referència exterior, que anem abandonant així com avancem en la lectura i ens endinsem en la reflexió més profunda que sobre aquesta s'imposa a partir del llenguatge figurat, a través del qual es construeix una altra realitat, la poètica: aquest salt de la literalitat a la figuració i, doncs, a la poesia, esdevé mitjà per conèixer i explicar metafòricament el món interior.

L'"Avís", a més, concreta que aquest correlatiu objectiu verbal que són els poemes de LDA ho és "*d'un llarg procés d'interiorització*". L'inici d'aquest procés

significat i que aquest l'ha d'aprofitar el poeta i és obligat que ho faci, però no, primordialment, en funció de la comunicació sinó del poema. La música ajuda molt el poeta com a model perquè en ella es realitza perfectament el que és tan difícil en la poesia a causa del significats. Les paraules serveixen per a fins utilitaris i per a fins estètics. Les paraules del poeta només en segon terme han de significar o designar. Han d'«evocar» sobretot. Quan algú, fins el més senzill, diu que troba poètica una cosa, poso per cas l'aurora o una fageda encesa a la tardor o una brunyida posta a l'hivern, vol significar un estat d'ànim que allò que veu o troba «poètic» li fa pensar o «sentir» una «altra cosa» que podríem dir-ne «permanència feliç» en lloc de caducitat o fugacitat. Tal vegada el sentit últim d'aquesta «permanència feliç» seria el «real poètic»" (85).

[51] "L'expressió *correlatiu verbal*, referida a Riba i a Hölderlin, va ser utilitzada per Gabriel Ferrater en el seu prefaci a les *Versions de Hölderlin* de Riba (Barcelona, 1971, p. 11)" (Serrallonga, "Del Llibre" 63). D'altra banda, es troben reflexions sobre el concepte a: Eco, Umberto. *Semiòtica i filosofia del llenguatge*. Laia, 1988.

podem situar-lo a l'origen del periple literari del poeta, entre la publicació del primer i el segon llibre, moment en què va descobrir, tal com va indicar en el "Pròleg" d'EC, "una cosa que havia de transformar radicalment el seu concepte de la poesia", que no és altra que "el «sentiment» o, matisant-ho més, la «intuïció sentimental directa» que ens fa veure immediatament la vida espiritual de l'altre com a altre i ens possibilita, per tant, per a sortir de nosaltres mateixos i lliurar-nos". D'aquest precís moment se'n derivaria l'esmentada "conversió" a la vida interior (Vinyoli, *Obra* 81), terme que "posa ja de relleu el seu caràcter transcendental" (Macià, "Notes" 600), i el naixement del poeta que acabaria esdevenint: "Fou cap al 1940 aproximadament que vaig escriure el meu primer vers líric veritable, per cert en anglès, que és tota una divisa a la qual encara sóc fidel: *I must do something of my poverty*, no inclòs en cap poema fins al cap de molts anys. No crec arriscat de dir que el naixement del poeta que sóc va esdevenir-se aleshores" (Busquets i Grabulosa: 83-84).[52] En efecte, Vinyoli va tenir present aquesta indigència al

[52] La bibliografia i els papers personals de Vinyoli (P. Solà, *La bastida*; l'article "Joan Vinyoli, la recerca de la catarsi poètica" de Soler i Munné publicat a *El País* el 8 d'abril del 1984; una carta de Vinyoli a Xavier Pericay del 18 de juliol del 1981 conservada a l'ACS; la correspondència entre Vinyoli i Martí i Pol; l'entrevista epistolar de Busquets i Grabulosa…) ens han permès saber que el detonant d'aquest procés fou la relació afectivosentimental que Vinyoli va mantenir amb Isabel Abelló, de qui el poeta va arribar a dir el següent: "va fer-me sentir amb 'anima', és a dir, va revelar-me a través del seu món de vivències una possibilitat de vida que fins llavors jo desconeixia completament. Va fer-me sentir que tot el que jo havia viscut no tenia interès i em va obligar a penetrar en el meu fons mes íntim" (Soler i Munné). Germana de la poeta Montserrat Abelló, Isabel havia estat educada a Anglaterra durant una part de la seva infància i dominava la llengua i la literatura angleses. En conèixer-se ella tenia divuit anys, estudiava Filosofia i Lletres a la Universitat de Barcelona i es relacionava amb els amics universitaris del poeta. Més endavant traduiria autors com James Joyce, G. K. Chesterton, Geoffrey Chaucer, Katherine Mansfield o Rilke, de qui va traduir un fragment el 1942 per a *Destino*, justament, d'*Els quaderns*, que va titular "Abelone" (Torra 33). La seva formació, el seu carisma i la seva personalitat van dur Vinyoli a comparar-la amb Lou Andreas-Salomé, Diotima o Guiomar i a enamorar-se'n profundament, tot i ser llavors la promesa (i després esposa) del seu amic Tomàs Lamarca. La seva influència va ser decisiva, no només per aquesta "conversió" sinó també perquè va ser qui va afavorir el seu interès pels poetes anglosaxons, sobretot Keats i Shakespeare (que va poder llegir, inicialment, a partir de la versió que en va donar Marià Manent a *Versions en l'anglès*, volum publicat a les Edicions de la Residència d'Estudiants el 1937, el mateix any i el mateix lloc on va aparèixer PD. Macià, "Notes" 600). A l'ACS s'hi conserven diversos documents inèdits que deixen constància de la relació: datat el "28/29 maig 1980", el doc. 3199 conté una versió del que acabaria sent "Vida vulnerable", publicat a AHP. El títol de la composició en aquest estadi anterior, després perdut, era: "Intensament a qui va dedicar-me «Llibre d'amic» fa vint i cinc anys"; en els doc. 2374 i 2099 Vinyoli hi reconeix el seu amor, i en les proses "Un diàleg en l'obscuritat", "He besat Helen", "La visita", "Cor feble" —dit també "Pròleg en el cel"— i "Els inguaribles" hi ficcionalitza l'experiència. De totes maneres, en l'obra finalment publicada hi trobem referències explícites, en major o menor grau, a Abelló: "No fugir del meu cor, no fugir / cap enfora on la nit va girant / Potser el d'ella també canta així, / i té el meu tan a prop, tan a prop!", "Sols d'acostar-m'hi, decebut, m'enyoro / d'aquella vida que ella sola entén, / feta de somni i de pressentiment" ("Liebeslied", "Oh bell destí per un cel que Jo ignoro!", DVIS. Vinyoli, *Obra* 39); "*Els cucs de seda*, a Isabel Abelló, que un dia, fa molt de temps, es va trobar que, sense saber com, havia tallat totes les roses del jardí de la seva casa de Sant Gervasi, i a la memòria de Tomàs Lamarca, poeta" ("Notes", TEAIR. Vinyoli, *Obra* 187-188); "A B. A.", "La meva amiga i jo vam anar cap a la vila amb el propòsit de casar-nos […] i allà vam pernoctar amb cor lleu i vàrem tenir un somni shakespearià", "Vaig comprendre, amiga meva, que havia vist la teva ànima. (A B. A.)" ("Primer esbós de retrat d'una dona", "L'embriac",

llarg de tota la seva vida: més de tres dècades després en deixaria constància explícita en el poema "Al mig de la badia" d'AQET, en què esmenta una "vida indigent tornant-se foc" (Vinyoli, *Obra* 231), ara compartida per la parella d'amants convertits en "arbres sabrejats pel llamp" (P. Solà, "Només" 236).

Era d'esperar que aquest procés, que va comportar "la recerca d'una radical autenticitat poètica i una expressivitat lírica continguda i senzilla" (Macià, "Notes", 600) i del qual LDA és una "prova" (Busquets i Grabulosa 84), tingués conseqüències profundes. Unes conseqüències que Vinyoli tornaria a sintetitzar en una carta escrita a Martí i Pol el 19 de novembre de 1908 des de Vallvidrera ("[...] per primera vegada *vaig renegar* de tota la vida anterior, i molt dolorosament i greument va començar *l'Aventura* que he anat seguint sense defallença i amb grans dificultats i complicacions". Martí i Pol i Vinyoli 120) i que Macià, seguint les paraules del poeta, concreta en dues: la primera, el silenci ja referit ("Decidí l'autor no cercar més la poesia, renunciar-hi fins i tot, i preparar, en tot cas, l'esperit per si mai se li donava". Vinyoli, *Obra* 82). La segona, el qüestionament i distanciament dels mestratges i models poètics seguits fins llavors, és a dir, Rilke i Riba, i la recerca de nous referents, entre ells, Goethe, Hugo von Hofmannsthal i Hölderlin (Macià, "Notes" 601).

Dèiem, amb Vinyoli, que la "intuïció sentimental directa" possibilita l'eiximent d'un mateix per a l'entrega, com succeeix al noi de les *Elegies* rilkianes que, estimant, abandona la seva pròpia individualitat (Rilke, *Elegies* 47). Caldria afegir-hi, però, que "quan l'home es lliura, viu de retop la seva pròpia interioritat", amb la qual cosa, el sentiment i el desdoblament que aquest implica esdevenen mitjà per a l'aprofundiment en el jo. Amor i saviesa, els dos ports anhelats d'aquest recull, queden, així, formulats de manera indestriable i en termes d'absolut.

Aquest autoconeixement, aquest viure's un mateix en lliurar-se a l'altre (anàleg, de fet, a l'esdevenir plenament humà en tendir cap a l'alteritat absoluta de l'opuscle lul·lià) comporta la meravella "de sentir-se amb ànima, de tocar unes profunditats de l'ésser que pressent ja infinites" (Vinyoli, *Obra* 81) i que en aquest "Avís" són esmentades com les "*aigües més profundes de la poesia i de la vida*", en les quals, segons reconeix l'autor, la creació d'aquests poemes el va immergir. Octavio Paz ho havia formulat d'una manera prou semblant: "Pues el poema es vía de acceso al tiempo puro,

"El foc subterrani", EG. Vinyoli, *Obra* 320, 321, 323). Segons una conversa amb Vicenç Altaió, amic del poeta, les inicials de les dedicatòries "A B. A." corresponen a "A Bel Abelló".

inmersión en las aguas originales de la existencia. La poesía no es nada sino tiempo, ritmo perpetuamente creador" (26).

L'expressió suposa el primer ús d'una imatge, l'aquàtica, que serà símbol de recurrència polivalent al llarg de tota l'obra de Vinyoli en general i en aquest díptic en particular, on l'aigua apareixerà en gairebé totes les manifestacions possibles: aigües, mar, platges, naufragi, set, riu, sequedat, ribera, llacs, inundació, font, escuma, ona... Convé no menystenir, tampoc, el fet que sigui germana de la imatge del capbussament, d'una reiteració gairebé obsessiva en el corpus vinyolià fins a culminar en la transformació màgica dels ulls en perles, que possibilita la visió de l'altra realitat, el "real poètic" abans esmentat.[53] És precisament l'ús d'imatges com aquestes el que ha portat determinats estudiosos a inscriure Vinyoli en el grup dels poetes òrfics, aquells que se serveixen de "símbols i mitemes d'arrel òrfica per donar compte del seu univers en una unió de vida i obra" (Ruiz 324).

No oblidem que en Vinyoli, deutor del romanticisme i el simbolisme i fidel a "la idea de poesia establerta per la poètica postsimbolista" (Marrugat, *Josep* 20), la conversió del llenguatge (espai poètic) en existència (espai vital) possibilita el viure no només per a sinó també en la poesia, i que és per això que podem afirmar que en ell poesia i vida esdevenen una única, mateixa cosa. Però una sentència així resulta poc sorprenent quan és dita d'aquell qui es va reconèixer com "algú que en el fons sembla que viu la poesia més com un misteri quasi religiós o com un «exercici espiritual» que com un ofici" (Vinyoli, *Obra* 80). Joan Oliver ho havia expressat amb aquestes altres paraules en una carta que va enviar a Vinyoli el 29 de juny del 1978: "Dónes als mots un tracte quasi religiós, però alhora imperiós, com si et fossin fetitxes familiars, però poc consoladors. Ets un bus que emergeixes amb perles vives i cegues i les acomodes a la llum solar; al capdavall, èxit o fracàs? Amb les paraules intentes de tornar el passat a la vida i en aquest esforç vas deixant el que encara tens. Sagnes de prohibicions sense plany ni escarafalls" (doc. 3917). I així és: "Si va arribar tan amunt, tan lluny o tan endins amb els seus poemes,

[53] "Per què, mot arribat encara sense / projecte de sentit, m'empenys a capbussar-me / dins una aigua profunda a percaçar / l'única perla enmig de tants de nacres / banals, que tingui un orient prou bell / perquè un celest orfebre pugui en l'èter / encastar-la, jugant, en una lleu muntura / de llum que els nostres ulls no veuen?" ("Elegia de Vallvidrera, III", PDA. Vinyoli, *Obra* 426). D'una manera semblant, Riba havia poetitzat la voluntat de coneixença amb l'endinsament en les fondàries desconegudes del jo temporal, al final concretada en la imatge de la perla, el mot per expressar la vivència que ell mateix desconeix (Boixareu: 330-331).

va ser per aquesta fe exclusiva que el va moure sobretot a partir d'un determinat moment de la seva trajectòria" (Susanna, "El segle").

Com podem intuir, la intensa introspecció esmentada en l'"Avís" suposava l'embrió del primer dels tres processos bàsics constitutius de l'experiència creadora de l'autor: l'emoció poètica, que alguns han equiparat a la mort simbòlica, un dels arquetips junguians fonamentals, pel qual es deixa de ser jo, ésser escindit, per esdevenir el jo unificat, totalitat reconciliada, i que molt sovint, com aquí, es concreta en la mort per aigua, per mar (Macià, *La Poesia* 335-336; Abrams, "Joan Vinyoli i la Literatura" 130-131). La concreció ens remet directament als versos amb què Shelley va decidir decorar la seva tomba, procedents de *La tempesta* de Shakespeare i considerats per Riba uns dels "més bells que s'han escrit al món" (Abrams, "Llum" 94). La versió que en va fer Vinyoli a la "Cançó d'Ariel" de DM sona així: "ni una mica del que és en ell mortal / no s'ha perdut; una mudança clara / de mar el torna una cosa rica i rara" (*Obra* 396). El mar es presenta, doncs, com a símbol transformador i imatge del subconscient, i sempre com a abisme, perquè suposa una anul·lació de la part conscient de l'ésser i de la pròpia personalitat natural individual; per això provoca temor (Macià, *La Poesia* 335-337). També en *La terra eixorca* d'Eliot hi podem llegir l'amargament irònic "Temeu la mort a l'aigua!" (Abrams, "Joan Vinyoli i la Literatura" 130).[54] Els dos processos restants per concloure l'experiència creadora són la "recerca del verb (on cal arriscar-se a lluitar amb l'àngel)" i el "cant líric essencial (escriptura poètica de la qual la realitat esdevé presència alliberada del corrent temporal i, doncs, veu d'«El Callat»)" (Macià, "Notes" 613).

Si mirem enrere en la tradició, recordarem que Llull ja havia fet lírica del desig o el perill de mort en un amor formulat com una mar: si en el seu *Cant de Ramon* hi escrivia "Vull morir en pèlag d'amor" (Llull, *Poesies* 32), en el versicle [295] de *Llibre d'amic e amat* hi deia "Perillava l'amic en lo gran mar de amor e confiava's en lo auxili de son amat, i dix-li amat: Lo llac de amor contrari és als altres llacs. Perquè en aquest se salva qui va al més profund, e lo qui emergeix i fora ix, aquell sepert, lo contrari del qual és en los altres. E per ço l'amic desisteix al temor" (Llull, *Llibre* 179). Un versicle que després Verdaguer reescriuria així: "Amb vestidures blanques i vermelles / mostrà's l'Amat al seu amic del cor, / l'acompanya a un jardí ple de roselles / on: «Cull-nos, diuen elles, /

[54] "Flebes, el mariner, va córrer moltes mars; / guanyà, perdé, sofrí la mort per aigua. / Llegim-nos l'un a l'altre *La Tempesta*: / sabrem alguna cosa / de la vida, del somni i de la mort". És la darrera estrofa d'"Algú que ve de lluny", de TEAIR (Vinyoli, *Obra* 185), la qual, segons reconegué el mateix Vinyoli a les "Notes" que tanquen aquest recull, "al·ludeix a un fragment de *La terra eixorca* d'Eliot que es lliga amb la referència final a *La Tempesta* de Shakespeare" (*Obra* 188).

aquest verger és lo verger d'amor. // Lo reguen quatre rius de verda riba, / de clares aigües, de suau remor, / entre ells oneja de verdor captiva / la mar que l'aigua viva / rep de la Font sagrada de l'amor». // L'amic s'enfonsa en la maror sens mida, / mes tanmateix de naufragar té por: / «No és com les altres mars, l'Amat li crida, / lo dolç port de la vida / és al bell fons del pèlag de l'amor»" (*Perles* 203).

Situat com a darrer estadi del procés creatiu, doncs, el cant apareix com a únic mitjà capaç de preservar, amb l'exigència de fidelitat que aquestes requereixen, "el moviment propi" de les "vivències" que LDA pretén de transcriure. A la substancialitat que l'ha de definir, però, només s'hi arriba seguint un manament nietzschià: "sigues pur", i és aquest mateix desig d'autenticitat que, sorgit del "contacte amb les profunditats", abans "predisposa al silenci i que sols per una última impotència de desembocar en pura contemplació, es resol en cant" (Vinyoli, *Obra* 81). Allò que tan bé ha definit Defez, reprenent Wittgenstein, en dir que el poeta "només pot mostrar la seva vivència espiritual a través del silenci i del misteri que habita en la paraula cantada" (209) i que el mateix Vinyoli ja havia advertit: "que no es fa res en veritat sinó / per la paraula creadora de silenci" (*Obra* 194). Perquè, al cap i a la fi, no és fins a la seva formalització que l'experiència viscuda es completa, poetitzar-la significa acabar-la de viure plenament, essencialment, més encara, eternalment. En paraules de Lluís Solà: "[...] potser allò que té de més exigent aquesta obra és que reclama el silenci per completar-se. Que el fi i la fi del text sigui integrar-se al silenci. Com un roc tirat a l'aigua, el poema obre un cercle en el silenci de l'existència per tornar a confondre's dins aquest mateix silenci" ("La densitat" 57).

Sorgit de la tríada amor-vivència-poesia, el llenguatge que trobarem en aquest recull és un d'"indirecte, elusiu": les seves altes intencions no podien sinó exigir-ne un d'aquesta mena; un llenguatge que, sadollat del sentit infinit de l'experiència que hi poetitza, ha de procedir, necessàriament, per símbols,[55] com sempre ha ocorregut en la millor literatura mística, atès que per llur mateixa natura "«els símbols expressen quelcom que no té expressió en el món de l'expressable»" (Eco 218).

"Quan ha escrit *El Callat*, […] Vinyoli nota, sap, que ha arribat al capdamunt, a l'esfera més alta i omnicomprensiva de la poesia del seu temps, i fins i tot intueix […]

[55] "Diu Eliot que la «poesia que es mou en un pla altament simbòlic no requereix cap metàfora perquè tota ella és una metàfora». I en efecte és així. [...] la poesia és sempre simbòlica, fins quan el poeta s'expressa en una forma directa. Si veritablement és poeta, al·ludeix a una altra cosa o realitat espiritual" (Vinyoli, *Obra* 82-83).

que està, per dir-ho amb un clixé, per davant del seu moment. Però en vol més, la poesia no el deixa reposar i ell endevina que hi ha una cosa encara superior" (Casasses, "De música" 178). No gaire allunyat, José M. Valverde li havia escrit el següent, a Vinyoli, en una carta que li envià un 3 de maig sense any i que es conserva a l'ACS: "Me parece que usted, en «El callat», ha luchado y vencido ya ese oscuro ángel de la muda perfección —permítame esta transposición de uno de sus poemas, pero quizá no es del todo ilícita tal aplicación. Ahora puedo suponer que el siguiente libro va a estar «al otro lado del silencio»" (doc. 0883). Aquest quelcom superior, aquest enllà del silenci, abans de corporificar-se en el descens terrenal de R, serà aquest crit a l'absolut, després transcendentalitzat en cant etern, que és LDA.

El proemi

LLIBRE D'AMIC

He naufragat en una mar profunda:
no em parleu de platges.
Tu, amiga, mereixes
un cant sense falliments.

La transició entre paratext (jo poeta) i text (jo poètic-amic) ve marcada per un proemi que, tot i la seva brevetat, presenta un caràcter multifuncional: assumint el títol del llibre, és alhora expressió de la situació personal del jo que actua com a desencadenant de LDA, dedicatòria i declaració de les pretensions d'aquesta veu en primera persona, definició del recull i anunci, novament, de la unitat d'aquest.

Seguint la concatenació progressiva típicament vinyoliana que abans hem referit, la metàfora triada per verbalitzar aquesta situació personal no és altra que la del naufragi, una de les més representatives d'aquesta lírica i que aquí, reprenent la imatge aquàtica de l'"Avís", es completa amb dos altres elements: la "mar profunda" en què ha naufragat el jo i les "platges", de què no vol sentir a parlar.

Personatge d'inspiració tant shelliana com shakespeariana, ribiana i eliotiana, el nàufrag representa aquell qui sucumbeix en la lluita amb l'aigua (Boixareu 198). Són molts els poemes de Vinyoli en què aquesta figura fa acte de presència i, més enllà del naufragi associat a la frustració amorosa consegüent al desamor o l'amor impossible (P.

Solà, "Només" 227), la trobem associada al final de la vida entesa com a viatge per mar ("la barca plena de diumenges / on navegàvem és a fons", "Última carta", *Tot es ara i res*. Vinyoli, Obra 162) o a l'alteritat amb què el jo acara la pregonesa de la recerca existencial ("Naufrago en l'ésser", "Hora lacustre", AQET. *Obra* 224; "Al Fons de mi, dintre *l'altre* ja, naufrago", "Li Po", DM. *Obra* 398). En el proemi, concretament, la imatge adopta un cert caire metafísic, perquè, en una clara remissió a "la immersió en les aigües més profundes" del text anterior, representa la pregonesa de l'ésser, embrió de LDA. En aquest sentit, i d'acord amb Hatem, immersió i naufragi podrien identificar-se amb dos moments en el procés d'escriptura prou diferenciats: mentre la primera, voluntària i controlada, correspondria a la decisió que porta l'individu a deixar-se anar, el segon, ni volgut ni controlat, vindria a ser a la inspiració pròpiament dita ("La recerca" 96).

L'efectivitat de la imatge s'explica gràcies al contrast entre la vastitud que el mar suggereix (immens com l'anhel que empeny el jo a la percaça, com la volada de l'aventura empresa, com les aspiracions del cant que està a punt de ser-nos ofert) i el límit de l'aigua que representen "les platges", allotjament transitori insuficient o, fins i tot, mort, entesa com a acabament.[56] El contrast, a més, ve introduït per "un dels trets lingüístics més definitoris de la lírica de Joan Vinyoli", juntament amb l'adversativitat: la negació (expressada aquí amb l'adverbi "no") i, més concretament, la negació imperativa (en subjuntiu) que, pròpia de les sentències i exhortacions, esdevé "la forma més característica en la modalització vinyoliana posterior a 1970" (Carbó, *Joan Vinyoli: escriptura* 166-169).

Si el desig d'absència de límits ens pot fer pensar, entre tants d'altres, en l'"Excelsior" maragallià ("Fora terres, fora platja...". Maragall 171), la idea d'un naufragi fecund ens torna a Llull ("Amor és mar tribulada d'ondes e de vents, qui no ha port ni ribatge. Pereix l'amic en la mar e en son perill pereixen sos turments e neixen sos compliments". *Llibre* 153) i a Verdaguer ("L'amor és mar desfeta d'onades i de vents / que no té port ni riba pels pobres bastiments. / Mes quan l'amic naufraga s'acaben sos turments / i de la Glòria eterna / comença els compliments". *Perles* 168). La mateixa idea, potser, per la qual Carbó considera que "Sols hi ha, però, un naufragi desitjat, aquell que participa en el naufragi místic" (*Joan Vinyoli: escriptura* 79). També Riba havia fet un ús reiterat de la imatge del naufragi per referir-se al descens de l'home, en el seu cas,

[56] V. "Ona closa" (LHR): "Però l'anhel adolorit que hi resta, / en extingir-se l'amorosa flama, / és ona closa que mai més no cessa / de bategar sense morir en cap platja." (Vinyoli, *Obra* 62).

perdut en el temps (Boixareu 201), com en l'Elegia X: "nàufrag del meu vertical instant de caiguda" (Riba, *Obres Completes. 1*: 231).

Estretament lligada a l'entramat de veus poètiques i al desdoblament, la formulació "no em parleu de platges" pressuposa la presència d'un interlocutor interpel·lat pel jo, amb més precisió, una segona persona del plural (els lectors?) que és única en tot el recull amb l'excepció més amunt citada del poema XIII, en què el nosaltres de la parella protagonista de LDA esdevé, per la reproducció d'un discurs en estil directe, un vosaltres.

Ara, però, la segona persona realment rellevant és la que enceta el tercer vers: "Tu, amiga", compensant amb aquesta manifesta presència en el text liminar la seva absència en el títol (Hatem, "La recerca" 95). Inspiradora i destinatària alhora, parlem, segurament, de la mateixa figura femenina que es manifestava en somnis al poeta,[57] aquella amb qui ara la primera persona del singular es podrà pluralitzar a la recerca de la unió, en un joc ficcional de veus en què el jo enunciador i el tu destinatari esdevenen personatges protagonistes del periple poetitzat. D'altra banda, no passa desapercebut que aquesta segona persona apareix abans en forma de pronom personal que el jo poètic (que no el jo autor, present en aquell "em semblen" de l'"Avís"), el qual se'ns manifesta per primer cop en la forma verbal que obre el primer d'aquests quatre versos ("He naufragat"); no ho farà en forma de pronom personal fins al poema III.

Allò que mereix aquesta amiga és el que hem anomenat les pretensions del jo mitjançant el llibre, revelades, a partir d'un encertat encavalcament, en el vers conclusiu: "un cant sense falliments", incessant, perenne, perpetu, fidel, com fidel i lleial ha de ser, per les connotacions que li són pròpies, l'amic lul·lià (Badia et al. 442; Dilla 115) o l'amant marchià (Gómez i Pujol 37, 39).

L'origen del recull ens era compartit en un temps pretèrit; la declaració d'intencions, en canvi, cal que es formuli en present, el moment de l'endreça, des del qual el jo enunciador es disposa a iniciar la reconstrucció del viatge emprès i que, un cop finalitzat aquest (en un lògic passat predominant), es recuperarà en el poema de cloenda per a la reflexió última a què condueix el desenllaç del recorregut.

[57] "Quan em fico al llit sembla que polsi un interruptor i els somnis comencen. Recorda-m'ho quan ens veiem. Els tres somnis més importants fins ara són: a) Records de la cara i de la figura de qui va acostar-se'm quan jo dormia i etc, etc, etc.", deia Vinyoli en una carta adreçada a X. Pericay (P. Solà, *La bastida* 481).

Ve a continuació, doncs, i després de la citació de Llull, la recreació, en vers, de l'experiència (amorosa, sapiencial, vital, poètica) amb què aquesta s'ha de projectar cap a la intemporalitat. L'assoliment, potser, del que Riba anomenava la "«transsubstanciació perfecta, sense residus, de la matèria en forma lírica»" (Marti i Pol, "Algunes" 60).

La citació

> *Cantaven los aucells l'alba,*
> *e despertà's l'amic, qui és l'alba;*
> *e los aucells feniren llur cant,*
> *e l'amic morí per l'amat, en l'alba.*
>
> LLULL, *Llibre d'amic e amat*, 25

Més enllà de la figura de l'amic, la brevetat i la concentració essencialitzada, i la unitat i la coherència, Vinyoli va acudir a Llull també a l'hora d'escollir els versos per a la citació del seu llibre, disposats a manera de poema. L'elegit va ser un dels versicles que han acabat esdevenint dels més famosos del beat, el 26,[58] aquell en què, invertint el motiu de l'albada trobadoresca (semblantment a Cerverí de Girona en la seva albada religiosa), millor s'exemplifica la possibilitat de la unió mística. La recuperació de gran part de les idees i imatges que hi intervenen (el cant, l'alba, com a llum, els ocells, la mort, com a unió desitjada) per part de Vinyoli al llarg del recull sembla prou representativa del grau d'interferència entre ambdós autors.

[58] Numeració que correspon a l'edició crítica d'Albert Soler publicada per Barcino el 1995 i reeditada, revisada, el 2012. Totes les nostres citacions lul·lianes procedeixen d'aquesta edició. Vinyoli, tanmateix, li atorga el número 25, coincidint amb la majoria de les edicions anteriors.

3.2.2. Els quinze poemes

I

Ja soledat, ja fronda,
si desfermat, insomne, corre el vent
de l'invocat, on esdevenen aigua
les roques i jo m'arbro
entre les mans del vent.

Fidel a l'estructura harmònicament tancada que caracteritza LDA i a la condició cíclica del recorregut que s'hi poetitza, el substantiu triat per inaugurar la primera composició és "soledat", que implica singularització, separació. L'alternativa contrastada amb què aquest nom conforma el paral·lelisme sintàctic interior que integra el primer dels cinc versos del poema és "fronda", que ens fa pensar en una idea de conjunt, abundància. Dos noms, doncs, que contemplen dos estats possibles del jo, els quals es necessiten mútuament per donar-se i depenen de la presència o l'absència de l'altre: la solitud és la condició que l'amic desitja i alhora requereix per acollir la companyia de l'amat.[59]

Esmentada amb la força del prec, aquesta presència altra aquí encara és expressada en condicional i en la tercera persona del singular ("si desfermat, insomne, corre el vent / de l'invocat"), i de manera ben significativa es concreta en el vent, allò que no es veu, pròpiament, però es deixa sentir i percebre, missatge d'un més enllà, llenguatge sense paraules. Si els diccionaris de símbols ens presenten el vent com el primer element, per la seva assimilació a l'hàlit o buf creador i, doncs, sinònim de l'Esperit, de l'influx espiritual d'origen celeste (Cirlot 476; Chevalier i Gheerbrant 1.070),[60] a Rilke se li havia manifestat com a baixada de la inspiració[61] per esdevenir, després, símbol de l'espai

[59] "Desitjava l'amic la soledat / sols per fer companyia a son Amat, puix sens lo seu consol / entremig de la gent està tot sol", reescriu Verdaguer (*Perles* 77) a partir del versicle lul·lià [46]: "Desirà l'amich soliditat e anà estar tot sol per ço que agués | companya de son amat, ab lo qual està tot sol enfre les gents" (*Llibre* 88).

[60] "Aleshores Jahvè Déu formà l'home amb la pols del camp, bufant li va fer entrar en el nas un alè de vida, i l'home esdevingué un ésser viu" (Gn 2.7).

[61] "Rilke no tardó en experimentar el *Umschlag*, el vuelco, la bajada de la inspiración [...] un día de enero, paseando a la vista del mar en busca de otra inspiración más prosaica para poder acabar una carta urgente de negocios que se le había atascado, el poeta cree oír, entre el viento, un verso, el primero de la «Primera Elegía»" (Valverde 9).

interior del món, realitat obscura de l'invisible (Bermúdez, *Rilke* 107) o element a través del qual es manifesta la presència de Déu.[62] Fins i tot, en la seva versió del mite d'Apol·lo i Dafne dels *Sonets a Orfeu* (probablement inspirat en un passatge d'Ovidi), la nimfa que, convertida en arbre, demana al déu que es transformi en vent perquè pugui seguir estimant-la (Barjau 206). També Riba presenta lectures en aquest sentit: a poemes com "Reconciliació" (*Del joc i del foc*) i "Illa deserta" (*Poemes per a un nou llibre encara sense títol*) el vent esdevé "presència divina, buf inspirador, empenta necessària per a la vida en l'amor (forma de coneixement, des del punt de vista humà i des del de la comunicació amb el diví)" (Miralles, "Deu poemes" 99). En la línia que entén aquest element com a pressentiment de l'Absolut, resulta interessant llegir diferents versions que Vinyoli va fer d'un poema que després acabaria alimentant-ne dos de R ("Ariel-Calíban" i "L'acte darrer"): "Quina àmfora adormida / quieta. Quin llaüt / neixen de tu com les fulles d'un branc? / El deu es vent i tu l'àgil pollant / on resta pres i dorm en quietud. // Tremolo de mirar-te si l'escut / d'arcàngel solitari fa tan blanc / l'espai al teu entorn que en el barranc / de la foscor mateixa resto mut […] Som vent a l'Arbre i arbres en el Vent"; "Som vent a l'Arbre i arbres en el Vent; Vivim, ai en silencis constel·lats // Som brancs de l'arbre somoguts pel vent" (doc. 2797). En els versos que ara ens atenyen de LDA, el vent constitueix una mena d'alè quasi diví que anuncia i alhora incita al viatge i al misteri general, espai on són possibles les transformacions miraculoses.

La primera d'aquestes transformacions és la liqüefacció de "les roques" (sòlides i immòbils), que "esdevenen aigua" (líquida i dinàmica). Es tracta d'un tòpic literari que Vinyoli reprendrà en l'últim poema del recull i que, a part del poema VI del mateix LDA, ens fa pensar en altres moments de la seva lírica, com ara "L'or" i "Una variació del mateix poema", les "aigües de roca" que apareixen a "Interrogar les flors" i "El riu de pedra" (EC), definit, aquest darrer, per Carbó com "el miracle de la perpetuïtat de l'instant gràcies al «riu quiet de les paraules»" (*Joan Vinyoli: escriptura* 86). "Dins la imatge hi ha manifestament l'indici d'un desencadenament de procés" (Hatem, "La recerca" 101), un procés que s'inicia amb la segona transformació del poema.

En el penúltim vers hi irromp el jo poètic (ara sí, per primer cop, en forma de pronom personal) i ho fa acompanyant-se d'una de les millors i més reiterades imatges en la lírica vinyoliana, l'única metamorfosi present al llarg de tot LDA, a través de la qual

[62] "Tu, Déu veí, si quan la nit s'acala", diu el primer vers del poema sisè del llibre de la *Vida monástica*, primer bloc del *Llibre d'Hores*. Es tracta del primer poema rilkià traduït que Vinyoli havia publicat a *La Publicitat* el 26 de setembre de 1934 (Bota-Gibert 290).

esdevé, tot identificant-s'hi, un arbre: "jo m'arbro / entre les mans del vent". De fet, la imatge ja venia anticipada pels dos substantius desgranats a l'inici del comentari i no deixa de ser una mostra més del conflicte identitari explicat més amunt.

Amb un origen (mitològic i) bíblic,[63] l'arbre constitueix un símbol essencial que acumula una copiosa tradició literària. Així, el llegim en alguns moments del *Càntic dels càntics* i l'opuscle lul·lià com a símbol de l'amat i l'amor, després assimilat per Sant Joan i Santa Teresa, o en constatem la gran significació en la producció de Riba i Rilke. En Vinyoli, que el mantingué present al llarg de tota la seva trajectòria, un cop fet el pas d'element del paisatge descrit, complementari, a representació de l'home (fruit de la interiorització d'allò contemplat), acaba esdevenint "singularització dins el general conflicte humà de l'existència", en tant que representació de l'isolament d'un jo permanentment allunyat i perdut i, més encara, del desarrelament més absolut de la lírica metafísica i existencial que va oferir arran de 1970: la solitud més radical i angoixant del jo sotmès a la intempèrie i el pas del temps (Carbó, *Joan Vinyoli: escriptura* 61). Tal com havia dit a "El separat": "Jo m'arbro sol i sóc el separat" (Vinyoli, *Obra* 157). Però també "l'eix per on el qui somia passa normalment d'allò terrestre a allò aeri", com succeeix en els poemes francesos de Rilke (Sala-Valldaura, *Joan* 73), perquè amb les seves parts constitutives (arrels, saba, branques i fulles), i per la seva participació dels dos elements (terra i aire), l'arbre suggereix una direcció ascendent de connexió, esdevenint, així, la imatge per excel·lència del jo dicotòmic cos/esperit (Carbó *Joan Vinyoli: escriptura* 75, 81; *Introducció* 21).

El moment generacional i l'amistat que Vinyoli va compartir amb Rosselló-Pòrcel, a qui va conèixer a través de Teixidor, el fet que PD aparegués el 1937 a la Residència d'Estudiants de la Universitat de Barcelona, dirigida llavors pel mallorquí, i la influència que aquest va exercir en el desenvolupament de la seva obra van deixar rastres ben visibles en diversos dels seus llibres: des del sonet "Rosselló, de sobte" (R), que Vinyoli va escriure a mode d'homenatge pel vint-i-cinquè aniversari de la seva mort (P. Solà, La *bastida* 79-80) fins a les implicacions poètiques que va tenir per ell "Arbre de flames" d'*Imitació del foc*, en què el símbol de l'arbre esdevé central. Ja Marrugat ("D'àngels" 59) va constatar l'empremta que aquesta secció va deixar en poemes del

[63] Pensem en l'Arbre Còsmic, l'Arbre de la Vida i l'Arbre de la Coneixença o del Bé i del Mal, però també l'arbre místic, el valor simbòlic del qual ha estat elevat per molts autors fins al nivell d'una teologia de la salvació, com si de l'Escala de Jacbob es tractés. Per a tota la simbologia de l'arbre, v.: Cirlot 85-99; Chevalier i Gheerbrant 117-129; Eliade i Couliano 82-95.

barceloní com “Sol negre”, però podem resseguir-la encara més enllà evidenciant que construccions com “el riu encès que passa” (“El captiu, I”), “Nit de l’Àngel” (“El captiu, II”), “l’espasa del vent i de la llum” (“Ardent himne”), “d’una alba trista i aspra” (“Escolta la secreta...”) o “domini fosc” (“En la meva mort”) ens porten a títols i fragments de versos vinyolians com “Riu encès” (EC), “Record del meu poema «Nit de l’àngel»” (AHP), “Espases de llum” (“D’on, on, vers on?”, R), “Alba trista” (DVIS) o “Domini màgic” (DM).

El jo es fa arbre, doncs, i amb la verticalitat que aquesta mutació implica es lliura a l’elevació del doble moviment descrit anteriorment. Però, a més, ho fa “entre les mans del vent”, és a dir, en la primera mostra de la personificació progressiva a què el poeta sotmet l’altra en aquest primer estadi del recorregut que és LDA, tot insistint en l’estreta vinculació arbre-vent a què Vinyoli recorre sovint i que podem relacionar amb l’impuls amorós i la necessitat de transcendència. Això ens situa davant el motiu concret, d’arrels místiques, de la manifestació visible de l’Amat davant l’amic, que en els versicles lul·lians es dona amb conceptes abstractes i indefinits com “honraments”, “estament”, “capteniments” o “faccions”, mentre que en les glosses de Verdaguer s’hi precisa que és la “cara”, allò revelat (Malé, “Les *Perles*” 336-337).

La personificació metafòrica del vent, la imatge secular de l’arbre i la transformació simbòlica no només palesen el manteniment de les imatges més tradicionals d’aquesta lírica, les naturals (que, en la seva simplicitat i puresa, són també aquelles de què s’ha servit la mística de qualsevol època), sinó que també ens situen en un àmbit que ja no s’abandonarà en tota l’obra, el de l’al·legoria. A part, uneixen en una mateixa creació els tres itineraris que conformen la paràbola del viatge envers el coneixement i l’autoconeixement a través del temps i amb la paraula que l’autor basteix al llarg de tota la seva trajectòria: el doble moviment (el d’allunyament del bosc i l’ascendent/descendent cap a l’inaccessible o les petites coses) del viatge per terra, suggerit aquí per l’arbre (a mig camí entre la terra i l’aire) i les roques; el viatge per les aigües (“símbol de la inabastabilitat desconeguda, de les profunditats interiors i, de vegades, de la mort”), present a través de l’aigua, i el viatge per l’aire, fet per l’enlairament del jo poètic (pensem en el vent, o en la nit i les tres classes d’éssers alats que acaben compareixent en el volum: l’ocell, el falcó i les abelles), un de místic a través de l’amor i la paraula, que “permet d’aspirar a una «vida més alta», a l’espiritualitat i a la transcendència” (Carbó, *Joan Vinyoli: escriptura* 84-88).

L'últim element que manca per completar el conjunt de quatre, el foc, no trigarà a fer acte de presència.

II

Per on camino lluny de tu, presència?
Moviment d'arbre amb remoreig de vent
entre les fulles, no t'he vist encara,
però et pressento.
Suportaré presència?

Quan el viatge a realitzar és un vers la unió mística amb què assolir l'amor absolut, la solitud no pot perllongar-se gaire: el jo requereix un tu,[64] i és a aquest tu, precisament, a qui va adreçada la pregunta amb què s'enceta el segon poema: "Per on camino lluny de tu, presència?", amb la qual s'introdueix, per una durada de dues composicions seguides, la segona persona del singular. Notem, però, que es tracta d'una segona persona diferent de la que apareix en el poema V i amb la qual, fins al XIV, el jo assajarà un nosaltres.

El paral·lelisme que s'estableix entre aquest primer interrogant i el del darrer vers, acabat, emfàticament, amb el mateix mot, dota el poema d'una estructura travada que aposta per una regularitat majoritàriament decasil·làbica.

Des d'un bon principi el jo adopta la figura del caminant errant, el pelegrí que ens recorda la recurrència del tema del *wanderer* en la poesia vinyoliana, estudiat, entre d'altres, per Julià. A EC, posem per cas, aquest caminant o cercador (*l'homo viator*) viu ple d'una esperança que, tot i la soledat que el caracteritza, el porta a buscar la fusió amb un numinós que comparteix molts elements amb el déu i el misticisme rilkià però també amb la deïtat de Jaspers o de Heidegger, un déu que s'oculta, que calla (Torra 44). Al seu torn, l'aposició que acompanya el tu, que manté el lligam entre arbre i vent, ens fa pensar no encara en l'invocat mateix sinó en "la seva primera figura, a semblança de la Shekinah (Èxode 25:8), la *Presència*, que és el femení de Déu. Presència que, de moment, aquí és invisible, un «remoreig de vent / entre les fulles» que recorda el murmuri de silenci sentit pel profeta Elies (I Reis 19:12)" (Hatem, "La recerca" 102).[65] Significativament, és el

[64] "[...] el que m'atreia, / perles que abans havien estat ulls, / no ho troba algú tot sol, ans calen dos, / amb una sola, neta, lliure, confluent / mirada que es projecti més enllà / de tota perla—sols llavors hi arriben / «feliços pocs»" ("Elegia de Vallvidrera, I", PDA. Vinyoli, *Obra* 425).
[65] "Després del terratrèmol, vingué un foc; però Jahvè no venia en el foc. I després del foc, vingué un vent suau, tranquil" (1 Reis 19.12).

mateix substantiu que Vinyoli utilitza en el poema "El viatge", d'EG: "Vaig trobar-te a la fi, / silenciosa, somrient presència, / commosa i anhelant. / De lluny, en veure't, / vaig dir-me tremolant: / Oh meravella!" (*Obra* 298).

D'altra banda, el fet que aquest tu sigui encara tan sols un pressentiment també ens retorna als senyals previs a l'arribada i el primer encontre que trenquen l'espera de l'amant, presents tant en el *Càntic* bíblic (la veu, la crida, la mà. 67-69) com en el *Llibre d'amic e amat* (els tocs a la porta del versicle [43], per exemple, que Verdaguer manté en les seves *Perles*: "Amb colps suaus d'amor i d'esperança / l'amic truca a la porta de l'Amat. / Aquest oïa els colps amb caritat / i amb una amor que d'estimar no es cansa. / Quan sos batents la porta d'or li obria / l'amic entrava a fer-li companyia". 75).

El conjunt de referències ens porta a entendre el mot en qüestió com a avançament de l'arribada d'una entitat superior que en LDA serà tractada com a "qui ja no hi era" i "el trobat", que en CDA connectarà amb l'àmbit de perfecció de l'àngel i que en el conjunt d'ambdós reculls pot ser llegida com una espurna d'alteritat. També operarà un desvetllament en el jo poètic a partir del qual s'anirà definint el camí a seguir i, així, concretant l'autèntica recerca del díptic.

L'autointerrogació final, ara total i formulada en futur, interpel·la el lector fent-lo partícip i convidant-lo a especular sobre una resposta que, d'entrada, i fins que s'imposi en el desenllaç, només esperaríem afirmativa o negativa: "Suportaré presència?". És a dir, podrà el jo aguantar la vivència mística que es disposa a compartir? O potser millor: serà capaç de refer-la, en la transcripció, donant-li una figuració diferent per tal d'elevar-la a la categoria de poesia i, doncs, eternitzar-la?

Del pressentiment a la presència i de la presència a la manifestació, i amb aquesta, el salt del present i l'esdevenir al passat, adient a la reconstrucció lírica pròpiament dita que segueix. Des d'una posició discreta i amb només cinc versos, aquest poema sintetitza, en avançat, la magnitud de l'itinerari que planteja tot el díptic i el coneixement que en deriva.

III

Vares venir fins on jo dormia
i em vas despertar,
i em vas convidar a tenir set,
una gran set per a la qual

et vas fer copa on jo la pogués beure.

El tercer poema comença amb un passat perifràstic que ens situa en el punt d'inici de la història dins la història i amb què es basteix un paral·lelisme sintàctic que traça la gradació amb què transcorre la trobada entre el jo i el tu, esdevinguda a tres temps: l'aproximació, el desvetllament i la invitació a l'anhel que aquest darrer comporta.

Mentre el polisíndeton anafòric imprimeix la frisança pròpia de l'encontre, la segona persona amb què es conjuga l'esmentat temps verbal es vesteix ara d'una certa ambigüitat, estirant el joc de la copresència de la identitat i l'alteritat, que la situa entre l'entitat designada per la presència del poema anterior i la figura de l'amiga, cap a la qual transitem. Una ambigüitat que es veu recolzada per la mateixa tradició mística i pels estadis genètics anteriors de LDA, en les versions 1, 2 i 3 del qual, per exemple, podíem llegir: "Quin déu ens ha triat per a les altes coses? Es digne i bo regraciar-te, missatger galà, […] Si, tu ets la copa on jo bec la clara i terrible set de ja no ser més que en el déu. Tot jo ressono d'ell per causa teva".

Com en el *Càntic* i en Llull,[66] l'acostament de l'altre i la seva crida troben l'amic en estat dorment. El despertar que se'n segueix cal entendre'l, més enllà del sentit literal, en un doble sentit figurat: implícitament lligat a la llum de l'alba, i aquesta a l'arribada de la divinitat,[67] aquí el despertar és un despertar a l'amor i, en tant que intrínsecament vinculat a aquest, al coneixement (de caire emotiu i intel·lectual alhora, doncs), amb el qual formen un mateix destí i dels quals l'amic se sent, des d'ara, assedegat.

Recurrent en Vinyoli,[68] el motiu de la set com un dels efectes de l'amor en l'amic (que també trobem en el versicle lul·lià [330]) pot traduir la instigació vital, "arran tant de la inquietud com de les ganes de saber i d'unir-se pròpies de l'ésser humà […] En qualsevol cas, […] inclou Eros en el seu sentit més ampli i més connectat amb totes les

[66] "Jo estic dormida, però el meu cor vigilla: / ¡La mà del meu amic! ¡Truca a la porta! (*Càntic* 67), "L'amat e amor vengren veer l'amich, qui durmia. L'amat cridà a son amich, e amor lo despertà. E l'amich obeý a amor e respòs a son amat" (Llull, *Llibre* 168) després versionat per Verdaguer en "Vingueren a veure l'amic que dormia / l'Amat i l'amor un migdia de maig; / l'Estimat lo crida, l'amor lo desperta; / l'amic obeeix a l'amor inflamada, / i obrint ses parpelles respon a l'Amat" (*Perles* 188).

[67] Pensem en l'opuscle lul·lià mateix, en què, a més, el dormir va associat a l'oblit de l'amat i el despertar, al record d'aquest i, doncs, a la represa de l'amor (Seelemann 289).

[68] Per exemple, "El camí" d'EC, en què trobem la genuflexió d'un jo ferit "entre el vent i la llum", una "nit sense temps", "l'aigua vera" i el motiu de la recerca eterna; "Amb ronca veu" de VDA, en què el jo poètic expressa "la gran set que tinc", o dos poemes d'EG, "El viatge", la figura femenina del qual va lligada a les imatges de la copa i la set i a conceptes com la perfecció, la llunyania, el silenci, la fi, la mort, l'ascensió, els estels, el vent i el viatge, i "Cova de mar", en què "Quanta de vida, quanta, / prodigiosa, inassolida sempre, / vam beure en una copa compartida, no buida mai" (*Obra* 113, 239, 297-298, 299). Serà reprès en el "Cant d'Abelone" rilkià escollit com a pòrtic de CDA.

passions humanes" (Sala-Valldaura, *El vol* 54-55). Sens dubte, però, aquí ens situa en la llunyana tradició de l'amor com a malaltia, present també en el *Càntic*,[69] Llull,[70] Sant Joan de la Creu (que l'entén com la primera de les "tres maneras de penar por el Amado", seguida de la "*llaga*" i el "*morir*". 188) o el sufisme, que ja va plantejar com a única cura el mateix amor, l'estimat, "ja que només qui havia causat la malaltia o ferida el podia curar [a l'amant]" (Torrent-Lenzen 43): "pero la llaga del cauterio de amor no se puede curar con otra medicina, sino que el mismo cauterio que la hace, la cura, y el mismo que la cura, curando, la hace" (San Juan de la Cruz 361).

D'aquí la conversió del tu en copa. No la copa profana, la del bar, que s'omple de begudes com la ginebra i el vi, que comporten la fabulació (Carbó, *Joan Vinyoli: escriptura* 148),[71] sinó l'espiritual, aquella a través de la qual es manifesta en ocasions la voluntat d'ascensió a una "vida més alta", d'acostament a l'àngel, i que aquí, àmbit al·legòricament místic, esdevé símbol de la comunió, formulant, així, el plantejament de la via unitiva (Carbó, *La poesia* 464).

És important insistir en el fet que, en un dels moments en què el possible erotisme de LDA es fa més palpable,[72] el tu es presenta alhora com a invitació a la set i objecte, simbolitzat, on provar de calmar-la, però no com a beguda en si. És a dir, com a doble mitjà, com a mediador (el "missatger galà" d'abans), però no com a fi. Per això aquesta segona persona adopta la forma femenina de l'amiga, amb qui el jo forma la parella d'enamorats que emprèn una aventura terrenal (l'amor transitiu) que no aconseguirà saciar la seva set, sinó que els lliurarà a una de més gran, a una recerca suprema (Hatem, "La recerca" 103). El procés poetitzat en aquest díptic és un de travessat per la insaciabilitat, el desig (en termes físics), la recerca (en termes d'intel·lecte) constant d'un coneixement superior que s'obté, només de manera gradual i parcial, en el mateix procés de cerca. Un procés infinit.

---

[69] "Retorneu-me amb pastissets de panses, / restabliu-me amb tortades de poma / que estic malalta d'amor", "Noies de Jerusalem, us ho imploro, / si trobeu el meu amor, / ¿què li direu? / ¡Que estic malalta d'amor!" (*Càntic* 45, 71).

[70] V., només a tall d'exemple, els versicles [23], [51], [86] i [238], que troben els seus equivalents verdaguerians en les perles 22, 50, 87-90 i 238. "Cal notar que Llull, en el seu tractat de medicina, fa seva la teoria segons la qual la triaga que destrueix el verí és ella mateixa feta de verí (*Començaments de medicina*, X, 25). D'on prové la pregunta feta a l'amic, si sap què són la triaga d'amor i el verí d'amor (*Arbre de Filosofia d'amor*, p. 61)" (Hatem, "La recerca" 109).

[71] Ho exemplifica prou bé el poema "A les tres copes dic això" de R: "Els nens que juguen i la gent / del bar em són amics. [...] A les tres copes dic això: refia't, / la barca de sant Pere, baixo / cansadament per les aigües / de l'altre temps. M'arriben als genolls" (Vinyoli, *Obra* 132).

[72] També el "llombrígol" de Sulamita és comparat a "una copa perfecta" on "no hi falta mai el vi mesclat" (*Càntic*, 87).

IV

Feliç dolor del qui viu
tocat per la fletxa enverinada amb el curare
del cec. Perquè, ferit,
i mentre per la sang li cremen
els foscants humors,
crida l'ajut del sagitari que s'allunya.

Si el poema anterior apuntava el caràcter característicament antitètic de l'amor místic, l'inici del present confirma la plena inserció de l'obra en els paràmetres d'aquesta tradició. Amb ressons bíblics i ribians,[73] el primer sintagma i la imatgeria que el segueix, molt literària, evidencien que la ferida és una ferida d'amor i que, per tant, ha de ser dolorosa però desitjada:[74] "Feliç dolor del qui viu / tocat per la fletxa enverinada amb el curare / del cec", diu en una tercera persona impersonal que remet directament a la situació del jo, expressada en la primera part (dos versos i mig) en què pot dividir-se el poema, mentre que la segona (quatre versos i mig) la forma la llarga explicativa d'aquesta situació.

El joc de contrastos i oposicions emprat ens recorda inevitablement el segon vers de la segona estrofa del poema vinyolià "El convit",[75] iniciat de manera idèntica, i ens presenta l'oxímoron com a recurs estilístic per excel·lència amb què intentar de transmetre la inefabilitat dels estats cimers del procés místic, de totes maneres

---

[73] Pensem en la "Proclama del Regne del cel. Les benaventurances" d'acord amb l'Evangeli segons Mateu (5.1-12) o la mateixa "Proclama" i les "Amenaces" d'acord amb l'Evangeli segons Lluc (6.20-24), i en el poema 6 del segon llibre d'*Estances* ("Feliç qui ha viscut dessota un cel estrany". Riba, 100), que beu, al seu torn, dels versos finals de la primera estrofa de "Mnemosyne" de Hölderlin ("Uns wiegen lassen, wie / Auf schwankem Kahne der See". Christ i Ferrer 42). L'oxímoron està ben documentat també en la ploma de santa Teresa d'Àvila en tractar l'episodi de la transverberació (168-173).

[74] Perquè el vincle amorós consta, per definició, de dos components: el sofriment (un que, acceptat de bon grat i fins desitjat, exemplifica el vincle etimològic i semàntic existent entre mística i misteri. Torrent-Lenzen, 25) i el plaer, inseparables en aquest tipus d'amor. "Dos són los fochs qui scalfen la amor de l'amich: la I és bastit de desigs, plaers, cogitacions; l'altre és compost de temor, languiment, e de làgremes e de plors", podem llegir en un dels nombrosos versicles de Llull (*Llibre* 88) dedicats a aquest caràcter dual de l'amor, dels quals es desprèn una visió del patiment com a "opció espiritual personal i conscient, entès com una reafirmació i alhora com una negativa rotunda de la condició humana, arran de la qual és possible mesurar amb més exactitud la propinqüitat i llunyania de l'Estimat en relació amb el místic, sublimat com el mitjà més eficaç per a poder arribar a la unió mística i, sobretot en el pensament de Ramon Llull, per a poder garantir un amor impertorbable durant la vida temporal" (Torrent-Lenzen 49). Altres versicles del beat mallorquí en què podem resseguir el mateix són: [88], [107], [164], [189] i [237], després reescrits per Verdaguer en les perles 89-92, 108-112, 165-172, 190-197 i 237-248.

[75] "Oh senyals de la vida, / feliç dolor, quan puja / l'onada poderosa / del cor, muda avançant / cap a la costa encesa / de gloriosos fruits, / però defesos" (Vinyoli, *Obra* 110).

inintel·ligibles, inexpressables. L'abundància d'aquest tipus de construccions en la poesia del místic castellà ja ho advertia: "que tiernamente hieres", "cauterio suave", "regalada llaga"... (17).

La set del poema precedent, doncs, sembla trobar la seva causa en aquesta ferida de sageta ara esmentada, que "intensifica la urgència vital del desig i la virtut benèfica de l'estimada". L'operació que du a terme aquí Vinyoli consisteix a prendre, com March en el seu moment (LXXXIX. "Cervo ferit no desija la font"),[76] el símil bíblic de la set[77] i sumar-hi el detall de la ferida, provocada per la fletxa d'amor, motiu procedent de la tradició del *Physiologus*, com assenyalen Gómez i Pujol (297), i que, tot i que la iconografia clàssica amb què s'ha tendit a representar porta a pensar primer en Cupido (sovint representat amb una bena als ulls), el poeta relaciona amb el sagitari,[78] figura en què es va convertir el centaure a l'Edat Mitjana quan, conservant la seva natura biforme, va esdevenir arquer (Hatem, "La recerca" 107).[79] Però Vinyoli ho fa parcialment, perquè el cérvol no l'identifica amb la figura de l'amic (el creient o l'amant) o el poeta ferit pel caçador (com Hölderlin en una de les seves elegies. Medina, *Carles* 95), sinó amb allò desitjat i perseguit, com en els místics sol ser l'espòs diví o com podem llegir en la lírica galaicoportuguesa medieval, en què trobem "una set provocada per la sageta de l'amor, que fa que el cérvol ferit —en realitat, el desig de l'ésser humà— recorri el bosc —la vida— mirant de trobar la font que el sadolli": "«*Passa seu amigo / que a muito amava / o cervo do monte / volvía a augua, / leda dos amores, / dos amores leda*»", final de la cantiga "Levóus'a louçana" de Pero Meogo (cit. a Sala-Valldaura, *El vol* 54-55).

---

[76] El poema exemplifica un dels sectors més innovadors del cançoner marquià, consistent a descriure la tràgica precarietat de la felicitat amorosa. Aquest, I. "Així com cell qui en lo somni es delita" i XLVI. "Veles e vents han mos desigs complir" són tres cançons d'absència relatives a un amor correspost, però l'amant no en té prou i, si la dona no és ferma, sempre viurà neguitós i reviurà el drama d'una heroïna ovidiana (Gómez i Pujol 56).

[77] Aquest símil prové del Salm 41.2-6 i és present, també, en Chretien de Troyes o en els esmentats místics castellans i el "Cant d'Abelone" rilkià.

[78] Podríem considerar aquesta figura com la primera exemplificació, de les diverses que anirem trobant al llarg del díptic, de l'animalogia interior descrita per Carbó, a partir de la qual s'expressen sentiments i vivències del jo (*Joan Vinyoli: escriptura* 191).

[79] Alguna de les accepcions del símbol del sagitari no desentona gens en la línia traçada fins ara: "aquí esta fuerza [la potència ígnia] se convierte en la de las decantaciones espirituales, en la de las iluminaciones de la mente y en la de las subidas interiores, mediante las cuales el instinto y el ego se superan y transcienden hacia lo sobrehumano. Una figura de sublimación es la que representa a este signo: un centauro con los cuatro cascos plantados en el suelo, que se yergue ante el cielo, con un arco tensado en las manos y orientando su flecha en dirección a las estrelles. Cuadro de una criatura llena, que instala su vida en la mayor apertura al universo. Se le hace corresponder precisamente al signo Júpiter, principio de cohesión y de unificación, fundiendo en la unidad global de una amplia síntesis lo terreno y lo celeste, lo humano y lo divino, la materia y el espíritu, lo inconsciente y lo supraconsciente" (Chevalier i Gheerbrant 906).

Sembla innegable, a més, que Vinyoli tenia un cert interès en aquest animal, com demostren diversos documents que es conserven a l'ACS[80] o l'esment que en fa a "Pel camí dels mesos": "Puc dir-ho ja: no sé res de fades ni he vist mai entre el verd la gropa de cap centaure que s'enfilés bosc amunt, girant el cap i fent-me senyals, ni el fre de blanc d'un momentani peu de nimfa, ni, si morosament he preguntat pel déu, ningú no m'ha respost" (Vinyoli, *Obra* 494).

Com a efecte immediat d'aquet "curare del cec" que enverina la fletxa, al jo "per la sang li cremen / els foscants humors", una reacció que permet introduir dos elements: d'una banda, la presència del foc, que sovint en Vinyoli és imatge del temps, però també de la llum, la purificació associada a la poesia i, aquí sobretot, de la passió que tot ho consuma i la unificació amorosa, com constatarem més endavant (Carbó, *Joan Vinyoli: escriptura* 77; P. Solà, "Només" 234). De l'altra, la hipocràtica teoria humoral: mentre que la sang constitueix un humor calent i humit que, en abundància, pot causar l'amor boig o el sexe desenfrenat, el terme "foscants" podria fer-nos pensar en la bilis negra, humor fred i sec que provoca tristesa i que, en excés, desemboca en malenconia o depressió.

De fet, ja Sant Joan de la Creu havia presentat la sageta de foc com a imatge de la ferida d'amor provocada per la visita de Déu: "Por confidencia del santo sabemos «que allende de otras muchas diferencias de visitas que Dios hace al alma… suele hacer unos escondidos toques de amor que a manera de saeta de fuego hieren y traspasan el alma y la dejan toda cauterizada con fuego de amor, y éstas propiamente se llaman heridas de amor» (C. E, I, 17)" (Guillén 100). També Santa Teresa, a la seva transverberació, parla d'una "saeta" i "un dardo de oro" que "me dejaba toda abrasada en amor grande de Dios" (172-173).

[80] El 25 de juliol del 1961 Vinyoli escrivia a mà els versos d'un esborrany de poema titulat "Caçadors", segons els quals "[...] un d'ells tot d'una s'agenolla, / com adorant, / però no pas la creu / al tos d'un cap de cérvol, / sinó la llebre de la veritat / que tot d'una li bota als peus. // No preguntis com és / que desseguida es fa fosc" (doc. 1624). El poema reapareix, amb la mateixa data però mecanografiat, en el doc. 2187, i entre les correccions i modificacions que hi introdueix destaca una anotació al marge feta en relació amb el mot "cap" que diu "com Eustaqui". Pensem que molt probablement es tracti de Sant Eustaqui, ja que la iconografia ha tendit a representar-lo amb un cérvol que té un crucifix entre les banyes i tenint en compte que Vinyoli el fa aparèixer en algun esborrany de poema d'EC que després no acabarà incloent dins cap recull. A l'ACS també hi podem trobar un altre doc. (1860) amb tres retalls de paper amb tres dibuixos i notes als peus que diuen: 1) "Cacera de cervols, pintada en roig obscur. Cova del «Mas d'en Josep» Barranc de Valltorta. Castelló (Segons Obermaier)"; 2) "Arquer de les comarques llevantines de la península ibèrica. Cova Saltadora. Castelló (Segons Obermaier y Wernert)"; 3) "Cervol jove, en posició de ferit pintat en vermell. Cova d'Olivanas. Teruel (segons Obermaier i Breuil)".

Quant a la melangia esmentada, podria tractar-se de la mateixa causada pel fet de sentir-se, el jo, l'elegit per la ferida desvetlladora d'un quelcom, o més encara, de l'anhel d'un quelcom que no té i que, en allunyament constant a partir d'ara, buscarà per sempre més (com l'espòs del "Cántico espiritual" que, convertit en cérvol, fuig després d'haver ferit d'amor l'esposa, deixant-la patint). Però en això mateix rau, paradoxalment, la seva felicitat..

V

Era en el fons del corredor
que ens aturàvem
perquè la nit ens oprimia.
Llavors vàrem mirar pels finestrals la nit
i vàrem veure els impossibles llunys
cremant i el negre riu
que inunda els camps de la foscor primera.

Amb el poema V assistim a la introducció de dos factors destacables: la primera persona del plural, el nosaltres amb què es representa el pas de companyia esbossada a experiència dual i alhora el desig d'una unió no assolida, i els elements arquitectònics. Aquests darrers, que són mínims ("corredor", "finestrals") i que no seran represos fins als darrers poemes, se sumen als naturals i ens fan adonar que tant uns com altres s'utilitzen amb indeterminació geogràfica, a diferència del *Càntic dels càntics* i semblantment a Llull i a Sant Joan de la Creu, perquè el camí pel qual l'amic (l'home fidel) busca l'amat (Déu) no pot ser considerat un lloc geogràficament determinat (Seelemann 285, 294).

La presència del nosaltres, a més, es manifesta a través de la forma verbal "aturàvem", en què detectem l'ús de l'imperfet en qualitat de perfet ("aturàrem") que, present "alguna vegada al romancer, o en narracions extraordinàries, i àdhuc en la conversa espontània d'explicar fets o fetes", "dóna la immediata, ràpida simultaneïtat de trobar-se en un punt crucial d'una acció" (Casasses, "De música" 171).

Igual de crucials poden ser les dues visions que té la parella en "mirar pels finestrals la nit", "en una mena de lucidesa invertida, poder miraculós de contemplar" el que podríem anomenar una "doble invisibilitat". És una situació que pot trobar la seva explicació teòrica en Plotí, "que delega a un intel·lecte especial, diferent del que veu les

formes (en la llum), el poder de percebre el que és sense forma, inintel·ligible" (Hatem, "La recerca" 109), i és un gest que recuperarà l'Abelone de CDA

La primera, uns "llunys" que, amb una certa equivalència a la set dels poemes anteriors, són emfàticament inabastables, ja que, a part de trobar-se, per definició, a una distància que els situa fora de l'abast immediat, són "impossibles". L'adjectiu els converteix en suscitadors d'un desig sense satisfacció previsible, és a dir, en representació d'allò a què es vol arribar tenint ja d'entrada la consciència que no podrà ser mai assolit, però, a més a més, són consumits per un foc que els fa cremar, d'aquí, també, que siguin visibles als ulls dels dos amants.[81] Vinyoli ja havia formulat una idea semblant en un parell de poemes de la sèrie "Figures en Èmfasi", de R: "Però, de vespre, quan la calda minva / i la cortina d'arbres es mou, / trist i feixuc, un tedi immòbil s'alça / de la ciutat i vola cap als llunys, / deixant vagar la solitud pels carrers" ("L'estiu". *Obra* 129), "Derivo cap a llunys / inconcebibles. / Això és riquesa: / descobrir noves illes, / reconèixer l'albatros" ("El poeta i el mar". *Obra* 140).

La segona, "el negre riu / que inunda els camps de la foscor primera", en què alguns hi han vist una imatge "sorgida directament de la mitologia dels Inferns, un Aqueront tan abissal com tenebrós o un Cocit que empeny amb fúria torrents de sang negra" (Hatem, "La recerca" 109). Cert és que en Vinyoli podem llegir el negre com a color del mar, la nit, la profunditat, el misteri i també la mort. Si aquesta fos una de les lectures possibles, reforçada pel fet que sovint el riu és símbol del transcurs del temps i que la parella es troba "al fons del corredor", en un atzucac, podríem potser reformular-la entenent aquesta mort com una de simbòlica i, doncs, com el final necessari per a un nou començament, una nova naixença que només pot donar-se en la foscor que inunda el caos originari, perquè claror i foscor, principi i fi s'exigeixen mútuament per ser un únic tot. Així, aquests versos no serien sinó una premonició de l'inici del recorregut que emprendrà el jo poètic transmutat que és l'Abelone de la segona tauleta del díptic.[82]

Fa un cert sentit, doncs, que el recurs principal amb què el poema formalitza el que es proposa sigui la contraposició, tan present en l'opuscle lul·lià,[83] entre la llum

[81] Com apunta Barjau, en els *Sonets* rilkians podem parlar del sentiment d'allò llunyà i de la llei de la llunyania o estructura global de les distàncies (Rilke, *Elegías* 159n8, 221n9).
[82] V. la lectura dels poemes [I] i [II].
[83] Com en el versicle [199], a tall d'exemple, recuperat en la perla verdagueriana 200-207: "Eclipse fo en lo cel e tenebres en la terra. E per açò l'amich remembrà que pecat li havia longament absentat son amat de son voler; per la qual absència tenebres havien exilada la lugor de son enteniment, ab la qual se presenta l'amat a sos amadors" (Llull, *Llibre* 142).

(associada a la presència de l'amat i, doncs, a la coneixença), aquí representada pel gerundi "cremant", i l'obscuritat (associada a l'absència de l'estimat i, per tant, a la desconeixença), transmesa per la "nit" (espai i temps místic, imatge d'espiritualitat, vastitud i creació, aquí doblement simbòlica en tant que presó i espai on l'ànima va a la unió divina alhora. Carbó, *La poesia* 464; *Joan Vinyoli: escriptura* 80-81), el color del riu i, finalment, la "foscor". El qualificatiu "primera" que acompanya el darrer substantiu ens reafirma, també, en la idea d'una ignorància pròpia d'aquells que es troben just a l'inici del camí emprès vers l'amor i la saviesa absoluts.

VI

Hem suportat el vent groc,
l'incendi blau,
les aigües insalubres,
la sequedat del riu ple de còdols.
Però vingué l'oreig que emmalaltint guaria
i estengué sobre nostre una nit verda.
I ens vàrem amagar llavors en una espluga
de silenci i vàrem dir paraules
de consagració.

El sisè poema pot dividir-se simètricament en dues parts diferenciades, de quatre versos cadascuna, per l'adversativa del quart, que amb un oxímoron magistral (i unint, així, en un mateix vers les dues estratègies més repetides al llarg de l'obra), marca un abans i un després en el periple que se'ns va descrivint.

La primera d'aquestes parts ens assabenta de les dificultats que han hagut de suportar els amants en l'inici del seu viatge, com els que han hagut de superar (humans, animals i naturals) Sulamita i l'amic lul·lià en les respectives recerques dels seus amats (Seelemann 286, 294). Uns obstacles que aquí són representats, un per vers, paral·lelament mitjançant l'alteració de l'estat habitual dels elements naturals. Aquesta alteració se'ns transmet, d'una banda, a través de la permutació en les associacions entre cromatisme i imatgeria que serien esperables, per la qual el "vent" esdevé "groc" i "l'incendi" (el foc), "blau". Això ens situa en una natura còsmica irreal que s'acabarà de completar amb la "nit verda" de la segona part del poema. De l'altra, mitjançant la

putrefacció i l'estancament suggerits per la insalubritat i de "les aigües" i "la sequedat" d'un "riu" que ja no inunda sinó que és "ple de còdols", contraris al trànsit i la vida que implícitament evoquen aquests elements i que, sumant-se al "negre" del poema anterior, transmeten una sensació general tant de contrarietat com de suspensió de la temporalitat. Tot en conjunt sembla facilitar una trobada imminent entre exterioritat i interioritat que propiciï el recolliment necessari per bastir una altra realitat.

"Però vingué l'oreig que emmalaltint guaria", en la segona part de la composició i en un vers que dialoga tant amb el "feliç dolor" del poema IV, per l'oxímoron, com amb el "remoreig" del II, per l'homofonia. Dit d'una altra manera, va venir el vent que, fent mal, salva, el desconegut on hi ha esperança. És l'esperança que poden insinuar la cura enclosa en el guarir i el verd que qualifica la nit que s'estén sobre la parella.

No és el primer cop que trobem la nit associada a aquest color: Josep Maria Junoy sintetitzà així el més enllà del més ençà en tres versos d'un poema no recollit en volum ("gebrat / parpelleig de venus / en la nit verda de gener") i en el seu quadre *Eclipsi i òsmosi vegetal* (1934) Dalí hi presenta la imatge d'una nit verda que cobreix un paisatge desolat amb poques figures, en què, en el moment màgic d'una eclipsi, una font de llum exterior al llenç projecta el raig lumínic de cromatisme ataronjat sobre un cavall que es converteix en planta. Carreras ha vist en aquesta imatge de la nit verda la "metàfora surrealista de la nostàlgia del poeta per l'edat en què la humanitat formava una unitat plena amb l'univers natural" (56-57).

La reacció dels dos enamorats suposa la inserció d'un element que des dels primers temps té un significat místic, la cova, que recuperarem en el poema IX d'aquest llibre i en l'[XI] de CDA. Abisme interior de la muntanya, la cova és el símbol de la creació, el lloc on el numinós es produeix o pot rebre acollida, un passadís cap a una regió còsmica de l'altra banda (del cel a la terra o de la terra als inferns) i, alhora, l'arquetip de la matriu materna, figura d'origen, renaixement i iniciació en els mites. Per Plató, per qui tenia una significació no solament còsmica sinó també ètica o moral, la caverna era la representació del món fenomènic, imatge d'aquest món d'aparences del qual l'ànima ha de sortir per ascendir al veritable món de les realitats, el de les idees. L'aspecte més tràgic de la cova és, segurament, el que s'hi refereix com a regió subterrània de límits invisibles, abisme temible habitat per monstres i símbol de l'inconscient i del seus perills. D'aquí que també simbolitzi l'exploració del jo interior i, més particularment, del jo primitiu, rebutjat a les profunditats de l'inconscient (Cirlot 169-170; Chevalier i Gheerbrant 263-267; Eliade i Couliano 176-189). Una de les referències que hi fa Sant Joan de la Creu en

el "Cántico espiritual" ens permet traçar de nou vincles amb el text que ens ocupa, ja que "nos traslada con resonancias conmovedoras al retiro en que se retraen los enamorados" (Guillén 100).

El "silenci" de què es compon l'"espluga" sembla requerit per la voluntat d'elevar l'amor a experiència absoluta mitjançant la paraula, que esdevé eucarística. El fet que aquesta consagració vingui donada justament per les "paraules" ens recorda, irremeiablement, la veneració que Vinyoli sentia vers la poesia, "saborosa clausura" capaç de fer durar per sempre "fins allò que és pur instant" (*Obra* 102).[84]

VII

Remorejaren, altes,
les canyes, àcidament.
Tot s'estremí
callant, i jo escoltava.
Tot va tornar-se amagatall recòndit,
complicitat amb qui ja no hi era, havent-nos,
però, deixat el que buscaríem
sempre més: l'anella
de la cadena trencada,
la perla del collar
desfet, un pas
cap a la porta d'entrada
al primer jardí. Rastres.

A l'encontre, la superació dels entrebancs i la consagració de l'amor, però, els segueix, necessàriament, la pèrdua de la innocència, a la qual es destinen els dotze versos que integren el poema VII, d'ecos bíblics notoris.

Consecutiva a la del poema precedent, l'ambient amb què es descriuen els moments inicials dibuixa la vegetació característica de les vores d'un riu i ve regit per tres elements: el remoreig, de nou, indici d'una inspiració que emana de l'esfera superior; l'acidesa, atribuïble a les canyes, que partides i xuclades (a excepció de la canya dolça

[84] "Al començament, existia la Paraula i la Paraula estava amb Déu i la Paraula era Déu" (Jo 1.1).

d'on s'extreu el sucre) tenen gust àcid[85] i amb les quals la inspiració podria veure's traduïda en escriptura (la canya com a càlam) o en so (la canya com a flauta. Hatem, "La recerca" 111), i el fremiment, que es produeix en paral·lel a un silenci absolut. El conjunt basteix l'atmosfera que resta després de la manifestació, el descobriment i l'experimentació d'un quelcom desconegut que participa de la transcendència, a la revelació del qual el jo es mostra receptiu.

Ara bé, com tot en el món terrenal, també aquesta presència és passatgera, i altra vegada el transcurs del poema pateix un canvi que ve marcat per la negació i l'adversitat: la primera evidencia l'existència d'una nova identitat (el guia incorpori intuït en els primers poemes), l'única altra que el jo que prendrà veu en l'obra i l'esvaniment sobtat de la qual tenyeix l'escena d'una quietud inquietant i de secretisme (emfatitzat per la insistència en la idea d'amagatall). Salvant les distàncies necessàries, i com analitza Geisler, la figura del Déu absent o "la situació de retracció divina quan només queden rastres de la lluentor original" (141) les podem trobar en d'altres poemes de Vinyoli com "Tan sols una memòria" (LHR) i "El bosc" (ELP), o en la primera Elegia de Rilke també. La segona, al seu torn, palesa el sentiment d'incompleció que la volatilització d'aquest "qui ja no hi era" ha deixat en els amants, en els quals residirà, d'ara endavant, la nostàlgia consegüent a una condició perduda i, per tant, l'impuls a una recerca que durarà per "sempre més". L"absolut personalitzat" que designa l'epítet, a més, mostra punts en comú tant amb l'Amat evocat en el *Cántico espiritual* de Joan de la Creu com amb "el Crist esmunyedís de Joan i «qui ja no és en l'amagatall recòndit», referència que suggereix el sepulcre d'on va fugir el Salvador" (Hatem, "La recerca" 112).

Tres són les traces que queden després de la retirada, tres vestigis d'una totalitat esdevinguda objecte de percaç: "l'anella / de la cadena trencada, / la perla del collar / desfet, un pas / cap a la porta d'entrada / al primer jardí". Els dos primers comparteixen la preciositat distintiva de les joies i, sobretot, la circularitat, perfecció sense principi ni fi, com l'eternitat, que el cristianisme ha utilitzat per simbolitzar Déu ("Dios «es significado por la figura circular o esfèrica [...] porque (Dios) no tiene principio ni fin»". Guillén 101) i alhora concepció d'un temps que, oposat a l'evolució i el progrés de la linealitat, s'entén com a retorn perpetu. Sensible a l'harmonia màxima d'aquest cos geomètric, Vinyoli fa present el cercle, o l'esfera, en diversos dels seus reculls fent-li

[85] "No dormis: / s'han d'esglaiar primer totes les canyes / de vora el rec, àcida música, / fons de capvespre. // Ja, de cop, / sóc a l'indret on neixo / cada vegada, que és on mai / no es toca fons ("Per la sega", R. Vinyoli, *Obra* 121).

simbolitzar una unió d'ordre còsmic, la "vida més alta" o un lloc de perfecció anhelat per assolir la restitució de l'ésser esquinçat.[86] I no oblidem el significat de les il·lustracions que van acompanyar la primera edició d'aquest llibre, comentades més amunt. El tercer, que a més de tenir un efecte nostàlgic com els anteriors conté la idea de propulsió, sens dubte remet al paradís, que tant en el *Càntic dels càntics* com en l'opuscle lul·lià apareix com a lloc d'encontre dels amants: imatge de la persona, en tant que símbol del cos de la noia, en el primer, i imatge de la disposició interior de l'amic per rebre l'amat en el segon (Seelemann 292). I en tots, la idea d'un esberlament, una pèrdua i una inconclusió. Tots, "rastres".

Després d'una manifestació que acaba resultant insatisfactòria, per incompleta, el terme que clou la composició a manera de sentència podria, alhora, referir-se a l'empremta deixada per la magnitud de l'experiència viscuda i al·ludir als senyals que, a partir d'ara, hauran de d'indicar el nou camí a seguir per arribar no a aquests sinó més enllà. El paradís és un de perdut i, per tant, la senda ja no pot ser una de recerca; ha de ser, més aviat, una de reconquesta. Aquest darrer mot també serveix per recalcar la condició humana (irreparable) de l'ésser que, sentint-se arrabassat i separat, sempre aspirarà a aquell ideal del qual dimana, tot recordant-nos que el que s'assaja en aquesta obra és un acte suprem de comprensió i anunciant-nos que és en aquest sense fi on resideix l'únic coneixement abastable, l'única possibilitat de consciència i, per tant, d'existència.

Si la unió mística apareix com a única via possible per a tal comesa és perquè l'amor dels homes que s'estimen, d'una ànsia d'infinit incessant, remet al misteri últim de la creació i, doncs (en una lectura bíblica), sols pot ser un reflex d'aquell amor diví original i originari, Déu (Ferrer, "Introducció" 21, 29).

Arribats aquí, resulta difícil no pensar en fragments bíblics com els següents:

> Déu digué: "Fem l'home a la nostra imatge, semblant a nosaltres, i que sotmeti els peixos, els ocells del cel, els animals domèstics i els salvatges i totes les cuques que s'arrosseguen per terra". Déu creà, doncs, l'home a la seva imatge, el creà a la imatge de Déu; creà l'home i la dona. Déu els beneí i els digué: "Sigueu fecunds i multipliqueu-vos, pobleu la terra i domineu-la, sotmeteu els peixos, els ocells, les bèsties i totes les cuques que s'arrosseguen per terra". [...]
>
> Després Jahvè plantà un jardí a Edèn, cap a l'orient, i va posar-hi l'home que havia format. Jahvè Déu va fer brotar de la terra fèrtil tota mena d'arbres, agradables a la

[86] Per aprofundir en aquest aspecte, v., per exemple, P. Solà, "Només" 234-237.

vista i bons per a menjar, com també l'arbre de la vida, al mig del jardí, i l'arbre del coneixement del bé i del mal.

Un riu sortia d'Edèn per regar el jardí, i d'allà es destriava en quatre braços [...]

Jahvè Déu prengué l'home i el posà al jardí d'Edèn perquè el conreés i el guardés. Llavors Jahvè Déu va donar a l'home aquest manament: "Pots menjar de tots els arbres del jardí però de l'arbre del coneixement del bé i del mal, no en mengis; si un dia en menges, no t'escaparàs pas de la mort".

Després Jahvè Déu digué: "No està bé que l'home estigui sol: li faré qui li faci costat per ajudar-lo". [...] Llavors Jahvè Déu infongué un son profund a l'home, i s'adormí. Prengué una de les seves costelles i clogué la carn al seu lloc. Després, de la costella que havia pres a l'home, Jahvè Déu va fer-ne una dona, i l'emmenà a l'home. [...] Per això, l'espòs deixarà el pare i la seva mare i s'ajuntarà a la seva esposa, i seran una sola carn. I tots dos, l'home i la dona, anaven nus, però no tenien vergonya l'un de l'altre. [...] La dona, veient que l'arbre era bo per a menjar, que donava gust de mirar-se'l i era temptador per a adquirir el coneixement, prengué del seu fruit en va menjar. En donà també al seu home, i en van menjar tots dos; i a tots dos se'ls obriren els ulls. Llavors conegueren que anaven nus i cosiren fulls de figuera per cobrir-se a la cintura.

Sentiren després els passos de Jahvè Déu, que es passejava pel jardí a l'aire fresc del dia, i l'home i la seva dona s'amagaren entremig dels arbres del jardí perquè Jahvè Déu no els veiés. (*La Bíblia*, Gènesi 1.26-3.8)

VIII

Vàrem emprendre un llarg, difícil,
perillós camí. I estimàvem les coses
—fossin neu o fang,
rosada o constel·lació.
I les fèiem nostres per causa
de l'amor que ens havia ensenyat com anostrar-les.

Havent sortit del corredor, de la caverna i de l'amagatall, tot a través de l'itinerari propi d'una iniciació, arribem al poema equador de LDA. Són sis versos que, amb un notable paral·lelisme amb el versicle [2] de Llull[87] i poemes anteriors d'aquesta mateixa

[87] "Les carreres per les quals l'amich encercha son amat són longues, perilloses, poblades de consideracions, de sospirs e de plors, he enluminades d'amors" (Llull, *Llibre* 73). El conjunt del poema també ens podria fer pensar en el versicle [320], que sembla portar-nos a la conclusió que la dificultat del camí travessat és

obra, ens presenten el nou recorregut a seguir per la parella. Un recorregut "llarg, difícil / perillós" i, per tant, fàcilment interpretable com el de la purgació (via purgativa).

El que correspon ara als amants és "redescobrir el món en apropiar-se'l per la mediació de l'amor inter-humà. Per mitjà de les *traces* recompondre l'univers a la mesura de la recerca" (Hatem, "La recerca" 113). L'empresa, doncs, es concreta en un aprenentatge de "l'amor", substantiu que fa acte de presència, per primer i últim cop en tota l'obra, en el vers de cloenda. És precisament en aquest amor, revelació recent, que resideix la "causa" del motiu místic d'anostrar allò contemplat per part dels amants (Carbó, *La poesia* 465). Aquesta contemplació ("neu o fang, / rosada o constel·lació") inclou des del que és pur fins al que és impur, des del que és efímer fins al que és originari, des del que és petit i proper fins al que és llunyà i immens; la totalitat que cap en uns oposats que troben la seva correspondència en un joc formal d'extrems que s'emmirallen i s'expandeixen fins a la transcendència. D'una manera semblant, i consolidant la circularitat del díptic, serà en el darrer poema de CDA on apareixerà l'única referència al concepte de l'amor i a la possible analogia entre el jo i l'absolut.

Pel que fa al procés d'anostrar, en el conjunt de l'obra vinyoliana cal llegir-lo com el fet d'aconseguir posseir i ser fidel a les coses, que vol dir arribar al cor i, per tant, a l'essencialitat (Carbó, *Joan Vinyoli: escriptura* 67). En aquest poema —i llibre— en concret, a més, es pot interpretar com l'execució en l'esfera mundanal per part dels homes d'aquell amor primer abans esmentat i, així, expressió de la voluntat de reguanyar el paradís arrabassat.

IX

Cercàvem or i vam baixar a la mina.
I la foscor s'il·luminà de sobte
perquè érem dos a contradir la nit.

proporcional a l'amor que en resulta: "On pus estretes són les vies on l'amich va a son amat, pus amples són les amors. E on pus stretes són les amors, pus amples són les vies. E per açò, en totes maneres à l'amich per son amat amors e treballs e languiments e plaers e consolacions" (*Llibre* 188). Verdaguer referia aquest darrer de la següent manera: "Quan més estretes són i més asproses / les vies que encaminen a l'Amat, / tant les amors són amples i espaioses / per qui viu de Jesús enamorat. // Quan les amors són míseres i estretes / més ample i espaiós és lo camí: / com són roses del cel les amoretes / les espines cruels deixen aquí" (*Perles* 215).

I entre la via purgativa i la via unitiva, venidora, la via il·luminativa, que se'ns planteja en el poema més breu de tota l'obra (tan sols tres versos) a través de la baixada a la mina i el símbol de l'or, el qual, com dèiem a propòsit del primer poema, Vinyoli ja havia tractat a EC i reprendria en títols posteriors com "Tot recobrat" (EG).

Tresor simbòlic màxim que es pot aconseguir en l'itinerari terrestre i una de les representacions de la poesia (Carbó, *Joan Vinyoli: escriptura* 85), aquí l'or, brillant i valuosíssim, esdevé imatge d'allò buscat, metàfora alquímica en què s'objectiva la set. Hatem, a més, hi ha vist l'"obra perfecta de la unió del masculí i el femení, en una coincidència d'oposats" ("La recerca" 113). El mitjà per accedir-hi és el descens a la mina, que no deixa de ser una cova[88] però amb la possibilitat d'extreure'n un mineral, de trobar-hi llum. Un cop més, es tracta d'una davallada a les profunditats, tan semblants a les del pròleg d'EC i les de l'"Avís" i el poema proemial del mateix LDA, cosa que ens recorda que el camí cap a l'absolut, sense prescindir de la presència de nombrosos elements exteriors, és sobretot un camí d'interiorització. La vida interior, altra volta, com a realitat autèntica, més plena i més completa.

D'aquesta manera, i prolongant el recurs associatiu segons el qual la llum equival al coneixement o la veritat i l'obscuritat significa ignorància o engany, "la foscor" és una d'interna, de l'ànima,[89] i en la causa de la seva dissipació cal veure-hi la consciència de conjunt (fet encara per dues individualitats) dels amants. Uns amants que, moguts pel mateix desig de claror, semblen haver assolit un grau més en la seva capacitat de comprensió.

Com a anècdota, més aviat, podem afegir que no resultaria estrany que el poema hagués trobat inspiració en el conte "Les mines de Falun" de l'escriptor romàntic E.T.A Hoffmann, a què Vinyoli ja havia fet referència a "Des del talús" (TEAIR).[90] En aquest relat de Hoffmann, que reprèn un tema tradicional en la literatura germànica, "el protagonista, el jove Elis, ha quedat soterrat en una mina i la seva promesa, Ulla, l'espera tota la vida. Després de molts anys, quan ella ja és anciana, uns miners troben el cos

[88] V. el comentari del poema VI.

[89] Ressona, aquí, el primer vers del poema "Orfeu, Eurídice, Hermes" de *Noves poesies*, que comença així: "Era l'estranya mina de les ànimes. / Com silenciosos filons d'argent, anaven, / talment unes venes a través de la fosca. Entre les arrels / rajava la sang, que continua fins als homes, / i oferia, en l'obscuritat, l'aspecte pesant del pòrfir. / Fora d'això, no hi havia res de roig" (Rilke, *Esbossos* 38). A l'hora de citar la poesia rilkiana hem optat, sempre que ha estat possible, per la traducció o versió que en va fer Vinyoli. Quan aquesta no existeix, hem referenciat les més properes a ell temporalment, com les que en va fer Riba. Si no, hem utilitzat la darrera traducció publicada en català. Citem en castellà quan la versió catalana no existeix. La manera de citar els títols rilkians segueix la de les edicions i els traductors mencionats en cada cas.

[90] "[...] i se't revelen amples / espais de temps, ressaques, plenamars / de sentiment, les mines de Falun, / on algun dia vam baixar enfollits, / potser un moment tan sols i l'oblidàrem" (Vinyoli, *Obra* 173).

d'Elis, que ha quedat intacte. Ulla pot fondre-s'hi en una darrera abraçada. La història d'aquest personatge de ficció, que també va interessar el poeta Trakl, i el tema de l'amor persistent en el temps, etern malgrat la mort, juntament amb el descens la nit de Sant Joan a la mina, «on algun dia vam baixar enfollits» captivaren Vinyoli" (P. Solà, "Només" 233).

X

Ens dèiem l'un a l'altre:
La diferència entre nosaltres i el buscador sapient
està en el fet que ell sap conèixer l'or
en el reflex de les aigües
i nosaltres el perseguim pels laberints de la pedra.
Però perdent-nos ens hi acostem.

Arribats a aquest punt, i mantenint l'or com a imatge del guany del pelegrinatge, assistim a la primera mostra de reciprocitat entre els dos amants (perquè "l'amor és, abans que tot, un do recíproc". Ferrer, "Assaig" 114), que es concreta en el que podríem interpretar com a únic intent de diàleg en tot LDA. Se'ns ofereix, això sí, en la reproducció en estil directe per part del jo d'allò que es deien "l'un a l'altre".

El contingut d'aquest intercanvi verbal insisteix en l'oposició dicotòmica coneixement enfront d'ignorància, ara a partir de la diferenciació entre el nosaltres (primera aparició del pronom de primera persona del plural) i un dels personatges representatius de l'itinerari terrestre en la lírica vinyoliana, "el buscador" (Carbó, *Joan Vinyoli: escriptura* 86), qualificat, per remarcar-ho, de "sapient". A l'adjectiu s'hi suma encara la diferència en la manera amb què un i altres es fan seu, o intenten de fer-se-l'hi, el guany: mentre que el cercador és capaç de "conèixer l'or / en el reflex de les aigües"[91]

[91] La imatge és idèntica a la dels ja mencionats "L'or" i "Una variació del mateix poema", i Marrugat n'ha extret la següent lectura: "En lloc de cercar la despersonalització, des d'aquest moment, la poesia de Vinyoli cerca en la pròpia interioritat allò que té de comú amb tots els homes. És una característica essencial del postsimbolisme en resposta a la recerca simbolista dels sentiments individuals i d'allò que oposa l'artista a la societat. De fet, Vinyoli ho exposa aquí citant el primer vers del propi poema «L'or», homònim d'un dels *Neue Gedichte* de Rilke i que, junt amb el que l'acompanya, «Una variació del mateix poema», pot ser llegit com una resposta a certs aspectes generals de la poesia del txec. Perquè el que exposa aquest poema és que l'or no només es troba en les profunditats del propi interior deslligades de la vida, «ans també en el reflex / de les aigües del riu». I aquell que «cerca verament / dins la foscor del cor, / no veu com en el riu / es manifesta l'or». Cal sortir d'un mateix, buscar-se en el reflex temporal que tenim en les coses i en altres, en lloc d'abstenir-se de ser-hi present com proposava el poema-cosa. Cal airejar-se en el no-jo, en lloc de

(identificació fàcil, comprensió transparent de la realitat, assoliment i, doncs, personificació de l'estadi de coneixença percaçat), ells, aprenents permanents, han de perseguir-lo "pels laberints de la pedra", han d'anar-lo a buscar mitjançant una baixada que resulta complicada, inextricable i sinuosa i que porta implícites la confusió i la pèrdua, com indiquen el substantiu i el complement escollits.

Finalment, per la seva duresa i resistència al temps i pel seu sentit material per a la construcció, la "pedra" és un altre dels materials amb què Vinyoli representa sovint la poesia; d'aquí la metàfora "la pedra del poema" de "Feina de vell" (*Obra* 356) o un poema com "Manobre", d'AHP (Carbó, *Joan Vinyoli: escriptura* 82, 217). D'una manera versemblant, aquí també podria esdevenir símbol de la insistència en la recerca i l'intent d'apropament, alhora que de la contrarestant llargària (inacabable) del recorregut. Això no obstant, adversativament i antitètica, "perdent-nos ens hi acostem".

XI

Apreníem a ser un en un quiet
passar de l'un a l'altre. I, no movent-nos
d'on estàvem, vèiem créixer les neus
i els rius aturar-se, que tot
era transformat per la mirada neta
que ens omplia. I ens acollien vergers.
I se'ns abandonava una viola
I escoltàvem el cant secret de l'ocell
blau i groc en l'arbre del vent.
Però el cérvol se'ns esmunyia per més
que avancéssim la fletxa.

Un poema més, un esglaó més en el procés: l'aprenentatge de "ser un", que s'expressa en el contrari semàntic "quiet / passar de l'un a l'altre", tan semblant al "desenfrè quiet" en què viurà Abelone ([IX]) i que pot fer pensar, també, en com entenia Riba l'acte amorós, per ell, la manera mitjançant la qual el sensible —el cos— i l'intel·ligible —l'ànima— podien tornar a la unitat original que havien estat abans que

construir un món artístic al marge de la realitat compartida amb l'única mesura de la pròpia simbolització individual, del propi art" (Marrugat, "D'àngels" 86).

un atzar els separés (Sullà, *Una interpretació* 104).[92] Amb aquesta forma vinyoliana de l'èxtasi s'inicia un crescendo en el progressiu acostament que, reforçat per figures retòriques com el polisíndeton, acabarà desembocant en la unió tres poemes després.

El canvi interior que comporta la suma d'individualitats, això és, l'adquisició d'una major capacitat de percepció de la realitat i una apreciació d'aquesta més aguditzada, ve acompanyat d'un d'extern, talment si la "mirada" de l'exterior residís en l'interior. Perquè és aquesta mirada una que neix en l'amor, i és en aquest sentiment, origen de la sensació de plenitud ara experimentada, que resideix el poder de transformar el món, fins a restituir l'harmonia desapareguda entre els humans i la natura, fins a convertir-ho "tot" en l'estampa idíl·lica pròpia d'un *locus amoenus*, quasi metàfora del paradís perdut, quasi traspàs del llindar d'aquell "primer jardí".[93]

"Vergers", una "viola", "el cant secret de l'ocell / blau i groc" (per a la comprensió del qual també sembla preparada l'audició que en el poema VII rebia la revelació), "l'arbre del vent" (ambdós elements junts, una vegada més)... i la major homogeneïtat mètrica i el major deteniment descriptiu realcen una quietud, puresa i concòrdia que acullen amablement i delecten tots els sentits. Només sembla mancar-hi la font (símbol recorrent de la poesia i imatge que sí que apareix en el poema [X] de CDA), tot i ser-hi de manera indirecta a través dels rius i la frondositat de l'indret, per acabar de completar l'encís d'una escena suspesa en el transcurs del temps.

Un comentari a part mereix la imatge de l'ocell, que ha estat llargament utilitzada per la tradició per simbolitzar les relacions entre el cel i la terra i els estat superiors de l'ésser (Chevalier i Gheerbrant 154-155; Eliade i Couliano 646-652), com també la poesia, pel cant i l'ascensió del batre d'ales que se li pressuposen, i perquè sovint en Vinyoli, en una associació entre els colors i els conceptes, el blau simbolitza la paraula.[94]

---

[92] L'expressió recorda altres moments de la poesia vinyoliana anterior, com "Vincles" ("Som instruments d'alguna força / que ens té a les mans, / lliurant-nos l'un a l'altre, / guardant-nos l'un de l'altre") i "Per transparència" ("És un àpat insòlit: ens mengem / amb gana, l'un a l'altre, / sense dir res o bé parlant del temps"), ambdós de TEAIR, i "Projectes de felicitat" de VDA, en què "Ens vàrem perdre en el pas / inacabable i únic / de l'un a l'altre [...]" (Vinyoli, *Obra* 173, 177, 255).

[93] Es confirma, així, l'ús de la naturalesa, simbòlicament abundosa i esplèndida, com a escenari de l'amor. Ja en les tres grans fonts fins ara més recurrentment referides (el *Càntic dels Càntics*, Ramon Llull i Sant Joan de la Creu) hi detectem un ús semblant en recórrer a aquesta (reflex, també, de l'ideal primer de què prové) com a imatge de l'amat.

[94] "En el quiet, blau ordre del matí, / neix la paraula neta quan, primer / tot s'ha perdut, avall, sense destí", "Cant", R; "Aquest endins del blau de la paraula / blau cap a blau, cap a més blau encara, / és com parar migdialment la taula / dels somnis, per atzar, / a trenc de mar, / quan gira el far […] (M'enfilaré primer / a un tamboret per arribar a la soga / d'on penja el ninot blau de Klee.) / No goso fer / res absolutament sinó, quiet, / mirar el dedins secret del blau de la paraula", "Cançó blava", DM (Vinyoli, *Obra* 154, 395).

Que el primer color que se li atribueixi en aquests versos sigui el blau passa a convertir-lo, també, seguint Cirlot, en símbol de l'impossible, com ho és la rosa blava, tan coherent amb l'adjectiu "secret" (364). El mateix sintagma ("l'ocell blau") és present a "La pedra solitària" de R, dona títol a una obra de Maeterlinck i representa el cant de l'amant en el conte homònim de la francesa madame d'Aulnoy referit per Hatem (*La llum* 79-81). El fet que, a més, sigui groc podem atribuir-lo a les connotacions de foc, sol i or (la llum) que el poeta assigna a aquest color (Carbó, *Joan Vinyoli: escriptura* 198-199, 202), o, en un pla anecdòtic, a l'ocell blau i groc d'un plat de ceràmica que el poeta tenia. Tornarem a parlar d'aquest animal a propòsit del poema [V] de CDA.

Amb tot, el sojorn edènic ha estat només aparent, perquè l'objecte de la set continua sense deixar-se atrapar. El sagitari que s'allunyava i l'or a què, perdent-se, s'acostaven adopta ara la forma d'un cérvol que s'esmuny als amants, convertits de buscadors en caçadors, per més que avancin "la fletxa". Els significats que la bibliografia atorga a aquest mamífer acaben de perfilar la interpretació dels dos darrers versos: Carbó hi llegeix un signe que mostra el camí purgatiu a seguir (*La poesia* 465), mentre que Hatem constata que "el *cervus fugitivus* figura, en alquímia, la pedra filosofal" i "una eloqüent imatge del misteri (incomprensible) de la unió hipostàtica i indivisible ja que aquesta magnífica criatura simbolitza el Crist, les manifestacions del qual també estan subjectes a brusques desaparicions («Como el ciervo huiste», diu Joan de la Creu en el *Cántico espiritual*, I)" ("La recerca" 115-116). L'encavalcament final del poema subratlla l'eixorquia de la insistència de la recerca: el paradís assaborit no ha deixat de ser un de terrenal, i de la reiteració de l'adversativitat, ara conclusiva, cal deduir-ne la prolepsi del desenllaç, inexorable.

XII

Vam arribar al peu d'una ardent muntanya
i allà vam caure de genolls
i vam abaixar el cap
i ajuntàrem les mans perquè sentíem
fer-se en nosaltres de tal manera l'inaccessible,
l'il·limitat, el sense nom, que no podíem
fer res més que abismar-nos
a considerar el passar de l'un per l'altre

cap a la fi del moviment
que incessantment ens naixia.

Malgrat la fugida constant del cérvol, l'home, l'amant pot arribar a certes cotes de l'absolut perseguit, interpretables aquí com a experiència mística i preclímax de la fusió última.

L'atesa del final del camí ve representada amb l'arribada "al peu d'una ardent muntanya", la qual, per la majestuositat que inspira i l'ardor que explícitament se li atribueix, es configura com a indret on té lloc l'aparent assoliment d'allò percaçat. La imatgeria heretada, però, ens permet ampliar doblement la lectura: per un costat, pensant en la significació de la muntanya sagrada, formulació del simbolisme arquitectònic del centre del cosmos, on es reuneixen el cel i la terra, alhora punt més alt de la terra i melic del món, lloc d'inici de la creació, zona de la realitat absoluta. El camí fins aquí només pot ser ardu perquè, de fet, s'entén com un ritu de pas del profà al sagrat, de l'efímer i l'il·lusori a la realitat i l'eternitat, de la mort a la vida, de l'home a la divinitat. L'accés al centre equival a una consagració, a una iniciació vers una nova existència (Eliade, *El mite* 46-53). Per l'altre, i com apunta Hatem, recordant l'episodi de la bardissa ardent del llibre de l'Èxode (3.1-6), quan el Senyor va cridar Moisès des d'un arbust que cremava sense consumir-se i va encomanar-li l'alliberament del poble jueu de l'opressió a què es veia sotmès per Egipte ("La recerca" 116).

A diferència del que succeeix en Llull, que formula una pujada a la muntanya de l'amat,[95] als dos peregrins no els cal l'ascens al mont per sentir com els penetra el sentiment d'allò que l'habita. La magnitud de l'experiència és tal, que els porta a adoptar una actitud que, desglossada anafòricament en tres gestos ("caure de genolls", "abaixar el cap", ajuntar "les mans"), un per vers, vacil·la entre l'adoració[96] i la pregària, i l'extenuació i el rendiment, tot accentuant la petitesa de l'ésser humà enfront d'allò manifestat. Un gest semblant trobem en aquells "queia ferit sota el pes de les ombres, / m'he trobat de genolls entre el vent i la llum" i "m'aturo, / caic de genolls, / davant la clara, immòbil, / silenciosa presència / de tot" del jo d'"El camí", dels poemes "El Callat" d'EC i "Autoretrat, amb l'ombra d'Orfeu" de R (*Obra* 112, 131), on retrobem un jo mogut per la set, l'afany de coneixement, a una recerca incessant.

[95] "Acompanyaren-se memòria e volentat, e puyaren en lo munt de l'amat, per ço que l'enteniment s'exalçàs e la amor se doblàs en amar l'amat", diu el versicle [99] de *Llibre d'amic e amat* (Llull, *Llibre* 108), reescrit així per Verdaguer: "Memòria i voluntat / pujaren la muntanya de l'Amat / tan acimada, / perquè l'enteniment prenga volada / i es doblen ses amors a l'Estimat" (*Perles* 111).
[96] "La adoración es maravilla que trasciende, maravilla que ni tiene límite ni medida" (Carlyle 11).

Tres són les expressions que, en una concentrada enumeració, intenten descriure verbalment la vivència: "l'inaccessible, / l'il·limitat, el sense nom",[97] les quals comparteixen, precisament i paradoxal, l'evidència de la incapacitat de la parella d'abastar-la, comprendre-la i, en conseqüència, descriure-la.

La intensitat de la sensació viscuda dins seu ("sentíem / fer-se en nosaltres") és tanta, que "no podíem / fer res més que abismar-nos a considerar" el quasi frenètic moviment "de l'un per l'altre" en què consisteix aquest tros de transcendent (amorós, sapiencial) sentit, que neix i mor en ells mateixos. Passen, així, de l'ascensió connotada per la muntanya a la idea de profunditat immensa en què insisteix l'abisme. I del dir-se "l'un a l'altre" (X) a l'aprendre a ser un en el "passar de l'un a l'altre" (XI), fins a aquesta última preposició de "l'un per l'altre", a través de la qual "cadascú ha esdevingut el mediador de l'altre, el que assegura a l'altre la base de l'ésser en tota reciprocitat. I és això mateix que és naixença —ja no de la carn, sinó de l'absolut, que no deixa pas de ser inaccessible, il·limitat i sense nom" (Hatem, "La recerca" 116).

XIII

Parlàvem, esperàvem,
i ens va ser dit: Aneu en la carrossa
i no us precipiteu a l'abisme. Però
l'abisme era en tot: en les parets
i en els arbres,
en els carrers
i en les fulles,
en les colors i en els sons,
en els afores de l'avui i en els voltants del demà.
I nosaltres anàvem,
contents dalt la carrossa,
cap a la nit perfectiva.

[97] Diverses són les denominacions que Vinyoli empra per referir-se a quelcom desitjat que mai no s'acaba d'assolir: "inefable", "indicible", "inaccessible", "inassolible". I diversos són, també, els poemes en què palesa un "constant desig d'aprofundiment interior cap allò inaccessible" (Carbó, *Joan Vinyoli: escriptura* 66).

Després de la commoció de la recent vivència i acostant-nos ja al desenllaç del recull, no sorprèn el retorn de l'única altra figura distingida amb el do de la paraula feta veu, que automàticament identifiquem amb aquell "qui ja no hi era" del poema VII. Es manifesta ara a través d'una advertència en imperatiu que ens fa pensar en el poema "Recorda" (R)[98] i que associem més aviat a la figura d'un déu autoritari i categòric: "i ens va ser dit: Aneu en la carrossa / i no us precipiteu a l'abisme".

En la primera de les dues ordres que conformen aquest advertiment hi ve contingut un dels motius més rics en referencialitat literària de tota l'obra, el de la carrossa com a vehicle ascensional, que connecta, de primer, amb les dues carrosses de Verdaguer: la carrossa nuvial de Flordeneu i Gentil de *Canigó* (Cants III-IV),[99] història amb començament feliç i final tràgic, i la carrossa de la creu de les *Flors del Calvari*,[100] història amb començament tràgic i final feliç, amb què el poeta es va replicar a si mateix.

La primera presenta un paral·lel mític molt clar, "«lo carro de foc»" de Faetont, fill d'Hèlios, que fou enderrocat i capbussat d'un cop de llamp per Zeus i que permet d'entroncar amb Joan de la Creu: "«*Conturbóse mi alma por las cuadrigas, eso es, por los carros y estruendos de Aminadab*", personatge que per al poeta castellà significava el dimoni»". La segona, al seu torn, enllaça amb dos moments bíblics: un, el Segon Llibre dels Reis, en què "mentre ells anaven caminant i parlant, un carro de foc amb cavalls de foc els va separar l'un de l'altre, i Elies se'n pujà al cel en la torbonada. En veure-ho Eliseu, es posà a cridar: «Pare meu, pare meu, carro d'Israel i el seu conductor!»" (2R 2.11-12). L'altre, el somni en què Jacob, reposant el cap sobre una pedra de Bet-El, veu "una escala apuntalada a terra i la punta tocava al cel; àngels de Déu hi pujaven i baixaven" (Gn 28.10-22), a què Vinyoli mateix havia fet referència en un esbós de poema conservat a l'ACS (doc. 2065) i que sembla recuperar a "Ens crèiem únics" d'EG,[101] que Dant converteix en mitjà d'accés "al sobrecelo" en el seu "Paradís" (Serrallonga, "Les

[98] "Més aviat / empal·lidíem pel camí / fullós de veus on va sorprendre'ns / la nit i que, de sobte, algú / ens cridés amb paraules / tan convincents i pures, / de rara mel. I dèiem: És de vida / que ens parla, no de mort, mal que sentíssim / molta de por de travessar el llindar / de la hisenda secreta. // Va rentar-nos amb foc, / va ungir-nos amb olis, / ens va parar llit / en una cambra de silenci / que dóna sobre el mar" (Vinyoli, *Obra* 138).

[99] "D'or verge és feta la real carrossa, / d'argent, perles i evori ramejada; / set genis en set anys l'han fabricada / dins un palau de fades d'Orient; / al florejar les pirenaiques cimes / sa roda de set raigs vola lleugera, / en l'herba i neu sense deixar rodera, / com lo carro del sol pel firmament" (Verdaguer, *Obres* 342).

[100] "Si al cel voleu pujar, / la creu n'és la carrossa, / la fe n'és lo fusell, / l'amor diví la roda. / Té per corsers de foc / desigs que s'enarboren, / i amunt i més amunt / no corren, no, que volen. / Qui els guia és Jesucrist, / qui en ella des del Gòlgota / triomfador del món / pujar volgué a la Glòria" (Verdaguer, *Obres* 619).

[101] "Ulls aclucats, vam oblidar / l'abisme que separa. / Ens crèiem únics, que podríem / realitzar l'ascensió, / i sols teníem una escala / de seda i foc que amb l'ús va destruir-se" (Vinyoli, *Obra* 311).

ascensions" 21-22), a partir de la qual Sant Joan de la Creu figura la seva "escala de contemplación secreta"[102] a "Noche oscura" i que Rosselló-Pòrcel reprèn en el poema "Ardent himne" per sobreposar-hi el tema de la lluita amb l'àngel (Marrugat, "D'àngels" 75). Les connexions, però, encara van més enllà: "Allà era el carruatge per al seu viatge de foc cap al cel. Allà era, preparat per a la seva mort, el mite obscur que no va arribar a omplir" (Rilke, *Els quaderns* 188).

Les connotacions de mal presagi i desastre que acompanyen la primera d'ambdues carrosses[103] i el seu referent concorden amb l'intent d'evitar la precipitació al repetit abisme que conforma la segona de les ordres. "Però" talment al poema anterior (de nou l'adversativa, encavalcada) i de manera semblant a l'acció d'aquella força desconeguda i extraordinària realitzada pel Senyor que fa que la persona que estima se senti emportada, vençuda, per un poder d'amor, que és diví (Ferrer, "Assaig" 134), aquest abisme es proclama superior als amants, es fa present "en tot".[104] I aquesta totalitat, expressada formalment per mitjà de l'acceleració del ritme intern de la composició que provoca la brevetat dels versos i la iteració de la conjunció copulativa, engloba tant elements naturals com urbans, tant palpables com sensorials, estenent-se més enllà de l'espai i el temps. No és l'únic cop que l'obra vinyoliana invoca la caiguda a l'abisme, al qual l'ésser humà es veu sovint abocat: ho havia fet ja a R ("[...] Realitat és ara / i això: m'he aturat caient / de paraula en paraula, com per grades de sol, / avall, al fons del cec abisme groc, / on lluu cremant la pedra solitària". "La pedra solitària", *Obra* 120), per exemple, i ho tornaria a fer a PDA ("[...] Sí, de què / viuríem si no fos d'aquests besllums / de permanència feliç que se'ns revelen / entre dos clars, quan tot es precipita / sense parar a l'abisme i bufa un vent / sense recurs?". "Elegia de Vallvidrera, VI", *Obra* 429).

Després d'un espai en blanc que origina un dels dos grans escalonaments de l'obra (expressió de la inexistència d'espai no ocupat per aquest tot?), juntament amb el del poema VII, els amants, impregnats d'una alegria semblant a aquell amor que encega Gentil i l'acaba portant a la perdició, es lliuren "dalt la carrossa / cap a la nit perfectiva".

---

[102] "Pero hablando ahora algo más sustancial de esta escala de contemplación secreta, diremos que la principal propiedad que por aquí se llama escala, es porque la contemplación es ciencia de amor, la cual es noticia infusa de Dios amorosa, que juntamente va ilustrando y enamorando al alma, hasta subirla de grado en grado a Dios su Criador, porque solo el amor es el que une y junta al alma con Dios" (San Juan de la Cruz 134).

[103] "Aquesta carrossa no és solament un mal averany, és un mal en si mateixa. Tot és encís. Prové de l'Orient fabulós. Els ornaments són de meravella, argent, perles i vori, els constructors són set genis d'un gran mal enginy […] no és una carrossa innocent: és una carrossa d'engany, que el poeta ha construït amb els elements de la tradició que ha considerat més ben escaiguts" (Serrallonga, "Les ascensions" 21-22).

[104] "— […] Tu est tot e per tot e en tot e ab tot", proclama l'amic lul·lià (Llull, *Llibre* 95).

Cap a una nit amarada de la perfecció a què pot ser comparada la unió final o cap a una nit en què, havent trobat el mitjà favorable, arriben al seu terme, en funció de com llegim l'adjectiu final.

XIV

Ens tornàvem de foc
i d'encens. I oblidàvem
els jocs i l'espera perquè
ja tot era el trobat.
I el trobat era clar,
quiet, intangible
i profund. I ressonava
com una cisterna.
I una cortina d'arbres el separava del món.

Amb el penúltim poema assolim el que sembla ser la unió. Mitjançant una de les formulacions verbals en què sol aparèixer referida la metamorfosi en Vinyoli (Carbó, *Joan Vinyoli: escriptura* 250), els amants es tornen "de foc / i d'encens", és a dir, no esdevenen combustió, pròpiament, sinó participació d'aquesta, que ve simbolitzada amb dos elements que, per la seva procedència i el seu comportament, ens situen en un estadi carnal i espiritual alhora.

El segon d'aquests elements provoca un contrast amb la "nit" que tancava l'últim vers del poema anterior que ens fa pensar en els títols de Sant Joan de la Creu "Noche oscura" i "Llama de amor viva", una flama que pel místic castellà representa l'esperit de l'espòs, que l'ànima sent cremar dins seu com un foc que la consumeix i la transforma en amor suau, tot banyant-la en glòria i refrescant-la en temple de vida divina (341). La recurrència del foc, a més, ens permet traçar un itinerari: de la ferida d'amor que cremava l'amic del poema IV, prèvia a l'inici del viatge conjunt, a "els impossibles llunys cremant" que la parella mirava pels finestrals del V i a la muntanya de la revelació i l'experiència mística, l'adoració i la pregària que assolien en el XII, per acabar protagonitzant, ara, una mena de "litúrgia humana". Aquesta última és possible si tenim en compte que el jo ha experimentat prèviament un procés d'arborització del qual es pot extreure la fusta per cremar i la resina aromàtica (Hatem, "La recerca" 119). CDA en

permetrà la continuació amb la crema interna del jo del segon poema i la parla prèvia al cant definitiu del novè.

Si la unió permet oblidar el que ha implicat el viatge de recerca, "els jocs i l'espera", és perquè comporta, a la fi, la troballa d'allò perseguit, que esdevé ara "el trobat" i que ho abasta il·limitadament "tot": aquest món (en què ressona) i el més enllà d'aquest (del qual se separa), com ho feia abans l'abisme. I si abans el recurs del polisíndeton sumava els elements pels quals s'estenia aquell, ara suma els elements de la persecució mística (Carbó, *Joan Vinyoli: escriptura* 178) i, sobretot, els atributs amb què aquest trobat és definit, fins a sis.

Els quatre primers d'aquests sis atributs actuen principalment a manera de recull sintètic: "clar" (la claror de la llum, que és la presència, l'acostament, el coneixement, la veritat, tot i que Hatem també hi veu un motiu de clarividència, ja que "s'utilitza l'encens llençat sobre el foc per llegir-hi presagis, procediment anomenat *libanomància*". "La recerca" 119), "quiet" (la quietud de l'aprenentatge i de la naturalesa, mirall de l'amor humà, reflex de l'amor original, en què es mou l'ésser), "intangible" (la intangibilitat del Què anhelat i encalçat) i "profund" (la profunditat del rumb seguit, de l'experiència viscuda).

Els dos últims, però, a part de ser recopilació, són també, i per damunt de tot, antelació del final imminent: el darrer, inclòs en l'únic vers d'art major de tot el poema, remet a l'aïllament del món propi del jo esdevingut arbre, el separat, sobre el qual ja ens havia permès parlar el primer poema del volum, i ho fa amb una imatge que recorda el "muro" en què "están la frontera y la barrera entre el mundo de todos y ese otro mundo que se crea el amor" del "Cántico espiritual" de Sant Joan de la Creu (Guillén 80). El penúltim, al seu torn, incorpora "per primera vegada [...] la comparació «cisterna» que tan important esdevindrà en la lírica de l'autor com a metàfora" (Carbó, *La poesia* 465), fins arribar a donar títol a un poema d'AQET, il·lustrador de la soledat més radical. Badosa assenyala que la primera casa que van llogar a Begur, amb la família de la dona de Vinyoli, "era un antic casalot de sostres molt altes, cambres molt espaioses, i cuina i serveis molt rudimentaris. A la galeria porticada de la planta baixa hi havia una cisterna que, com tota la casa, es conserva igual: a Begur la manca d'aigua va ser un problema endèmic fins ben entrats els anys seixanta i només els indians ris disposaven de cisternes per a recollir l'aigua de pluja. La imatge de la cisterna apareix en alguns poemes a *El Callat* i a *Llibre d'amic*, per significar la potència creadora que es recull amb els anys, o bé que s'ha de tornar a omplir un cop la cisterna és seca i buida" (16). Tant en un com en

l'altre atribut s'hi pot llegir, anticipadament, allò en què quedarà tot el viscut i l'estat en què això deixarà el jo.

XV

Hoste meu, dorms a la galeria;
canten ocells però no et desperten:
tu sempre vetlles i veus
la pluja verda, l'alba roja,
la fruita d'or, el falcó reial.

Tu ets el pastor que vaga
solitari, de nit.
M'he desullat de tant mirar-te,
m'has emboirat de solitud.

Ombres, feresa, vent,
són la teva parla.
Volen orelles en sentir-la,
la penya es torna riu.

De genolls he caigut,
flectat segueixo invisibles passos:
no he d'assolir-te mai.
Ressono tot com el buc ple d'abelles.

Amb l'acabament del recorregut i, amb aquest, de l'experiència, també la transcripció poetitzada arriba al seu desenllaç, i ho fa en el poema més llarg de tot el recull i, alhora, l'únic dividit en estrofes, quatre en total, de cinc versos la primera i de quatre les tres restants.

Les tres primeres estrofes es dediquen a l'altra entitat, distinta de l'amiga, que apareix sota el Tu de la segona persona del singular, a qui el jo poètic s'adreça, mentre que l'última, connexament amb la funció de síntesi final de tot LDA que pertoca a la composició, recupera la primera persona del singular del jo. Però aquest és només un dels factors que palesen el caràcter conclusiu d'aquests versos, en què d'entrada hi distingim la represa d'una gran part dels motius, imatges, símbols i recursos fins ara utilitzats. A

aquesta reblada de la ciclicitat que defineix el Poema, perfectament tancat i travat, s'hi suma la incorporació d'algun element nou que, d'un sentit ple i una repercussió indiscutible en el desenllaç cercat, ens retorna, en una (tan sols aparent) paradoxa final, al punt de partida de tot plegat.

En un entorn més aviat domèstic i antropomorfitzat, el primer vocatiu amb què s'apel·la a aquest altre tu introdueix el tòpic literari de l'interior del jo poètic com a espai de rebuda i allotjament d'allò percaçat i venerat, digui's Déu, digui's amor absolut i saviesa total, digui's, simplement, el trobat ("En el interior también está el lugar de acogida del Amado". Seelemann 291). Quan les profunditats de l'ésser es tornen casa buida per acollir l'absolut transcendental, el trobat esdevé "Hoste meu" per fer encara més llarga la pervivència de la imatge en la literatura de tots els temps: des de l'episodi bíblic de Jonàs engolit per "un gran peix" (Jn 2) fins a Riba,[105] passant per Llull,[106] la mística cristiana del segle XVI,[107] Rilke[108] o Carner,[109] per esmentar alguns noms. D'altra banda, una lectura una mica atenta de la poesia de Vinyoli ens demostra que l'ús del terme no va ser puntual ni anecdòtic. Apel·latius com "hoste sublim" ("El destí", LHR), "hoste inexpert" ("Gall", EC) i "hoste insòlit" ("A Miquel Martí i Pol", AHP), altres veus d'un mateix individu que l'habiten i funcionen a manera de consciència, moral, oracle o predicció (Carreras 66), constaten la dimensió que el poeta va assignar al tema de l'alteritat.

[105] "Clou-te, cúpula verda per sobre el meu cap cristal·lina! / Aigües de curs discret, brisa que a penes ets més / que un moviment del silenci, imiteu la manera senzilla / com la meva sang ara s'oblida i jo sé. / L'inacabable somni del món endolceix una a una / ses onades entorn del malencònic jardí. / Dins la meva ànima en pau sóc el nàufrag que en l'illa profunda / on reneix de la mar, súbitament reconeix / una pàtria d'antany; i no en té sorpresa; el crepuscle / fa més pur el sender - oh pueril! oh reial! / que l'ha tornat a prendre, envellit i nu, però en flama / més a cada pas, més alentint cada pas / perquè vol la nit, i arribar a l'esposa secreta / com esperat d'un esclat sempre imminent de l'enyor, / i ésser l'un per l'altre un do amorós del misteri / nit amb joia dels ulls, nit més enllà de la nit!" (Riba *Obres Completes. 1*: 222).

[106] "Vench l'amat albergar a l'hostal de son amich; e féu-li son amich lit de pensaments, e servien-li suspirs e plors. E pagà l'amat son ostal de remembraments" (Llull, *Llibre* 152), per exemple, que en mots de Verdaguer esdevingué "En l'hostal de son amic / l'Estimat prengué posada, / féu-li llit de pensaments, / de gemecs, sospirs i llàgrimes. / Bé li pagà l'Estimat / amb un feix de recordances" (*Perles* 165).

[107] "Es de saber que Dios en todas las almas mora secreto y encubierto en la sustancia de ellas, porque si esto no fuese no podrían ellas durar" (San Juan de la Cruz 418); "Y a mi parecer jamás nos acabamos de conocer, si no procuramos conocer a Dios" (Santa Teresa de Jesús 281).

[108] "Com més el dia, amb gestos cada cop / més dèbils, va inclinant-se cap al vespre, / més existeixes tu, Déu meu. Puja com fum / de totes les teulades el teu regne" (Rilke, *Versions de Rilke* 516).

[109] "Ja só dins una gola més negra, millor closa; / i crec, dins el ventre d'un peix. // S'han esvaït, d'una bocada a l'embranzida, / ma petitesa, mon esglai. / Re no em distreu, dubte no m'heu, desig no em crida: Déu és el meu únic espai. [...] Canto son nom amb veu igual, / orb, doblegat, com esperant una naixença / dins la cavorca sepulcral. [...] Ell en l'abís de tot sement mon cos embarca / perquè hi reneixi per a Ell" (Carner, *Poesia* 717).

Podem dir, doncs, amb Paz, que l'objecte numinós, concebut com allò radicalment estrany a un mateix, per inassolible per la raó humana, és sempre interior; per aquest motiu, la revelació es transforma en un obrir-se de l'home a si mateix, tot sacsejant la noció de transcendència: ja no hi ha l'home suspès de la mà d'una entitat superior sinó aquesta entitat superior que descansa oculta dins el cor de l'home. La troballa de l'única transcendència possible dins el propi jo és l'altra cara, la positiva, del buit amb què s'inicia tota experiència mística (140).

Des de la galeria (que també pot ser un viarany subterrani excavat en una mina o a través d'una muntanya), i amb un aire humanitzat, l'hoste del poema resta en un estat entre el son i una vigília constant feta ja des del fons de l'ànima, des d'on ha assolit la vida conscient que fa possible que no el desvetllin indeterminats ("ocells") i pugui veure el determinat: "la pluja verda, l'alba roja, / la fruita d'or, el falcó reial". L'enumeració de visions naturals permet recordar la simbologia de les associacions cromàtiques vinyolianes i que el "falcó", segon dels animals alats de l'obra, emergeix ara d'entre *Els quaderns de Malte* per acabar-se convertint en "símbol de l'anhel humà" (Serrallonga, "Del *Llibre*" 60), com veurem a propòsit de CDA.

Quant al segon vocatiu ("el pastor que vaga / solitari, de nit"), remet a la literatura pastoral, al *Càntic* de Salomó i a l'obra de Sant Joan de la Creu, en què també apareix aquesta figura, però alhora connecta amb als inicis de Vinyoli com a escriptor: el personatge constitueix una de les versions del símbol del "boscater", que troba el primer prototipus embrionari en la figura del "sereno" del primer text de creació que es conserva de l'autor, "De la nostra ciutat", publicat en el programa de la Festa Major de Santa Coloma el setembre de l'any 1930.[110] En aquestes versions cal veure-hi "les diverses cares d'un magnífic símbol polièdric, dels més celebrats de la seva poesia, i que serveix a Vinyoli per visualitzar la imatge del poeta indagador, del que entén la poesia com un procediment fonamentalment cognitiu, que apunta cap a les fondàries de l'ésser i no importa que sovint topi amb l'indicible perquè «en la set del qui cerca neix profunda la deu»" (P. Solà, "La recurrent" 364-365). La influència que la figura ha exercit en el jo

[110] Com una mena d'alter ego del poeta, el sereno es projecta al llarg de tota la seva obra "en personatges crepusculars i nocturns: «La veu misteriosa i monòtona del sereno vibra en les ombres nocturnes com el cant d'un ocell gegant que fa batre les ales enmig dels carrers», i també: «El sereno és l'únic que entén els misteris que les ombres de la nit ens veden»" (P. Solà, "Joan" 146). Efectivament, el retrobem en poemes com "Paisatge amb margarides i garrofers" d'ELP ("De tot això sóc el pastor / diumenges al capvespre, com d'un petit ramat / que s'endormisca a la cleda / quan els camins molt trepitjats / per magres peus de fatigades colles […]". Vinyoli, *Obra* 199) o "El ramat de pedra" d'AHP ("Sóc el pastor sempre despert: vigilo / de nit i dia el meu arment de roques / que pastura fa segles, no movent-se / d'aquests verals on jo miro, callant, / la llisa mar al fons, que reverbera". Vinyoli, *Obra* 349).

queda expressada en els dos últims versos de la segona estrofa, d'una imatgeria brillant: després del desullament per la reiterada contemplació del tu, d'un cert paral·lelisme amb el poder que la mirada de la "senyora" de "Reclinatori" (R) exerceix sobre el jo "devot",[111] ve l'encomanament de la "solitud" per mitjà d'un emboirament en la vaporositat del qual sembla poder-s'hi llegir la intangibilitat inherent al tu.

Al poder de la mirada el segueix el de la "teva parla" que, descrita metafòricament com a "Ombres, feresa, vent", és capaç no només de fer volar orelles (d'elevar, per tant, els sentits), sinó també d'una transformació miraculosa molt semblant a la comentada en el primer poema ("la penya es torna riu"), del qual aquesta tercera estrofa esdevé un eco.

Finalment, i "malgrat la grandesa del vol afectiu i poètic" (Sala-Valldaura, *Joan* 66), la summitat perseguida fins a l'extenuació és una d'impossible (els passos que segueix són "invisibles"), l'amor absolut i la saviesa total desitjats mai esdevindran de trobat a essencialment posseït, i davant d'una constatació com aquesta el jo poètic, novament "de genolls", rendit i en la mateixa solitud amb què havia iniciat el viatge, només pot pronunciar la sentència final: "no he d'assolir-te mai. / Ressono tot com el buc ple d'abelles",[112] que insisteix en la idea d'un buit ple ja suggerida per l'abisme (XIII) i la cisterna (XIV)[113] i presenta, comparativament, el cos del jo com una cavitat només omplerta per allò que al final resta de tot plegat: pur ressò, reminiscència.[114] "*Som les abelles de l'invisible*", escrivia Rilke en una lletra al seu traductor polonès de les *Elegies* Witold Hulewicz, veient en aquest animal i el seu brunzir, no només un vincle estret amb el capteniment de la soledat, sinó un imperatiu existencial: davant la transitorietat i

[111] "Com recompondre—digues—la gran nina / romana d'ulls immensos que trobàrem / sota l'arc Berà? Com retornar-te / l'aire amb sentor de romanins del Mèdol? // Parlo flectat en el reclinatori / on sempre estic d'ençà del primer dia / que em vas mirar, devot, encenent ciris, / perquè les flames posin rou brillant / als teus grans ulls, senyora" (Vinyoli, *Obra* 139).

[112] Com Riba i Espriu, Vinyoli coneixia, i tenia a la seva biblioteca particular, *La vida de les abelles* de Maurice Maeterlinck.

[113] Aquesta ressonància del buit és també una idea que travessa la producció del poeta: "Un vent morat / ve de la freda, agrumollada sang / vespral i passa per l'escletxa / que sóc, sols una escletxa / que vibra i fa / remor de buit. / Estic cansat. Les bèsties que em servien, / pujades amb esforç, / com per eixarm s'han esvaït" ("Prou", TEAIR. Vinyoli, *Obra* 166), "[...] he begut tant, quan he besat, l'arrop / de tot el cos que no puc dir-me trist. // Ho estic, però, perquè tot és caduc / i sento sempre un fosc ressò de pou" ("Replà de reflexió", AHP. Vinyoli, *Obra* 376-377), "Les gerres d'alabastre a la barana / de la terrassa del migdia, plenes / de pètals d'or translúcid, es trabuquen. / Silenci buit d'abelles que brunziren / aquí fa poc" ("Sense mans, V", PDA. Vinyoli, *Obra* 422).

[114] Les fonts fins ara citades, en canvi, opten per desenllaços diferents: mentre que en el *Càntic dels càntics* i en el místic castellà s'imposa la unió final (triomf d'un amor que, provinent de Déu, és capaç de redimir i fins de superar la mort, en el primer; d'efectes immediats i notoris, en el segon), l'opuscle lul·lià es resol en una eternal "companyia de son amat" (Llull, *Llibre* 182), en l'avanç gradual vers la qual resideix la capacitat de l'home d'esdevenir plenament home, allò per a què ha estat essencialment i originàriament creat (Romano 390).

caducitat de les coses i els fenòmens d'aquest món, és menester que els homes, igual de provisionals, els comprenguem i transformem per tal que la seva essència ressusciti, invisiblement, en nosaltres (Rilke, *Sonets* 176).

Malgrat tot, com diu Sala-Valldaura a propòsit d'aquest final, tan semblant, d'altra banda, al d'EC, la pèrdua no ha estat total, queda un guany:

> Quan Vinyoli es/ens confessi que "no he d'assolir-te mai", l'assumpció ha estat parcialment acomplerta, i allò que perd/perdem en la impossibilitat del silenci i allò que guanya/guanyem, en la possibilitat de la paraula, són pèrdues i guanys del tu interior, però també de l'amor, la poesia, i la vida. (*Joan* 68)

Com en el seu moment Sant Joan de la Creu, Vinyoli també recorre a la poesia "com a únic mitjà per tal d'intentar descriure els estats de la unió amorosa". El resultat també és semblant: el llenguatge, ni el poètic (d'aquí la figuració, l'al·legoria, la simbologia, l'antítesi), no "és suficient per arribar a l'essència última". L'advertència ja ens l'havia fet el místic castellà (Carbó, *La poesia* 466):

> "[...] sería ignorancia pensar que los dichos de amor en inteligencia mística [...] con alguna manera de palabras se puedan bien explicar; porque el Espíritu del Señor, que *ayuda nuestra flaqueza* (como dice san Pablo) morando en nosotros, *pide por nosotros con gemidos inefables* lo que nosotros no podemos bien entender ni comprender para lo manifestar. Porque, ¿quién podrá escribir lo que a las almas amorosas donde Él mora hace entender?, y ¿quién podrá manifestar con palabras lo que las hace sentir?, y ¿quién, finalmente, lo que las hace desear? Cierto, nadie lo puede" (San Juan de la Cruz 155).

Prou interessants i clarificadores semblen, en aquest sentit, les consideracions de Jorge Guillén al respecte:

> He ahí proclamada la esencial inefabilidad de la "poesía", o más exactamente, de su origen, del estado prepoético. San Juan de la Cruz afirma de modo directo o indirecto: 1.º El amor es su tema. Se trata de "dichos de amor". 2.º El amor no puede decirse, no puede fablarse, es inefable. (Como el lenguaje exige tantas condiciones lógicas, algo de lo que no es pensamiento racional no encaja en la frase o el discurso.) 3.º De esta inevitable inequivalencia se deduce la necesidad de la poesía. A la expresión del amor se le escapa su objeto. Pero en una tentativa parcial sí puede alcanzársele. ¿Cómo? Apelando a la

> trasposición. Así, con "figuras, comparaciones y semejanzas" se sugiere algo de los "secretos y misterios". La poesía habrá de resolverse, pues, en el lenguaje figurado: comparación, metáfora, símbolo. El lenguaje rebasa entonces sus límites intelectuales. 4.º De ahí que, a la luz de la razón, una "figura" suene a "dislate". Un poema no es nunca un "dicho puesto en razón". 5.º Por eso no puede ser entendido ni explicado del todo. La comprensión del poema no agota su contenido. A la esencial inefabilidad corresponde una esencial ininteligibilidad. (85)

És, si fa no fa, la impossibilitat del dir que Vinyoli havia deixat per escrit en un esborrany del futur poema "No res, un fum" (ELP): "És mirar-ho tot sense participar-hi: contemplació [que per la / poesia es transforma en un ordre de paraules segons llei.] / La comunicació no és possible. Ens hem d'acontentar amb / aproximacions. / No es fa res, en veritat, si no per la paraula que crea (creadora de) el silenci. / Tota forma d'acció mata l'esperit" (Vinyoli, doc. 2310). El mateix segons el qual "La poesia allunya de les aparences / i fa propera la realitat" (Vinyoli, *Obra* 194). O, en paraules de Paz: "El lenguaje, vuelto sobre sí mismo, dice lo que por naturaleza parecía escapársele. […] Por tanto, la poesía es un penetrar, un estar o ser en la realidad" (112).

De la consciència del no-saber profund, de la constatació d'una ignorància plena, en neix l'aspiració a l'absolut per tractar d'abraçar el misteri, un "viatge a les entranyes" (Sala-Valldaura, *El vol* 31) que no pot sinó topar amb la impossibilitat d'assoliment: un trajecte que, recuperem l'"Avís", "predisposa al silenci i que sols per una última impotència de desembocar en pura contemplació, es resol en cant". L'expressió de l'inefable, doncs, troba sempre el silenci, que esdevé origen del cant. "I és aquesta la gran paradoxa, la gran veritat de la tensió poètica, «la gran dolor que llengua no pot dir», en el vers d'Ausiàs March" (Nadal).

És justament en aquesta darrera impotència, però, que rau la justificació de la continuïtat de la recerca.

4. *CANTS D'ABELONE*

4.1. Gènesi: història de les versions

Seguint els mateixos criteris i la mateixa metodologia anteriors, presentem a continuació les diferents versions que es conserven de CDA, que sumen un total de sis i que, com defensàvem més amunt, van ser escrites entre el 1977 i el 1979.[115] En aquest cas, la quantitat de documents solts que donen testimoni de diversos estadis redaccionals i de l'evolució de molts dels poemes que integren el recull és bastant major que en LDA. Al llarg de la nostra descripció hi farem només referències puntuals que enriqueixin l'anàlisi de les versions i en deixarem constància al final. Tot, en conjunt, permetrà tenir una visió panoràmica del procés creatiu que van seguir els poemes d'aquest llibre.

Oferim aquestes sis versions acarades a l'"Apèndix 3. Versions de *Cants d'Abelone*".

Versions 1 i 2

El doc. 2507 de l'ACS reuneix dues versions diferents de CDA. La primera d'aquestes versions la formen set folis originals d'una llibreta d'espiral quadriculada DIN A5 que apleguen un total de nou textos. En els sis primers folis hi trobem els poemes, amb numeració romana: I, II, III, IV, V, XII, XIII, XIV, aquest darrer, a més, precedit del nom "*Abelone*". Tots estan distribuïts un per foli excepte els XII, XIII i XIV, aplegats en el mateix (els dos primers en el vers i el darrer en el revers). En el setè foli, titulat "Abelone", hi consta una descripció d'aquesta figura: "Abelone: personatge dels «Quaderns de Malte Laurids Brigge», de Rilke. Germana petita de la mare del protagonista, Abelone desencadena una sèrie d'idees típicament rilkeanes sobre l'amor que mitificat en les «grans amants» (Safo, Gaspara Stampa, Louise Labé, Sor Maria Alcoforado), ateny la seva màxima intensitat i perfecció com a sentiment incondicionat i

[115] Macià esmenta un material que podria constituir una altra versió de CDA: "Es conserva fotocòpia dels fulls originals manuscrits (full tipus foli, numerats a la part superior dreta), corresponents als poemes [I] (p. 285), [II] (pp. 285-286), [IV] (p. 286), [X] (p. 289), [XI] (p. 289), [XIII] (p. 290) i [XIV] (p. 291). Aquests poemes formaven part de la selecció que Maria Josep Arenós havia fet per al seu espectacle poèticoteatral *La mà del foc*, a partir de poemes de Joan Vinyoli, i que va presentar el 15 de maig de 1981 a la Capella de Santa Àgueda de Barcelona. Els poemes presenten unes poques anotacions autògrafes i diverses variants [...]" ("Notes" 650). Les característiques que en descriu, però, no es corresponen amb les de cap document conservat a l'ACS. Tot i haver intentat contactar amb Macià, Arenòs i altres persones que haurien pogut tenir-ne informació, no hem aconseguit localitzar-lo.

lliure de tota referencia objectual". Un vuitè foli DIN A4 quadriculat conté, precedit del títol "Cants d'Abelone", un índex de dotze composicions referenciades pels respectius primers versos. Dels dotze títols indexats, no consten entre els textos que formen la versió: "Clamo per una sola...", "Balandre meu, no tardis...", "D'on venen aquestes dolors, aquestes mudes ventades...", "Oh pur abisme cec tan a la vora...", "Abrusa'm, foc...", "Tot és per ser donat i no t'ho vol ningú...", "No diré no, mai més l'amor...". En canvi, integren la versió però no apareixen a l'índex: "Palpo la pell d'un bou acoltellat" (XII), "Molins de vent (XIII), "Tot calla, tot es resisteix..." (XIV) i la descripció d'Abelone.

Tots els textos són escrits a mà en tinta negra i tots, excepte el poema II, l'índex i la presentació d'Abelone, contenen alguna correcció manuscrita amb la mateixa tinta, llapis o bolígraf blau. Algunes d'aquestes esmenes donen a entendre que la confecció de l'índex va ser anterior a la revisió del poeta.

Començant pels poemes recollits en aquesta versió, podem dir que el I es mantindrà com a [I] a la versió finalment impresa de CDA, el II serà el [IX] i el III, amb l'excepció de l'inici del primer vers, que correspondrà al [X], equival a les que seran les dues primeres estrofes de l'[XI]. Al peu d'aquest poema, a més, l'autor hi va deixar escrita la dedicatòria "A Beti", que bé podria fer referència a Isabel Abelló, nom clau en la història del díptic i la trajectòria personal i poètica de Vinyoli, com ja hem avançat i desenvoluparem més endavant. Bona part del poema IV serà a l'[XI], tot i que hi ha elements que passaran al [VIII] i al [XIII], el V serà el [XIII] i el XIV acabarà ocupant la posició [X]. Quant a la descripció d'Abelone, no es va mantenir a l'edició del 1983.[116] El poema eliminat, amb alguna modificació, és el que trobarem publicat dins C amb el títol "Sacrifici", mentre que el XIII, que també deixarà de formar part de CDA, esdevindrà "Molins", de la secció "A l'aguait" d'AHP. Finalment, "Oh pur abisme cec tan a la vora..." reapareixerà, amb alguns canvis, com a primer vers del segon poema de la versió 2 (que, al seu torn, esdevindrà el poema [III] de CDA) i "No diré no, mai més l'amor..." acabarà formant part de DM amb el títol "Cançó d'amor".

Pel que fa a "Tot és per ser donat i no t'ho vol ningú...", es convertirà en el darrer poema de CDA. Malgrat no haver-se guardat conjuntament i haver-se indexat aquí pel

[116] Com hem dit a l'apartat "2.2. *Llibre d'amic* i *Cants d'Abelone* en l'obra poètica de Joan Vinyoli", sí que s'havia publicat a l'aplec "Jo sé que tinc una tirada als somnis" (*Els Marges*, 1976), i n'existeix una versió anterior conservada en el doc. 2351 de l'ACS, que trasllada el mateix fragment descriptiu, primer a màquina i en castellà i, després, traduït a mà al català. A banda d'"Un altre cant d'Abelone", el conjunt de poemes publicat a *Els Marges* incloïa "Jo sé que tinc una tirada als somnis" (després a C), "Oberta ja la porta" (no inclòs en volum), "Qui gosa encara?" (C), "Ardent passatge" (no inclòs en volum) i "La nit i el dia" (C).

primer vers, també considerarem com a part d'aquesta versió el segon testimoni sencer que tenim d'aquest poema, que citarem com a XV. És el que s'ha conservat en el ja mencionat doc. 3193, datat el 24 de setembre del 1977, titulat "Cor meu" i acompanyat de la dedicatòria a Magda Balaguer però sense cap numeració. Optem per incloure'l ara, principalment, perquè aquest estadi del poema és anterior al que reporta el que s'ha arxivat formant part de la segona versió de CDA.[117] També perquè el tipus de paper i de lletra s'assemblen (un foli de llibreta d'anelles quadriculada manuscrit a tinta negra i amb poques esmenes a llapis) i perquè el poeta va marcar-lo amb el nom d'"Abelone", com succeeix en el poema XIV d'aquesta versió.[118]

Les correspondències amb la versió final de CDA, doncs, serien:

I: [I]

II: [IX]

III: [X], [XI]

IV: [VIII], [XI], [XIII]

V: [XIII]

XIV: [X]

Oh pur abisme cec tan a la vora...": [II]

"Tot és per ser donat i no t'ho vol ningú..."/XV: [XV]

Els poemes aquí recopilats i els referenciats a l'índex constitueixen una mica menys de la meitat del contingut finalment imprès com a CDA. L'existència d'aquest índex, juntament amb el títol que l'encapçala, la definició del personatge rilkià i les poques esmenes a què Vinyoli sotmet bona part dels textos demostren que, en aquest punt, segurament molt poc després d'haver recuperat la idea de díptic, l'autor tenia ja mig definit el recull. Això no obstant, les diferències entre índex i contingut, els canvis de posició dins del llibre que els poemes patiran i la convivència d'aquests amb d'altres que s'acabaran publicant fins en tres altres llibres (C, AHP, DM), corroboren que el període d'escriptura de CDA va ser dilatat en el temps i sotmès a un procés de revisió i reelaboració que va conviure amb el moment creatiu d'una matèria poètica que desembocaria en projectes diversos.

[117] A l'ACS, els documents es cataloguen en l'ordre d'arribada, que és el més proper a l'ordre en què podia haver-los tingut el poeta.

[118] El primer testimoni del poema [XV] complet el trasllada el doc. 2718, en què també consten esbossos dels definitius [VIII], [XI] i [XIII].

Les principals marques i esmenes autògrafes introduïdes en aquesta versió són les següents:

1. Supressió del poema XII.
2. Fragments ratllats per supressió o substitució: “quasi roges” > “altes” > “inquietes”, “la veu” > “el vagit”, “de nen” > Ø (I); “bròfec” > “esquívol”, “forma” > “ja fa part de mi” (III); “pels espais abrilats” > “per l’espai abrilat” (IV); “diamants d’imperceptible” > “diamants d’escuma” (V); “entorn” > “voltant”, “cessa” > “para” (XIV).
3. Fragments encerclats per dubte, supressió o substitució per altres: “la” > “una” (III), “he trobat” (V).
4. Senyals per marcar canvi de vers: “Moisès en el cistell” (I).
5. Línies per separar diferents opcions possibles de vers: “i Orió ja fa part de mi” / “ja Orió forma part de mi”, “i ja Orio s’ha constel·lat de mi”, “i d’Orio m’he constelat (III).
6. Marques per indicar la inclusió d’una paraula entre dues altres: “primer” entre “d’un” i “plor” (I), “de” entre “l’hora” i “prima” (IV), “sol” entre “un” i “gra” (XIII).
7. Paraules escrites a sobre d’altres per possible substitució: “estic plena” > “soc temple” (III), “les riberes” > “la ribera” (V), “obtinc” > “bec” (XIII), “indeterminat” > “indiscrinat” (XV).
8. Regularització de l’accentuació: “mes” > “més” (II).

A més, el poema XIV va seguit de dues versions d’un mateix poema que no tindrà recorregut posterior, la primera, a llapis, més inacabada, i la segona, a tinta blava, més definida però encara amb correccions.

La segona versió conservada dins el doc. 2507 la integren deu fulls originals que formen part d’una llibreta de ratlles DIN A5, i un altre foli de la mateixa mida però amb quadres i marques d’anelles al marge esquerre. La majoria d’aquests fulls estan escrits a una sola cara, només en tres casos hi ha textos tant en el recto com en el verso. Aquests textos corresponen al títol “Cants d’Abelone”, que actua com a coberta del que ara ja es presenta com un recull prou determinat, la descripció d’Abelone i catorze poemes. Dos d’aquests poemes van acompanyats d’una numeració aràbiga al seu marge esquerre: el quart, per ordre d’aparició, s’acompanya del número “4” i el cinquè, del número “3”, d’aquí que a l’hora de referir-nos a les composicions optem per una numeració aràbiga i

entre parèntesis que respon al lloc que ocupen dins el conjunt ((1), (2), (3), etc.). Entenem que l'enumeració per part del poeta s'explica perquè en la fase d'esmenes va decidir eliminar el poema (3) per fer-ne dos de diferents, més extensos ((4) i ((5)), com evidencia la represa dels seus versos en cadascun d'aquests, i va voler deixar constància de l'ordre desitjat, que no correspon al d'aparició.

Tots els textos són manuscrits amb bolígraf negre i es distribueixen un per cara de foli, amb l'única excepció dels poemes (3), (4) i (5), que comparteixen cara de foli. El títol, la presentació del personatge i el poema (12) són els únics escrits que no presenten esmenes amb la mateixa tinta negra o a llapis.[119]

Dels textos que conformaven la versió 1 aquí en retrobem vuit, aquells directament relacionats amb CDA. A grans trets: el poema I es manté en primera posició, el II apareix com a vuitè, els poemes III i IV s'ajunten per ocupar ara el desè lloc, el V s'ha tornat el dotzè, el XIV és el novè, el XV consta com a catorzè i últim i la presentació d'Abelone passa a inaugurar el recull col·locant-se abans del primer poema:

I: (1)

II: (8)

III: (10)

IV: (10)

V: (12)

XIV: (9)

XV: (14)

Presentació d'Abelone (final): Presentació d'Abelone (inicial)

Considerant això i que la versió 2 està formada per un total de quinze textos (presentació del personatge i catorze poemes), comptant els que després descartarà el poeta i referint-nos només a aquells vinculats a CDA, aquest pas de versions implica la inclusió de vuit composicions ((2), (3), (4), (5), (6), (7), (11) i (13)) i una reordenació del conjunt. El poema (3) és l'únic que Vinyoli exclourà en la fase d'esmenes; els tres primers versos d'aquest contenen l'essència dels dos primers del poema [II] de la versió definitiva de CDA, mentre que els dos darrers passaran, revisats, al (4), que serà el [V]. En conjunt, la correspondència dels poemes d'aquesta versió respecte dels de la definitiva seria:

(1): [I]

(2): [III]

[119] En el poema (6) només hi detectem una marca, les lletres "ah" ratllades abans de la paraula "anhel". No la tindrem en compte en el posterior comentari d'esmenes de la versió.

(4): [V]

(5): [II]

(6): [IV]

(7): [VII]

(8): [IX]

(9): [X]

(10): [XI]

(11): [XII]

(12): [XIII]

(13): [XIV]

(14): [XV]

De les esmenes manuscrites de la versió 1 apuntades més amunt, s'incorporen en aquesta la supressió del poema, algunes de les substitucions d'adjectius, substantius, articles, verbs i sintagmes verbals, la tria entre diferents opcions de vers del poema III-(10), els canvis del plural al singular i el cas de regularització de l'accentuació.

Les modificacions que presenta aquesta versió respecte de l'anterior, partint del text esmenat d'aquella i més enllà de les correccions que aquesta n'ha incorporat, són les següents:

1. Col·locació del títol com a coberta del recull i eliminació del nom d'Abelone en la resta de textos (poema XIV-(9) i descripció del personatge).
2. Supressió de l'índex, la dedicatòria "A Beti" (III-(10)), el poema XIII i les dues versions que seguien el poema XIV.
3. Desplaçament de la descripció del personatge d'Abelone abans del primer poema.
4. Supressió de l'enumeració romànica dels poemes, tot i que, com dèiem, n'hi ha un parell que s'acompanyen d'una numeració aràbiga.
5. Inclusió de les composicions (2), (3), (4), (5), (6), (7), (11) i (13).
6. Reordenació dels poemes.
7. Incorporació d'estrofes, com la tercera del poema (1).
8. Modificacions en els canvis i talls de versos i en la distribució d'aquests en les estrofes: III/IV-(10) i V-(12). També en el primer poema: "del temps, com entre joncs: / Moisès en el cistell" (I) > "del temps, com entre joncs: Moisès en el cistell" (1).

9. Supressió de fragments: “És a perdre-m’hi que he vingut, / a seguir-ne el vol i se’m feia / familiar l’hora de prima / i el darrer diamant del cel” (IV) > Ø ((10)).

10. Canvi de fragments: “Sento el vagit / d’un primer plor” (I) > “Ventura certa / d’un plor de nen” ((1)); “Tot calla esquívol” (III) > “Tot és de pedra” ((10)); “batega enlaire amb les aloses / per l’espai abrilat.” (IV) > “Per l’espai abrilat i clar / sóc alosa que el sol es mira.” ((10)).

11. Substitució de verbs: “vibrar” (IV) > “tremolar” ((10)).

12. Canvis de puntuació i regularització de l’accentuació i de les majúscules i minúscules: “eixampla’t Orió” (I) > “eixamplat, Orió,” ((1)); “. − I què faré de mi,”, “escollir-me,”, “braços,”, “batecs”, “terra.” (II) > “... I què faré de mi”, “escollir-me”, “braços”, “batecs,”, “terra” ((8)); “entotsolant-se, / fa planer el tortuós camí”, “soc” (III) > “entotsolant-se / fa planer el tortuós camí.”, “sóc” (10)); “vibrar” (IV) > “tremolar.” ((10)); “Xiscles”, “damunt l’ona, / l’escuma dura més. Quedi”, “crits” (V) > “xiscles”, “− damunt l’ona, / l’escuma dura més − quedi”, “crits.” ((12)); “rajar; l’escolto / de nit al fons de cada cosa” (XIV) > “rajar: l’escolto / de nit al fons de cada cosa.” ((9)); “que mitificat en les «grans amants» (Safo, Gaspara Stampa, Louise Labé, Sor Maria Alcoforado), ateny...”, “referencia” (descripció d’Abelone) > “que, mitificat en «les grans amants» (Safo, Gaspara Stampa, Louise Labé, Sor Maria Alcoforado) ateny...”, “referència” (descripció d’Abelone).

13. Esmena d’errors: “Moderà” (II) > “moderarà” ((8)).

14. Incorporació d’errors: “eixampla’t” (I) > “eixamplat” ((1)), “no” > “lo” ((8)).

Els principals senyals i correccions autògrafs d’aquesta versió són les següents:

1. Supressió del poema (3).

2. Inversió d’ordre de poemes: el poema (5), en ordre d’aparició, passa a ser el (3), col·locant-se, per tant, abans del (4). La nova disposició, per tant, queda així: “Atura el vol, eixamplat, Orió,...” (1), “Cec abisme profund tan a la vora,...” (2), “Fons primigeni, fosc, inviolable,...” (3), “Falcons del cor, alceu-vos a la caça...” (4), “Aquest anhel exalta el moviment...” (5), “Ningú no hi creu, ja gairebé ningú...” (6), “... I què faré de mi...” (7), “Tot calla, tot es resisteix;...” (8), “Tot és de pedra, però si...” (9), “Digues-me, vida, què faré...” (10), “Estranyes flors

aquestes que he trobat...” (11), “Caigué la nit i s’estremiren...” (12), “Tot és per ser donat i no t’ho vol ningú,...” (13).[120]

3. Estrofes amb claudàtor i interrogant per dubte, supressió o substitució: “Oh constel·lacions / de pressentit silenci, llunyanies / sense resposta al pur vagit que sóc” ((1)).

4. Opcions de vers diferents: “si ja soc sols un arbre d’aeries arrels?” o “si soc només arbre de rels aeries?” ((3)).

5. Versos i fragments ratllats per supressió: “on veig res no veig però que em fa vident.”, “m’aferro jo” ((3)); “i més” ((8)); “es” ((9)); “Ja m’he tornat volva de llum” ((10)).

6. Substitució de fragments: “cargolada però neta” > “neta seca” ((6))“.

7. Canvi de verbs, substantius i adjectius: “perdre’m” > “cabre” ((7)); “para” > “cessa” ((8)); “tremolar” > “vibrar” ((9)); “coses” > “fulles”, “foscos” > “ferestécs” ((12)); “l’indeterminat” > “l’indiscrinat” ((13)).

8. Marques per indicar la inclusió d’una paraula entre dues altres: “fosc,” entre “primigeni,” i “inviolable,” ((3)), “una” entre “sóc” i “alosa” ((9)), “la” entre “a” i “casa” ((12)).

9. Eliminació de puntuació: “pedres,” ((13)).

10. Esmena d’errors ortogràfics: “terriblent” > “terriblement” ((2)), “constel·la” > “constel·lada” ((3)), “l’esgloisa” > “l’esglaiosa” ((6)), “envai” > “envaeixen” ((10)).

11. Senyalització de paraules amb creuetes al damunt: “immensa”, “interments” ((3)).

Cal esmentar que entre la versió 1 i la versió 2 sembla jugar-hi un paper indiscutible el doc. 2508, format per un únic full quadriculat DIN A4 que, entre d’altres, conté els poemes (3), (4), (6), (12) i algun vers del poema (2), segons la nova numeració emprada en la segona versió. Aquest full té les mateixes característiques que el de la versió 1 que conté l’índex de dotze composicions referenciades segons els primers versos.

Són molts els elements que permeten parlar del pas de la versió 1 a la 2 com d’una fase clau en la història genètica de CDA: la col·locació d’un títol clar, la disposició dels elements paratextuals, l’eliminació de referències circumstancials que podien portar a lectures de caire més biografista, la suma de vuit poemes decisoris en la confecció del

[120] A partir d’ara, doncs, ens referirem a les composicions d’aquesta versió segons aquesta nova numeració.

recull i la reordenació del conjunt. Tot evidencia que ja no estem davant d'un aplec indefinit de poemes que més o menys comparteixen un moment redaccional, sinó d'una idea acotada de llibre que no dista tant del seu resultat final. Separen aquesta versió de la propera, i la publicada el 1983, només tres dels poemes que l'acabarien integrant (el poema introductori de Rilke, [VI] i [VIII]) i una reestructuració dels textos, que permetria a Vinyoli traçar-hi l'itinerari poètic desitjat. Ja tenim aquí, per tant, bona part de la matèria poètica definitiva, i això inclou, a banda de l'exploració estròfica que es permet l'autor, conceptes tan fonamentals com l'origen primigeni, l'obert, l'anhel, l'arbre, el cor, el falcó, l'ocell invisible, l'orella, la presó, la música, l'Enlloc i l'amor, entre d'altres. És a dir, elements que permeten, per un costat, una connexió explícita amb referents com la Bíblia, la mística, Rilke, Riba i Hölderlin, crucials, com hem vist, en el trajecte vital i poètic de Vinyoli; per l'altre, la interconnexió amb la primera tauleta del díptic, per arrodonir-lo, amb una successió i una profunditat decisives, amb la ciclicitat, transcendida, de la recerca, la inversió metafòrica que possibilita l'envolada, la intransitivització amorosa, l'essencialització, els límits entre la vida i la mort, entre aquesta vida i una de més enllà, la crida que troba una escolta activa o la necessitat del cant, essència d'aquest viatge, que torna l'home poeta, Poesia.

Versió 3

La tercera versió, continguda en el doc. 2882, la integren quinze folis originals d'una llibreta de mida DIN A4 d'espirals, quadriculada i tapa groga. Tots els fulls estan escrits per una sola cara i els textos que contenen (el títol com a coberta i catorze poemes) són escrits a mà en tinta negra i es distribueixen un per cara de foli, esmenes a banda. No hi ha cap poema que no mostri correccions amb la mateixa tinta negra, tinta blava o llapis.

Respecte de la versió anterior, s'han perdut l'enumeració dels poemes que en portaven (ens hi seguirem referint, doncs, com a (1), (2), etc., d'acord amb l'ordre d'aparició dins del conjunt), la descripció del personatge i l'última composició, que recuperarem a la versió 4.

L'equivalència dels poemes entre ambdues versions és la següent:

(1): (1)

(2): (3)

(3): (2)

(4): (5)

(5): (4)

(6): (7)

(7): (9)

(8): (10)

(9): (11)

(10): (12)

(11): (13)

(12): (14)

Les novetats, doncs, són la incorporació dels poemes (6) i (8), corresponents als poemes [VI] i [VIII] definitius, i una reestructuració del conjunt que, amb l'excepció de l'aquí absent poema [XV], ja es correspon amb la publicada:

(1): [I]

(2): [II]

(3): [III]

(4): [IV]

(5): [V]

(6): [VI]

(7): [VII]

(8): [VIII]

(9): [IX]

(10): [X]

(11): [XI]

(12): [XII]

(13): [XIII]

(14): [XIV]

De les esmenes manuscrites de la versió 2, Vinyoli va incorporar en aquesta l'eliminació del poema (3), la inversió d'ordre de poemes esmentada, la substitució de l'estrofa final del primer poema, la supressió d'alguns dels fragments ratllats, algunes de les substitucions de fragments o mots, la inclusió de les paraules contemplades entre dues altres i la correcció dels errors ortogràfics, i va triar una de les diferents opcions de vers quan així ho havia contemplat.

Prenent el text esmenat de la versió anterior, els principals canvis que aquí detectem són:

1. Supressió de la presentació del personatge d'Abelone, de l'enumeració dels poemes quan era el cas i del poema final.

2. Inclusió dels poemes (6) i (8).

3. Reordenació dels poemes.

4. Descart de versos: "Cec abisme profund tan a la vora." ((2)) > Ø ((3)), "Si ara sóc un gran roser" ((10)) > Ø ((12)).

5. Incorporació de fragments: Ø ((5)) > "Només el buit?" ((4)), Ø ((8)) > "i més" ((10)).

6. Canvi de fragments: "d'un" ((1)) > "Què és aquest" ((1)); "Enllà del cingle / tallat a pic?" ((5)) > "Dellà els penyassegats ((4)); "del foc" ((10)) > "teus, vida," ((12)); "Tanmateix / ja els viaranys no duien a cap al poble / ni a la casa,", "que és la no ser, l'Enlloc" ((12)) > "però ja els camins / no duien cap al poble, ni a la llinda / de casa:", "a les terres d'Enlloc." ((14)).

7. Eliminació de paraules: "un" ((3)) > Ø ((2)), "i" ((7)) > Ø ((9)).

8. Canvi d'adjectius, adverbis, verbs, substantius i conjuncions: "immensa", "sols" ((3)) > "negre", "només" ((2)); "constreix" ((4)) > "se'n va" ((5)); "seca" ((6)) > "blanca" ((7)); "solitud", "però", "cessa", "fons" ((8)) > "soledat", "amb tot", "para", "cor" ((10)); "entotsolant-se" ((9)) > "en esperança" ((11)); "voltaré" ((10)) > "tornaré" ((12)).

9. Canvis de puntuació i regularització de les majúscules i minúscules: "certa", "joncs:", "cistell" ((1)) > "certa.", "joncs?", "cistell?" ((1)); "meu,", "cant,", "silenci." ((2)) > "meu", "cant.", "silenci" ((3)); "inviolable, / "miro", "llums, oh", "servar" ((3)) > "inviolable... / Miro", "llums. Oh", "servar," ((2)); "neta", "orella, per" ((6)) > "neta,", "orella. Per" ((7)); "entranyes", "escollir-me", "terra" ((7)) > "entranyes,", "escollir-me,", "terra." ((9)); "mateixa, entotsolant-se", "de la cova, sense mirada." ((9)) > "mateixa mateixa en esperança,", "de la cova sense mirada" ((11)); "braços", "perfum.", "voltaré", "malbe" ((10)) > "braços,", "perfum?", "tornaré,", "malbé;" ((12)); "flors", "lligar-la;", "més—" ((11)) > "flors,", "lligar-la", "més—;" ((13)); "ordre." ((12)) > "ordre," ((14)).

10. Correcció d'errors ortogràfics: "eixamplat" ((1)) > "eixampla't" ((1); "interments", "aqui", "ambits", "soc", "aeries" ((3)) > "intermitents", "aquí", "àmbits", "sóc", "aèries" ((2)); "tan" ((2)) > "tant" ((3)); "es", "lo" ((7)) > "és", "no" ((9)); "musica", "malbe" ((10) > "música", "malbé" ((12)); "ferestécs" ((13)) > "feréstecs" ((14)),

11. Introducció d'errors ortogràfics: "no precipitis" ((1)) > "no precipis" ((1)), "constel·lada" ((3)) > "constel·la" ((2)), "esglaiosa" ((6)) > "esglaisa" ((7)), "però" ((9)) > "pero" ((11)).

Les marques i correccions manuscrites centrals d'aquesta versió són les que segueixen:

1. Reelaboració del poema (6) complet.
2. Reescriptura de la primera estrofa del poema (12).[121]
3. Eliminació de versos: "i el darrer diamant del cel / i les aloses cantaven. / He recordat el vers d'un gran poeta: / Hark! Hark! the lark at heaven's gate sings" ((8)).
4. Versos entre claudàtors i amb interrogant per dubte, supressió o substitució, seguits d'altres d'alternatius: "Què és aquest plor de nen salvat a la ribera / del temps, com entre joncs? Moisès en el cistell?" > "d'un plor d'infant salvat a la ribera / del temps, com entre joncs, Moisès en el cistell." ((1)).
5. Versos escrits a sobre d'altres per possible substitució: "que va donar-me algú fa molt de temps." > "perdut que fa que plori el meu passat" ((8)).
6. Inversió d'ordre de versos: "Cantaré sola allargant els braços / Dormiré dreta amb els ulls oberts. / I no sé si mai més el silenci vespral moderarà els meus batecs / ni si mai més podré cabre en els jardins de la terra." > "I no sé si mai més el silenci vespral moderarà els meus batecs / ni si mai més podré cabre en els jardins de la terra. / Cantaré sola allargant els braços / Dormiré dreta amb els ulls oberts." ((9)).
7. Canvi de fragments: "de rels aèries" > "d'arrels" > d'aeries arrels" ((2)); "deixant les coses al seu lloc" > "deixant les coses a lloc" > "deixant a lloc les coses de la nit", "buscant / potser un bol de terrissa" > "buscant terrissa vella en golfes de silenci d'ombra" > "He buscat pisa vella en golfes d'ombra" ((8)); "que el" > "diuen que aquest", "I no sé" > "Ah, no sé" ((9)); "però ja" > "p'rò", "del ser" > "de l'ésser" ((14)).
8. Fragments, mots i signes de puntuació encerclats i/o ratllats per dubte o possible supressió o reemplaçament per altres: "en ella", "no precipitis", "certa" ((1)); "cap a foll cant. aurora del silenci" ((3)); "Per tota companyia sols la nit." ((4)).

[121] Els comentaris que afectin aquests dos poemes, (6) i (12), doncs, els farem a partir de la segona versió d'aquests.

9. Canvi d'ordre d'elements del sintagma: "mar negre" > negra mar" ((2)).

10. Eliminació de paraules: "i" ((7)), "amb tot" ((10)).

11. Supressió de repeticions: "mateixa" ((11)).

12. Incorporació de locucions adverbials: "de cop" ((8)).

13. Marques per indicar la inclusió de paraules entre dues altres: "i greu" entre "familiar" i "l'hora" ((8)), "per" entre "i" i "vibrar" ((11)).

14. Substitució de verbs, substantius i pronoms: "servar" > "quedar-me" ((2)); "llinda" > "vora" ((4)); "se'n va" > "em fuig" ((5)); "Vent" > "Cant", "sobrixo" > "em vesso" ((6)); "sortir" > "eixir" ((7)); "llevat" > "despertat", "trafiquejat" > "trafeguejat" ((8)); "soledat" > "solitud", "voltant" > "entorn" ((10)); "envaeix" > "alena", "enroscant-me" > "estrenyent-te", "volva" > "floc" > "cop" > "pols" ((12)); "despedí" > "emanà" > "exhalà" ((14)).

15. Canvi de la persona gramatical: a mi > a tu ("enroscant-me" > "estrenyent-te" (14)).

16. Introducció de signes de puntuació: "meu." ((1)); "meu,", "somnis..." ((3)); "esperança," ((11)), "folla," ((13)).

17. Correcció d'errors ortogràfics: "precipis" > "precipitis" ((1)); "negre" > "negra", "constel·la" > "constel·lada ((2)); "penyassegats" > "penya-segats" ((4)); "esglaosa" > "esglaiosa" ((7)).

18. Anotacions relatives a la mètrica: "té una síl·laba de més" ((7)), "(manca una síl·laba" ((11)), introducció del nombre de síl·labes dels versos del poema (12).

Sense considerar la pèrdua momentània del poema [XV], l'addició de les dues noves composicions que suposa aquesta tercera versió significa la compleció del contingut poètic de CDA. Tenint davant, doncs, tot el recorregut traçat, Vinyoli pot decidir eliminar parts que ara considera innecessàries, potser per excessivament explícites, com la descripció d'Abelone, i parar atenció a aspectes com la mètrica i l'arranjament sintàctic dels versos. Amb les dues noves inclusions, s'afina la totalitat del periple amb el procés de ruptura previ que l'expansió necessita, sobre la qual s'aixeca la segona tauleta del díptic, i amb un joc temporal que assaja el to narratiu i un joc de veus poètiques que, entre el silenci i la paraula, es prenya de sentit. Al seu torn, la font shakespeariana eixampla la llista de referents literaris de l'obra, anuncia la voluntat d'incorporar la faceta del Vinyoli traductor i completa el bestiari alat que ofereixen ambdós volums.

Versió 4

La quarta versió la trobem en el doc. 2873, constituït per disset folis DIN A5 d'una llibreta d'anelles, dels quals només el segon és original (arrencat) i manté els quadres, mentre que la resta són fotocòpies. Manuscrits per una sola cara, els fulls contenen la coberta amb el títol i setze composicions, que es corresponen amb el poema introductori "Cant d'Abelone", traducció de Rilke afegida aquí per primer cop encara sense títol ni esment de l'autoria, i els quinze poemes que integraran definitivament el recull, ara acompanyats d'una numeració aràbiga (ens hi referirem, per tant, com a 1, 2, 3...): els catorze de la versió anterior, seguint el mateix ordre, i el conclusiu, recuperat de la versió 2. Tots els poemes presenten esmenes, en alguns casos ja provinents de la fotocòpia i, en d'altres, introduïdes després amb tinta negra o blava.[122]

De les correccions autògrafes de la versió anterior, en aquesta Vinyoli només hi va tenir en compte parcialment l'eliminació de versos, algun canvi de fragment i de substantiu, una de les supressions de paraules, algun dels mots incorporats i bona part dels signes de puntuació introduïts. Això explica que moltes d'aquelles esmenes reapareguin aquí.

Partint del text revisat de la versió 3, aquestes són les diferències fonamentals que detectem en relació amb la versió 4:

1. Incorporació de la traducció del poema rilkià "Tu a qui no faig confident" abans del poema 1.
2. Recuperació del poema final ((13) en la versió 2, ara 15, i de la numeració dels poemes, aràbiga.
3. Recuperació de la versió anterior del poema (6), aquí 6.
4. Eliminació dels comentaris sobre mètrica.
5. Restabliment de versos aparentment descartats, alguns amb lleugeres modificacions: Ø ((3)) > "cap a foll cant. aurora del silenci" (3), Ø ((4)) > "Per tota companyia sols la nit." (4), Ø ((8)) > "Hark, hark, the lark at heaven's door sings (Shakespeare)" (com a nota a peu de pàgina al poema 8).
6. Inversió d'ordre de versos: "Ah, no sé si mai més el silenci vespral moderarà els meus batecs / ni si mai més podré cabre en els jardins de la terra. / Cantaré sola allargant els braços / Dormiré dreta amb els ulls oberts." ((9)) >

[122] Hi comptem l'anotació marginal del poema 13, tot i que il·legible.

"Cantaré sola allargant els braços / Dormiré dreta amb els ulls oberts. / Ahno sé si mai més el silenci vespral moderara els meus batecs / ni si mai més podré cabre en els jardins de la terra." (9)

7. Eliminació de fragments: "He buscat pisa vella en golfes d'ombra", "perdut que fa que plori el meu passat" ((8)) > Ø, Ø (8).

8. Canvi de fragments: "d'aeries arrels" ((2)) > "de rels aèries" (2); "deixant a lloc les coses de la nit" ((8)) > "deixant les coses al seu lloc" (8); "diuen que aquest" ((9)) > "que el" (9); "pr'ò", "de l'ésser" ((14)) > "però ja", "del ser" (14).

9. Modificacions en l'ordre d'elements del sintagma: "negra mar" ((2)) > "mar negre" (2).

10. Supressió de paraules: "per" ((11)) > Ø (11).

11. Incorporació de mots: Ø, Ø ((7)) > "i", "meus" (7).

12. Recuperació de repeticions de paraules: "mateixa" ((10)) > "mateixa mateixa" (10).[123]

13. Substitució de verbs, substantius, pronoms i articles: "quedar-me" ((2)) > "servar" (2); "vora" ((4)) > "llinda" (4); "em fuig" ((5)) > "se'n va" (5); "em vesso" ((6)) > "sobrixo" (6); "eixir" ((7)) > "sortir" (7); "despertat", "trafeguejat" ((8)) > "llevat", "trafijat" (8); "del", "alena", "estrenyent-te" ((12)) > "d'aquest", "envaeixen", "enroscant-me" (12); "exhalà" ((14)) > "despedí" (14).

14. Canvi en la persona gramatical: tu > jo ("estrenyent-te" ((12)) > "enroscant-me" (12)), ell > ells ("alena" ((12)) > "envaeixen" (12)).

15. Substitució de temps verbal: infinitiu > futur d'indicatiu ("fer" ((12)) > "faré" (12)).

16. Canvi en l'ús dels signes de puntuació: "certa." ((1)) > "certa," (1); "meu," ((3)) > "meu" (3); "sobrepassa'm" ((6)) > "sobrepassa'm," (6); "matí", "prima", "cel." ((8)) > "matí,", > "prima.", "cel" (8); "Ah, no sé" ((9)) > "Ahno sé" (9); "cosa." ((10)) > "cosa" (10); "folla," ((13)) > "folla" (13).

17. Correcció d'errors ortogràfics: "aeries" ((2)) > "aèries" (2), "llancava" ((4)) > "llançava" (4), "be" ((8)) > "bé" (8).

[123] La present versió trasllada dos testimonis del poema 10: el primer, que Vinyoli va descartar íntegrament, sembla correspondre a un estadi encara anterior al de la versió 3, mentre que el segon parteix del d'aquesta darrera versió. Per aquest motiu, les diferències que aquí detallem fan referència al segon d'aquests dos testimonis del poema.

18. Incorporació d'errors ortogràfics: "precipitis" ((1)) > "precipis" (1); "negra", "constel·lada" ((2)) > "negre", "constel·la" (2); "penya-segats" ((4)) > "penyassegats" (4); "esglaiosa" ((7)) > "esglaisa" (7); "trafeguejat", "topazi" ((8)) > "trafijat", "topaci" (8); "Ah, no" ((9)) > "Ahno" (9).

Pel que fa al poema conclusiu recuperat, Vinyoli va mantenir en aquesta versió les dues esmenes que hi havia introduït en la segona. Entre una i altra versió hi detectem les diferències següents:

1. Supressió de fragments: "o bé la nit" ((13)) > Ø (15).
2. Eliminació de paraules: "et" ((13)) > Ø (15).
3. Canvi de verbs: "pensar en" ((13)) > "voler" (15).
4. Inclusió de signes de puntuació: "batec", "cosa" ((13)) > "batec,", "cosa." (15).
5. Correcció d'errors ortogràfics: "be" ((13) > "bé" (15).

Aquestes són les esmenes que el poeta va introduir a mà en la versió 4 de CDA:

1. Descart de versions anteriors dels poemes 6 i 10.
2. Supressió de versos: "Què és aquest plor de nen salvat a la ribera / del temps, com entre joncs? Moisès en el cistell?" (1), "cap a foll cant. aurora del silenci" (3), "Per tota companyia sols la nit." (4).
3. Introducció de versos: "He buscat pisa vella en golfes d'ombra" (8).
4. Inversió d'ordre de versos: "Cantaré sola allargant els braços / Dormiré dreta amb els ulls oberts. / Ahno sé si mai més el silenci vespral moderarà els meus batecs / ni si mai més podré cabre en els jardins de la terra." > "Ahno sé si mai més el silenci vespral moderarà els meus batecs / ni si mai més podré cabre en els jardins de la terra. / Cantaré sola allargant els braços / Dormiré dreta amb els ulls oberts." (9).
5. Canvi de fragments: "de rels aèries" > "d'aèries arrels" > "d'aèries rels" (2); "que m'he llevat" > "m'he despertat", "deixant les coses al seu lloc, buscant" > "deixant a lloc les coses de la nit.", "que va donar-me algú fa molt de temps," > "perdut, que fa que plori el meu passat." (8); "però ja" > "p'rò", "del ser" > "de l'ésser" (14).
6. Canvi d'ordre d'elements del sintagma: "mar negre" > "negra mar" (2).
7. Eliminació de paraules: "i" (7), "meus" (12).

8. Supressió de repeticions: “tan” (“Tu a qui no faig confident”),[124] “mateixa” (11).

9. Introducció de paraules: “diuen” (9).

10. Marques per indicar la inclusió d’una paraula entre dues altres: “em” entre “que” i “fatigues” (“Tu a qui no faig confident), “per” entre “i” i “vibrar” (11).

11. Substitució d’adverbis, adjectius, verbs, substantius i articles: “tendrament” > “dolcament”, “segura” > “per” (“Tu a qui no faig confident”); “servar” > “quedar-me” (2); “llinda” > “vora” (4); “se’n va” > “em fuig” (5); “sobrixo” > “em vesso” (6), “sortir” > “eixir” (7), “trafijat” > “trafiquejat” > “trafeguejat” (8); “el” > “aquest”, “donar” > “dar” (9); “d’aquest” > “del”, “envaeixen” > “alenar” > “envaeix”, “enroscant-me” > “estrenyent-te” > “estrenyent-me”, “volva” > “pols” (12); “despedí” > “exhalà” (14).

12. Canvi de la persona gramatical: ells > ell (“envaeixen” > “alenar” > “envaeix” (12)).

13. Modificacions en el temps verbal: futur d’indicatiu > infinitiu (“faré” > “fer” (12)).

14. Reemplaçament del singular pel plural: “del núvol” > “dels núvols” (9).

15. Modificacions en la puntuació i regularització de majúscules i minúscules: “matí,” > “matí”, “d’espígol, / una” > “d’espígol. / Una”, “casa” > “casa,” (8), “Ahno” > “Ah, no” (9).

16. Correcció d’errors ortogràfics: “precipis” > “precipitis” (1); “negre” > “negra”, “constel·la” > “constel·lada” (2); “penyassegats” > “penya-segats” (4); “esglaisa” > “esglaiosa” (7); “trafijat” > “trafiquejat” > “trafeguejat” (8); “Ahno”, “moderara” > “Ah no”, “moderarà” (9); “indiscrinat” > “indiscriminat” (15).

Amb la incorporació de l’obertura rilkiana i la recuperació del poema final, la versió 4 reuneix, per primer cop, el contingut i l’estructura definitius de CDA. El poema-citació, que permet a Vinyoli expandir-se en la traducció, ofereix un enllaç més líric i suggeridor amb el referent principal que batega sota l’obra, alhora que desgrana les dues idees que la vertebren: l’amor intransitiu i la necessitat del cant. En aquest estadi, doncs, l’autor pot centrar-se a polir la mètrica, l’ordre sintàctic i la puntuació i matisar la tria

[124] Aquest poema conté dues altres ratllades il·legibles: vers novè de la primera estrofa i penúltim vers de la darrera estrofa.

lèxica, mentre segueix dubtant sobre altres elements, que acabaran perfeccionant el conjunt.

Versió 5

El doc. 2675 ha traslladat la cinquena versió conservada de CDA. Es tracta de disset folis blancs originals[125] DIN A4 mecanoscrits que Vinyoli va numerar, a partir del segon, al marge superior dret amb nombres aràbics. Com que la numeració no correspon a les composicions, ens referirem a aquestes com a poema introductori i poemes (1), (2), etc. Distribuïts un per foli i escrits a una sola cara, els textos que s'hi apleguen són els mateixos que en la versió anterior: la coberta, que, amb una marca de clip a la part superior esquerra, conté el títol de l'obra, ja precedit del nom de Joan Vinyoli; la traducció introductòria, de nou sense títol però acompanyada ara de la referència a l'autoria, i els quinze poemes. S'aprecien esmenes i marques manuscrites amb tinta negra i llapis en totes les composicions.[126] Aquest estadi del text incorpora totes les correccions de l'anterior.

La present versió, prenent-la sense esmenar, es diferencia de l'anterior revisada pel següent:

1. Pas de manuscrit a mecanoscrit.
2. Esment de l'autoria del recull: "Joan Vinyoli" (coberta).
3. Substitució de la numeració dels poemes per la numeració dels fulls.
4. Canvi de paraules: "vell" (14) > "bell" ((14)).
5. Modificacions de puntuació: "enamorats," ("Tu a qui no faig confident") > "enamorats" ("Tu a qui no faig confident"); "meu" (3) > "meu," ((3)); "d'ombra", "cel", "sings" (8) > "d'ombra,", "cel.", "sings." ((8)); "braços" (9) > "braços." ((9)); "cosa" (10) > "cosa." ((10)); "que" (12) > "que," ((12)).
6. Correcció d'errors ortogràfics: "topaci" (8) > "topazi" ((8)); "pero", "Es" (11) > "però", "És" ((11)).
7. Introducció d'errors ortogràfics: "aquí" (2) > "aqui" ((2)); "sabré" (3) > "sabre" ((3)); "aquest" (9) > "aqust" ((9)); "seu", "ésser" (14) > "su", "esser" ((14)).

[125] El full que Vinyoli va numerar com a "8" és una fotocòpia, ja que "l'original és a l'Espai Vinyoli (21/04/2016)".
[126] No hi comptem la ratllada d'una paraula o unes lletres del poema (1), que no aconseguim llegir.

Indiquem a continuació les esmenes manuscrites que s'aprecien en aquesta versió:

1. Referència a l'autoria del poema-citació: "Rainer Maria Rilke" ("Tu a qui no faig confident").[127]

2. Traducció i esment de la referència bibliogràfica de la citació de Shakespeare: "Sent, sent, l'alosa canta a la porta del cel / Acte III, escena III de Cimbelin" ((8)).

3. Fragments enquadrats, alguns amb interrogant, com a possibles substituts d'altres: "que ploro al llit, de nit, sol," > "que ploro, de nit, jaient sol" (després ratllat), "sens deixar-la calmar?" > "sense deixar-nos anar?" (després ratllat), "fas" > "formes part de", "Et" > "Tu et" ("Tu a qui no faig confident").

4. Fragments ratllats per suplantació: "una flaire que en quedés" > "bé un perfum que rera seu res no deixés" ("Tu a qui no faig confident").

5. Modificació dels canvis de versos: "exhalà el su baf càlid, des del mar / bullent [...]" > "el seu baf càlid exhalà, del mar / bullent [...]" ((14)).

6. Canvis en l'ordre sintàctic: "exhalà el su baf càlid," > "el seu baf càlid exhalà," ((14)).

7. Supressió de mots: "tan" ("Tu a qui no faig confident"); "diuen" ((9)); "des", "les" ((14)).

8. Introducció d'articles: "d'Enlloc" > "de l'Enlloc" ((14)).

9. Marques per incloure un mot entre dos altres: "un" entre "només i "arbre" ((2)).

10. Substitució de paraules: "rels" > "arrels" ((2)), "crida" > "crido" ((3)), "el" > "al" ((11)), "a" > "de" ((14)).

11. Canvi del femení pel masculí: "a la llinda" > "al llindar" ((14)).

12. Modificacions en l'ús dels signes de puntuació i signes gràfics: "quedar-me," > "quedar-me" ((2)), "mur," > "mur" > "mur," ((7)), "cova" > "cova," ((11)), "p'rò" > "prò" ((14)), "batec," > "batec" ((15)).

13. Correcció d'errors ortogràfics: "aqui" > "aquí" ((2)); "sabre" > "sabré" ((3)); "aqust" > "aquest" ((9)); "su", "esser" > "seu", "ésser" ((14)).

També hi ha composicions en què Vinyoli va repassar a mà alguns accents, apòstrofs i lletres de paraules poc llegibles: "més", "d'una" ((1)); "sóc", "només" ((2)); "M'he" ((3)); "Només", "m'hi" ((4)); "l'ocell", "d'una", "m'habita" ((5)); "sóc",

[127] Al costat del nom del poeta txec Vinyoli hi va escriure un parell de mots il·legibles.

“clarifica’m” ((6)); “Ningú”, “gairebé”, “l’esglaiosa”, “presó”, “Sóc” ((7)); “matí”, “m’he” ((8)); “més”, “enllà”, “sóc”, “és”, “sé”, “podré” ((9)); “més” ((10)); “és”, “camí”, “És”, “sóc”, “l’espai” ((11)); “música”, “tornaré”, “malbé” ((12)); “damunt”, “més” ((13)); “Caigué”, “en” ((14)); “és”, “ningú”, “bé”, “més”, “et” ((15)).

Sens dubte, la cinquena versió ens situa en l’estadi previ a la publicació, que devia saber-se imminent. Així ho fan pensar, entre d’altres, l’escriptura mecanoscrita, les referències d’autoria i la decisió d’eliminar la numeració dels poemes. Entre aquesta i la versió finalment publicada, però, Vinyoli encara va tenir marge per seguir-se interrogant sobre qüestions sintàctiques, terminològiques, ortogràfiques i lèxiques, a fi d’assolir un resultat satisfactori.

Versió 6

Conforma la sisena versió de CDA el text que es va publicar en el número 20 de *Reduccions* el setembre del 1983. A banda d’aquesta obra, el monogràfic contenia “Nou Poemes” de Vinyoli; “[Poemes]” de Rilke en traducció de Vinyoli; els textos “Del llibre d’amic als Cants d’Abelone” de Segimon Serrallonga, “La poesia recent de Joan Vinyoli” de Luís Izquierdo, “Morir en Eurídice” de Ricard Torrents i “Joan Vinyoli” de Gabriel Ferrater, i una “Bibliografia de Joan Vinyoli” de Dolors Lamarca.

Pel que fa a CDA, trasllada el mateix contingut i la mateixa estructura que la versió anterior, havent-ne assumit totes les esmenes excepte la incorporació de la referència bibliogràfica de la citació de Shakespeare, la modificació del canvi de vers i de l’ordre sintàctic, l’eliminació dels mots “des” i “les” i de la coma després de “quedar-me” i la substitució del signe gràfic, per tornar a escriure “p’rò”.

Com que l’obra, datada a “Barcelona, 1979”, es va publicar sense numerar-ne les composicions, ens hi referirem com a “Cant d’Abelone”, ara que per primer cop la traducció de Rilke apareix titulada, i poemes (1), (2), etc.

Les modificacions que presenta el text d’aquesta versió respecte de l’esmenada de l’estadi anterior són les següents:

1. Signatura de l’obra amb el nom de l’autor no en la coberta sinó en les pàgines del “Cant d’Abelone” i senars.
2. Datació del recull al final del poema conclusiu: “Barcelona, 1979”.
3. Inclusió d’una pàgina de respecte entre la coberta i el “Cant d’Abelone”.
4. Encapçalament del poema rilkià amb el títol “Cant d’Abelone”.

5. Escriptura en cursiva dels fragments d'altres autors: tot el "Cant d'Abelone" i la citació i traducció de Shakespeare.

6. Supressió de la referència bibliogràfica d'on prové la citació del poema (8) i dels parèntesis entre els quals havia escrit el nom de l'autor anglès.

7. Canvis en la distribució estròfica: l'última estrofa del "Cant d'Abelone", de sis versos en la versió 5, esdevé aquí dues estrofes de tres versos.

8. Modificació dels canvis de versos: "el seu baf càlid exhalà, / del mar bullent [...]" ((14)) > "exhalà el seu baf càlid, des del mar / bullent [...]" ((14)).

9. Canvis en l'ordre sintàctic: "el seu baf càlid exhalà," ((14)) > "exhalà el seu baf càlid," ((14)).

10. Incorporació de mots: Ø, Ø ((14)) > "des", "les" ((14)).

11. Substitució de paraules: "sens" ("Tu a qui no faig confident") > "sense" ("Cant d'Abelone").

12. Canvis en l'ús dels signes de puntuació i signes gràfics i regularització de majúscules i minúscules: "coses" ("Tu a qui no faig confident") > "coses." ("Cant d'Abelone"); "constel·lada", "quedar-me" ((2)) > "constel.lada", "quedar-me," ((2)); "crido, / cap" ((3)) > "crido. / Cap" ((3)); "m'habita," ((5)) > "m'habita" ((5)); "cel" ((8)) > "cel." ((8)); "prò" ((14)) > "p'rò" ((14)).

Amb la publicació de CDA, Vinyoli veia materialitzat un projecte bimembre que, concebut molts anys enrere, suposava un dels episodis més singulars del conjunt de la seva producció poètica, imprescindible per entendre aquesta en tota la seva complexitat i riquesa. Ho feia, a més, en el context de l'homenatge que una de les publicacions poètiques de referència del moment li feia, amb tot el que això comportava de reconeixement públic i admiració, un any abans de la seva mort.

Per concloure el comentari de la història genètica del díptic, cal recordar que prèvia a aquesta edició de CDA havia estat l'*Antologia poètica* apareguda el 1981 a Els llibres de l'Óssa Menor de Proa, preparada per Feliu Formosa i sancionada per Vinyoli. La secció incloïa els cants I, VI, VIII, IX i XV del llibre encara inèdit. Respecte a la versió de 1983, aquesta presenta una única variant de puntuació en el poema [I], concretament en el vers novè ("girant dins meu. Ventura certa"), que en aquesta edició, la primera del poema, no conté coma després de "certa", mentre que a CDA i a la segona edició (1987) sí que en porta. A l'hora d'editar l'*Obra poètica completa*, Macià va decidir editar la lliçó sense coma, tenint en compte ambdós testimonis i el sentit del passatge i havent trobat

una còpia manuscrita del poema en què el mateix Vinyoli, que inicialment havia posat la coma, posteriorment la va ratllar ("Notes" 649).

A continuació oferim la relació de tots els documents de l'ACS en què hem detectat versions dels poemes de CDA o referències i similituds amb aquests:

- "Cant d'Abelone": 1799, 2675, 2873, 3290.
- Poema [I]: 1579, 1593, 1960, 2058, 2063, 2224, 2226, 2270, 2330, 2338, 2379, 2507, 2675, 2873, 2882, 2905, 3039.
- Poema [II]: 1577, 1579, 1593, 1695, 2058, 2063, 2224, 2226, 2270, 2330, 2454, 2507, 2508, 2675, 2873, 2882, 3146.
- Poema [III]: 2507, 2560, 2576, 2588, 2675, 2846, 2847, 2873, 2882.
- Poema [IV]: 2063, 2353, 2507, 2508, 2675, 2842, 2873, 2882.
- Poema [V]: 1698, 1708, 2058, 2063, 2224, 2226, 2270, 2276, 2330, 2467, 2507, 2508, 2605, 2675, 2842, 2873, 2882, 3146.
- Poema [VI]: 1959, 1609, 2314, 2675, 2873, 2882.
- Poema [VII]: 2507, 2675, 2801, 2840, 2873, 2882.
- Poema [VIII]: 2390, 2675, 2718, 2813, 2873, 2882, 2905.
- Poema [IX]: 2058, 2330, 2344, 2350, 2351, 2366, 2367, 2507, 2508, 2622, 2624, 2627, 2675, 2873, 2882.
- Poema [X]: 1577, 1578, 1798, 2270, 2271, 2507, 2675, 2843, 2867, 2873, 2874, 2882, 3196.
- Poema [XI]: 2058, 2335, 2395, 2507, 2617, 2675, 2718, 2794, 2851, 2794, 2873, 2882.
- Poema [XII]: 2275, 2507, 2675, 2796, 2873, 2882.
- Poema [XIII]: 1657, 1959, 2223, 2224, 2226, 2312, 2426, 2507, 2612, 2675, 2718, 2844, 2847, 2873, 2882.
- Poema [XIV]: 1709, 2058, 2414, 2507, 2508, 2616, 2675, 2799, 2800, 2847, 2873, 2882.
- Poema [XV]: 1657, 2507, 2675, 2718, 2873, 3193, 4509.

4.2. comentari

4.2.1. Els paratextos

El títol

Amb una mateixa estructura sintàctica que la del títol de LDA (sintagma nominal format per un substantiu i un complement del nom), CDA roman fidel a l'esmentada expressió sintètica, essencialitzada i simbòlica que caracteritza les titulacions vinyolianes. El primer dels seus elements (*Cants*) posa per escrit el salt de transcendència, majúscul, que el poeta assaja d'un a altre recull. El segon (*d'Abelone*), no només marca el canvi de tradició, de la mística catalana a la postromàntica germànica, que li fou igual d'influent i inspiradora o més, sinó que també ens aboca a una lectura (em)marcada per la simbologia que aureola un personatge d'un dels seus autors més representatius: l'Abelone d'*Els quaderns de Malte Laurids Brigge* de Rainer Maria Rilke.

Les diferències respecte al seu antecedent, lleugeres aparentment però crucials, són de nombre i gènere. Amb la terminació del plural de *Cants* Vinyoli constata l'existència d'un primer, singular "Cant d'Abelone", poema rilkià inserit en *Els quaderns*, i se'n col·loca a la distància prudencial que marquen el respecte i l'admiració, com ja havia fet en titular "Un altre cant d'Abelone" el que acabaria convertint-se en el poema [IX] del recull la primera vegada que va publicar-lo, el setembre de 1976. Alhora, accentua l'exercici d'expansió i aprofundiment que aixeca sobre aquella primera pedra que, versionada per ell mateix, utilitza com a encapçalament del recull. Amb la tria del nom, en canvi, ara propi, el poeta desplaça el gènere de la veu poètica de la masculinitat a la feminitat, almenys textualment, com constata el primer adjectiu que qualifica el jo poètic, ja amb una marca de gènere ("cega" [I]). Fets aquests preàmbuls, el que ens hem de demanar peremptòriament és: qui és Abelone i, sobretot, què representa?

Abelone és la tia de Malte, la germana petita de la mare morta, i és definida per dos trets essencials: la commoció que experimenta "dreta davant la nit" en contemplar la llibertat dels estels des de la finestra i la "música ferma, impertorbable" que té a dintre (Rilke, *Els quaderns* 122, 140). El primer d'aquests trets remet al tema de l'anhel vora la finestra, el desig sense objecte tan propi de la poesia rilkiana[128] i connectat amb la

[128] Com explica Barjau a partir de l'Elegia segona de Rilke: "La ventana es un símbolo central en la última poesía de Rilke ─autor de un libro de poemas en francés titulado precisamente *Fenêtres*─; su sentido es

"vessant femenina" de l'ànima, que "és el receptacle del diví": "allò profund que vetlla de nit i que rep l'amant nocturn, el desvetllar-se del sentiment profund, màximament delitós" (Pascual 33),[129] el segon, resposta transcendida del primer, dota el personatge d'una veu celestial que l'aproxima a un àngel: "No hi havia tria davant aquesta veu que «acomplia la tasca dels àngels"; una veu que havia vingut per abraçar-la i endur-se-la a l'etern» (Rilke, *Els quaderns* 188).

Els àngels. Una constant en Rilke i Vinyoli. Éssers fets, per mitologia i religió (integrades i confoses), missatgers,[130] mediadors i intèrprets entre contraris (Déu i els homes, el cel i la terra, el visible i l'invisible, la vida i la mort, la llum i la foscor...). Duals i, per això, directament connectats al mite de l'androgin primordial, un tema fonamental de l'antropologia arcaica que, fins a la segona meitat del segle XIX, va concebre aquesta figura com la imatge exemplar d'home perfecte, arribant-la a considerar l'aparició d'un nou tipus d'humanitat en què la fusió d'ambdós sexes hauria produït una nova consciència, apolar. Ja a Grècia, en l'especulació metafísica d'*El banquet* de Plató (en què, a través del discurs d'Aristòfanes, el mite de l'androgin serveix per justificar per quin motiu els humans ens sentim atrets per un o altre sexe i l'amor com la força que ens empeny a retrobar la nostra unitat perduda. Ponsatí-Murlà 41), en la teologia de Filó d'Alexandria, en els teòsofs neoplatònics i neopitagòrics, en els hermetistes que van recórrer a Hermes Trismegist o Poimandres i en nombrosos gnòstics cristians, la perfecció humana s'imaginava com una unitat sense fissures que, d'altra banda, no era més que una reflexió de la perfecció divina, del tot-un. Si Sant Pau i l'Evangeli segons Joan entenien l'androgínia com una de les característiques de la perfecció espiritual, en els seus *Diàlegs*

---

muy cercano al del espejo: la ventana nos presenta también un ámbito solo contemplable, no utilitzable" (Rilke, *Elegías* 80n61). Al seu torn, Fulquet i Santiago anoten que "la finestra" és una de les "constel·lacions «noves»" que el poeta esmenta a l'Elegia desena, les "constel·lacions poètiques que només pertanyen al país dels planys, a les *Elegies de Duino*", i confirmen la recurrència del símbol "als poemes *A la nit* [...] al final de l'Elegia Quarta" i en l'esmentat cicle de poemes en francès, on "Rilke en fa un punt mitopoètic més gran" (133). Sobre Hölderlin i Hegel, Christ escriu: "Hölderlin, a la seva obra tardana, nega la possibilitat que es pugui evidenciar l'absolut d'una manera immediata com pretenien alguns romàntics amb la primacia del sentiment. Per a ell, com també per a Hegel, l'equívoc romàntic de voler presenciar l'absolut més enllà de la raó, produeix un anhel infinit i nebulós sense objecte. Hegel descriu com a conseqüència de la reducció del coneixement a l'experiència empírica es crea, després de Kant, un «infinito espacio vacío del saber» que «solo puede ser llenado con la subjetividad de la nostalgia del presentimiento»" (153).

[129] "«podia passar-se hores senceres dreta davant la nit, pensant com tot allò l'afectava». Aquesta atmosfera creada narrativament per Rilke esdevé en els *Cants* de Vinyoi una atmosfera d'essencialitat lírica" (Segimon, "Del *Llibre*" 60).

[130] El nom "àngel" prové del llatí *angelus*, llatinització del grec antic ἄγγελος (*angelos*), que significa, precisament, "missatger". Resulta curiós que l'única personificació que la mitologia proporciona sota aquest nom és una deessa de l'inframon, filla de Zeus i Hera, la història de la qual apareix només en un escoli del segon idil·li de Teòcrit, ja que el nom es declina pel segon model, que és gairebé sempre masculí.

d'amor Lleó Hebreu hi havia intentat posar en relació el mite de l'androgin de Plató amb la tradició bíblica de la caiguda, interpretada com una dicotomia de l'home primordial, i en el segle XIX l'androgin (el ritual, no l'anatòmic) constituïa un model pel fet d'implicar no l'acumulació d'òrgans anatòmics sinó, simbòlicament, la totalitat de les potències magicoreligioses d'ambdós sexes. En aquest sentit, els romàntics alemanys van arribar a considerar-lo l'arquetip d'home perfecte del futur (Eliade, *Mefistófeles* 127; Jiménez: 172-173). Un pas més enllà, Carlyle parlava de l'androgínia en tot poeta de qualitat i Segimon Serrallonga veia en Vinyoli la demostració apodíctica d'aquesta, perquè "la veu d'Abelone és la veu del poeta" ("Del *Llibre*" 60). Per això Serrallonga no veia CDA com la rèplica de l'amiga a l'amic, però sí que els podem llegir com a "resposta" a LDA en tant que li ofereixen la via possible que no havia estat capaç de trobar. A partir d'aquí, podríem entendre l'androgínia, més enllà de la bisexualitat o pansexualitat més primerenca, com l'atracció cap a l'interior, l'atracció per l'altre que sentim enterrat en el jo.

Si a tot això hi afegim, a més a més, la "masculinitat" que l'autor txec atorgava als àngels,[131] el que se'ns revela en anar a cercar l'origen del nom Abelone[132] i el fet que ella mateixa (figura "real") esdevé, per obra i gràcia de Rilke, objecte d'un desdoblament metaliterari en la figura "literària" de Bettine, la suposada feminitat del personatge es torna, de manera ràpida i manifesta, ambigüitat.

Vinyoli, atret per la figura des de molt abans fins i tot de saber que hi acabaria projectant la pròpia veu,[133] en reblarà aquesta ambigüitat intrínseca sotmetent-la a una mutació constant per mitjà d'un seguit de comparacions, metàfores i metamorfosis que, junt amb una dilatació expressiva, permetran que Abelone es vagi descorporitzant, expandint i enlairant fins a l'essencialització final. Uns recursos, de fet, que exemplifiquen la tendència vinyoliana a despersonificar-se fins a "fondre's amb la natura

[131] "Això de banda, Abelone tenia una cosa bona: cantava. És a dir, hi havia estones que cantava. Tenia a dintre una música ferma, impertorbable. Si és veritat que els àngels són mascles, llavors podríem dir que hi havia alguna cosa de masucli en la seva veu: una masculinitat radiant, celestial" (Rilke, *Els quaderns* 122).
[132] Abelone és la forma danesa d'Apol·lònia, femení d'Apol·lo. Entre d'altres coses, Apol·lo era el déu mitològic de la bellesa, la música i la poesia i, més tard, del sol, llum de la veritat. Probablement relacionat, per etimologia, amb la redempció, la puresa i la unicitat, era representat amb els atributs de l'arc i les sagetes o de la lira o la cítara, i el llorer era l'arbre que li era consagrat.
[133] En les seves converses amb Marià Manent, Vinyoli havia al·ludit amb insistència al "Cant d'Abelone" de Rilke, i en una carta datada el 10 de desembre del 1938, quaranta anys abans de la redacció de CDA, n'hi feia arribar una transcripció en la seva versió en francès (P. Solà, *La bastida* 88). "Vinyoli em parla de Rilke. Quina maduresa, quina acuïtat extraordinària, aquest minyó de 24 anys! M'hauria agradat de poder transcriure literalment les seves reflexions sobre Rilke que, una mica organitzades, serien un assaig profund, ple de substància", "Rebo una carta meravellosa d'en Vinyoli, amb un sonet admirable, digne del mateix Rilke, on parla d'uns enamorats" (Manent 217-218, 220).

i les coses, conseqüència d'un impuls amorós i moridor alhora, propi del misticisme pagà" (P. Solà, "«Un crit»").

Potser fou així com Vinyoli va trobar la manera de retre homenatge a l'obra que havia operat el seu desvetllament poètic, convertint Abelone en símbol de la seva pròpia figura, el poeta que, cantant per necessitat, acaba esdevenint ell mateix cant.

La citació

CANT D'ABELONE

Tu a qui no faig confident
que ploro al llit, de nit, sol,
tu que em fatigues dolçament
bressant-me com un bressol;
tu que no em dius del teu vetllar
per causa meva,
què et sembla de suportar
aquesta set sense treva
que ens magnifica,
sense deixar-la calmar?

Car mira els enamorats
com es menteixen així que
volen dir-se veritats.

Tu sola, tu formes part de la meva solitud pura.
Tu et transformes en tot: ets allò que murmura
o bé un perfum que rera seu res no deixés.

Entre els meus braços, ai, he perdut tantes coses.
No et retingueren mai: per això és que hi reposes
i et tinc per sempre més.

RAINER MARIA RILKE

És justament en un context de necessitat que s'esdevé el moment d'*Els quaderns* en què el "Cant d'Abelone" es fa present: en un saló venecià ple de convidats, la comtessa

convida Abelone a cantar i ella, avenint-s'hi, entona "una cançó alemanya, desconeguda", "amb una senzillesa meravellosa, com una cosa necessària, indefugible" (Rilke, *Els quaderns* 222). Perquè, com bé apuntava Serrallonga, és aquesta necessitat del cant el que el fa pur ("Del *Llibre*" 61), "d'una sola peça, sense cap trencament, sense costures" (Rilke, *Els quaderns* 222), com ho seran, també, aquests quinze poemes vinyolians fets un de sol, veritable Cant de cants. I si hi ha quelcom capaç de fer possible la necessitat, és la renúncia, tema de fons d'aquesta composició i dels poemes als quals dona pas.

Filla d'una repoetització, la traducció que Vinyoli ofereix d'aquesta peça la va realitzar a partir dels dos textos rilkians existents, és a dir, l'alemany i el francès (Serrallonga, "Del *Llibre*" 63; Carbó, *La poesia* 177). Les quatre estrofes que la conformen, amb un total de dinou versos anisosil·làbics (deu la primera i tres les restants) i de rima consonant, s'erigeixen sobre la insistència anafòrica en un tu femení que, interpel·lat fins a sis vegades, permet la síntesi, inassolible, que vertebra el conjunt entre el desig d'amor i la realitat de solitud del jo poètic. La permet per anònim i per absent. Un anonimat que dialoga amb el nom propi del títol o, fins i tot, amb la preposició que el conforma, en la qual, en significar possessió, podem llegir el caràcter absolut dels versos que la segueixen: "d'Abelone", cantat per ella, adreçat a ella, encarnat per ella. Perquè Abelone és el jo i és el tu, el res i el tot, principi i fi. I una absència que s'imposa com a única possibilitat ("Tu a qui no faig confident..."); d'aquí l'escriptura. T'escric per (no) dir-te, que és la manera més pura de dir.

El mal d'amor d'ambdós enamorats irromp des de l'inici per manifestar-se sota formes ja presents en LDA i revisitades en aquest segon recull que li és continuïtat: el plor ("ploro al llit, de nit"), la fatiga dolça (l'oxímoron propi de la mística, encara), la vetlla (el "teu vetllar / per causa meva"), la "set sense treva" que "magnifica"... I si tota la primera estrofa es configura com una invitació, interrogativament retòrica, a l'estimada, la de "suportar" la set "sense deixar-la calmar", és perquè si es vol que aquesta es mantingui pura, no pot ser sadollada. Acceptar no calmar la set, és clar, implica nodrir la distància, triar la renúncia. No vull perdre't i, per això, renuncio a tu.

Tant l'anonimat com l'absència conclouen al mateix punt: el fet que el cos del poema no contingui cap nom propi acreix la representació d'Abelone com una imatge, la mateixa que Vinyoli ja havia volgut subratllar en recordar-ne que, tornem a citar-ho, "desencadena una sèrie d'idees típicament rilkianes sobre l'amor que, mitificat en les «grandes amants» (Safo, Gaspara Stampa, Louise Labé), ateny la seva màxima intensitat i perfecció com a sentiment incondicionat i lliure de tota referència objectual" (Vinyoli,

1976: 61). La manca de l'objecte d'amor determina la no-correspondència que defineix l'amor intransitiu, anhel sempre creixent sense resposta, moviment cap al no-res per assolir el tot (Barjau, *Rilke* 71). No et vaig retenir mai i és així com "et tinc per sempre més".

La presència recurrent d'aquest motiu amorós en la poesia catalana permet d'establir nombroses connexions amb el "Cant" de Rilke. Ho comprovem, posem per cas, llegint la primera estrofa de "Do del poema" de Carles Riba,[134] que "sembla feta com a contrapartida" (Malé, "Poesia" 84); la presència recurrent del tema de la renunciació en la poesia madura de Maragall (Català, "De l'amor" 154), o, encara, la represa de l'amor intransitiu per part del mateix Vinyoli a DM: "no moriré de cap angoixa ardent / si visc perdent-me, sempre enamorat" (Joan Vinyoli, *Obra* 392).

El silenci expectant que es fa en acabar el poema no és sinó el testimoni de la comunió produïda de l'home Vinyoli amb l'home Rilke, d'un poeta amb l'altre. I és per aquesta, i per la "intorsió rilkeano-vinyoliana" que en deriva en aquesta versió, que el pas entre el "Cant" rilkià i els quinze cants vinyolians se'ns fa "possible i natural" (Serrallonga, "Del *Llibre*" 64).

4.2.2. Els quinze poemes

[I]

Atura el vol, eixampla't, Orió,
crea més nit; que pugui perdre's
en ella aquesta vida que s'ha fet
tot d'una en mi.
Dret en el vent, no precipitis, dia,
la llum, deixa'm encara estar
no sabent res, mirar les inquietes
palmeres, mirar, cega, el vent, el clar
d'aquesta nit amb foc i pes d'estrelles
girant dins meu.
Ventura certa,

[134] "¿A qui diré sinó a tu / l'hora plorada en la solitud invisible, / amor, on creix i calla el desig impossible, / on tot verd és nocturn i tot astre insegur, / on la set de més set fa el desig impossible?" (Riba, *Obres Completes. 1*: 195).

d'un plor d'infant salvat a la ribera
del temps, com entre joncs, Moisès en el cistell.

El seu Cant Vinyoli l'enceta sense desprendre's de la reiteració formal a l'hora de disposar, estructuralment i conceptual, els seus versos. Un imperatiu en succeeix a un altre, creant paral·lelismes i donant pas a oxímorons, per formular un doble, mateix desig a un tu que ara són dos: a "Orió", en la primera estrofa,[135] l'expansió de la nit, metafòrica, mística; al "dia", en la segona, la demora de la llum que li és intrínseca, consegüent de l'anterior. La revelació final de la tercera estrofa ve servida per comparació bíblica i és sentida amb la mateixa certesa amb què cal entrar en aquesta nova existència de què se'ns fa, ara, fiadors i que percebem com a sobtada i interior, tal com indiquen els tetrasíl·labs finals amb què les dues primeres estrofes culminen uns encavalcaments magistrals.

El diàleg estel·lar amb què Vinyoli va assajar de donar resposta al seu desig d'ascensió aflora amb evidència en el primer dels vocatius, gens gratuït. Constel·lació "de presència més imponent en les nostres nits hivernals" (P. Solà, "Orió" 130), Orió deu el seu nom a un gegant de la mitologia grega que va ser tornat a la vista després d'una ceguesa provocada i elevat al cel. També Rilke, en els seus *Sonets*, invoca una constel·lació amb què acaba hipostatitzant el cant de perennitat a què transmuta la limitada veu humana, en una gesta típicament òrfica (Badia 75). D'un i altre referent, la constel·lació n'emergeix com la representació d'un cosmos vers el qual el poeta sentia un "ímpetu totalitzador" (P. Solà, "Orió" 131) i amb què el jo poètic acabarà dissolent-se. També com l'anticipació de la conversió final.

Aquest inici de poema és el que ha portat Perejaume a considerar Vinyoli un dels poetes en qui ha restat preservada la "veu de les coses i amb les coses", la capacitat de "poder-hi dialogar en viu i, doncs, tenir-hi una ascendència sonora, una prodigiosa intimitat idiomàtica". Com "Carles Riba a *Salvatge cor*" i "Rainer Maria Rilke en el primer d'*Els sonets a Orfeu*". En aquest dirigir-se de tu a tu a la constel·lació Perejaume hi veu un "retrò del pàlpit de Rilke: «No ho saps *encara*? Llança el buit enfora dels teus braços / cap als espais que respirem; potser els ocells / sentiran l'aire eixamplar-se amb vol més íntim» («Primera elegia de Duino»)", "una hipèrbole de la pregunta que es planteja Novalis: «I la roca, en el moment que li adreço la paraula, no esdevé un «tu» a tots els efectes?» (*Els deixebles a Sais*)" i també

[135] Els versos trencats del poema potser desaconsellarien parlar d'estrofes, però els dos espais que originen delimiten, des d'un punt de vista visual però també de sentit, tres unitats que poden ser considerades com a tals.

> una ressonància bíblica amb les paraules que enceten el Càntic de Moisès: "Calleu, oh cels, que parlaré; / escolta, terra, el meu vaticini! / La meva doctrina caurà com la pluja, / seran com rosada les meves paraules, / com el ploviscó que rega l'herba, / com un ruixat damunt els prats". Ara bé, els dos cants van en sentit contrari: Moisès es dirigeix a la terra perquè encarna el descendiment del so de Déu, la fonda, l'ensolcada inscripció dels Manaments. Vinyoli-Abelone, en canvi, es dirigeix a Orió, de la terra estant, per expandir-se, per "perdre's" en la nit que ell mateix ha manat a Orió de crear. Res de Déu, doncs. Vinyoli cerca un interlocutor en l'infinit astral com, en la nostra literatura, només ho havia fet Verdaguer en el seu llibre *Al cel*; però, a diferència de Verdaguer, l'interlocutor de Vinyoli no és Déu. L'íntima tenebra del poeta on es perden tantes coses i aquesta tenebra cosmològica s'assemblen. La veu que s'adreça tan i tan lluny és una veu humana: una emanació absoluta, però humana, de cant, capaç tanmateix de fer vibrar allò més remot i inert. (32-35)

La càrrega simbòlica s'eixampla amb el mandat, ja mencionat: la creació no de nit sinó de "més nit". Des del postsimbolisme entenem la nit, també, com aquell "espai del desconegut que cal il·luminar" al qual pertany l'home (i, per tant, el poeta), com a ésser contingent, temporal i relatiu que és, en contraposició a l'àngel, criatura transcendent, intemporal i absoluta que "pertany a la llum i a l'eternitat". La lluita entre ambdues figures és la imatge amb què els postsimbolistes representaren l'intent de l'home-poeta de conquerir una vida més alta "per tal d'expressar l'inexpressable, l'inefable"; una imatge que Vinyoli, per herència de Rilke i Riba, es va fer seva (Marrugat, "D'àngels" 74-77)[136] i que d'alguna manera podem aplicar també a Abelone i als seus CDA, en conjunt i especialment als [X] i [XIV]. La gesta que ara ens ocupa, però, més aviat ens pot recordar la superació de la pròpia entitat assolida per Riba en aquella "nit més enllà de la nit" de la seva Elegia V (amb naufragi i renaixement en pròpia ànima, entesa com a pàtria, inclosos) i la transgressió de les dimensions d'espai i temps d'una nit que Mallarmé invocava "per tal de fer realitat el seu No-res" (Boixareu 78), no gaire allunyada, potser, de "la nit sense temps" del vinyolià "El camí" (*Obra* 113), o a la qual pertanyia l'"estat

[136] Pensem En els poemes "Nit de l'àngel" (EC), "D'on, on, vers on?" (R) i "Última carta" (TEAIR), per exemple.

de mort-viu" del comte Arnau de Maragall,[137] inspirada en la dels himnes de Novalis (Vallcorbaplana 30).[138]

Dia i nit, llum i foscor, tot i res, vida i mort, ser i no-ser, temps i eternitat... Perquè l'interval entre el nocturn i el diürn, "allò que és trànsit vers una altra vida, / la llum entre dos clars" (Vinyoli, *Obra* 59) és, per damunt de tot, harmonia de contraris (Marrugat, "D'àngels" 95). També "entre l'inconscient i el conscient", característic del "moment de l'activitat artística" (matèria i art), tan sovint considerat "moment suprem de la revelació dels continguts de l'inconscient" o il·luminació (Abrams, "Joan Vinyoli i la Literatura" 129).

Parlem, segurament, de la mateixa llenca d'última fosca en què Rilke situava la percepció d'aquella «difusa realidad llamada "Dios"» (Bermúdez, "Introducción" 11) i a la qual Joan de la Creu ja s'havia referit molt abans com la nit de la "contemplación oscura" d'"acá", una secreta i amagada saviesa de Déu fins arribar a la "contemplación de vista clara y serena de Dios allá" (332). En el text "Un diàleg" Vinyoli la hi descriuria així: "el moment d'obscura coneixença previ a l'activitat artística [...] aquell instant de «visió», de saborós coneixement que un meu amic compara a una porta oberta a l'aire i a la llum, i que amb la nostra activitat no fem sinó tancar". El "germen creatiu" amb què "es produeix de cop l'*absolut present* líric", tan ben expressat pels "brevíssims mots d'Eliot: «Quick, now, here, now always». De presa, ara, aquí, ara, sempre" (Vinyoli, *Obra* 489-491). Amb aquestes paraules se'ns destapa un altre, darrer binomi, herència aprofundida de la primera tauleta del díptic: el de visió/ceguesa, és a dir, el de coneixement/ignorància, entenent el primer terme més com a autoconeixença i certesa poètica que com a saviesa intel·lectual.

Si el segon desig del jo poètic és "no precipitis, dia / la llum" per tal d'"estar / no sabent res", per "mirar, cega, el vent, el clar", és perquè Vinyoli, abraçant la paradoxa, sabia millor que ningú que "la claror / germina dins la fosca" (Vinyoli, *Obra* 333). Sabia com una i altra es necessiten d'una manera necessària, que "no hi ha poesia sense nit", com va defensar Hatem en la seva intervenció en el Col·loqui de tardor sobre LDA, "encara que l'existència de l'ombra depengui sempre de la llum" (Sala-Valldaura, *El vol* 27). I, sabent això, sabia que el camí d'afirmació de la pròpia identitat només pot fer-se des de l'adhesió a l'ombra (Carbó, *Joan Vinyoli: escriptura* 71). Per trobar-se, cal abans

[137] "Nit!" és el crit amb què s'obre el nou món, "l'ultraterrenal", al qual Arnau ha tingut accés (Vallcorbaplana 30).
[138] "Zeitlos und raumlos ist der Nacht Herrschaft" (Novalis 40).

haver-se perdut en les profunditats interiors ("que pugui perdre's / en ella aquesta vida que s'ha fet / tot d'una en mi"). Per veure-hi clar, cal abans haver estat cec, amb una ceguesa que no és mancament ni caiguda, sinó enriquiment en tant que capacita per veure l'invisible, com ho va ser la que va conduir Tirèsies a un saber més alt" (Miralles, *Lectura* 94). Al capdavall, "¿qué es la creación poética, sino *ver* la cosa *por completo*?", com deia Carlyle. "La *palabra* que define la cosa se origina en su visión clara e intensa" (93). Potser, qui millor ho ha essencialitzat és, un cop més, Serrallonga: Vinyoli "posseeix una poètica salvadora: l'existència humana esdevé en ell un cant, dolorós i joiós a la vegada, a la foscor central. Solitud i solidaritat" ("Del *Llibre*" 63).

A partir d'aquí podem entendre més fàcilment la concentració d'oxímorons d'alguns d'aquests versos, com els que ens ofereix la segona estrofa, tan marcada, d'altra banda, per la presència del moviment. El moviment del vent, per un costat, tant l'explícit, que el jo pretén "mirar", com l'implícit, que explicaria la inquietud de les "palmeres"; per l'altre, el moviment del "foc i pes d'estrelles / girant dins meu", una de les millors imatges de la "combustió vital" que, "transubstanciada en paraules", donava sentit a la vida del poeta (P. Solà, "Orió" 130) i que conté els dos elements que aquí proporcionen "el clar / d'aquesta nit", entès com a coneixement, revelació de les profunditats de l'eternitat en esplendor interior, transformació i purificació, transcendència i guiatge cap a la poesia. La reiteració del caràcter d'interioritat d'aquest moviment (per produir-se "dins meu" i per ser gir, és a dir, rotació, que vol dir circularitat, totalitat, eternitat),[139] permet copsar encara millor el pas cap a l'exterior proposat pel següent poema, que no deixa de ser una reafirmació del jo que tendeix a la creació poètica, per ara retinguda.

Si amb l'activitat artística es tanca la porta, que seria com dir que la il·luminació ha esdevingut paraula o obra, és perquè el moment d'il·luminació és només això, un moment, no un estat permanent (Abrams, "Joan Vinyoli i La Literatura" 129), que el poeta postsimbolista busca i es treballa, però no reté. D'aquí, també, la petició de la demora, la voluntat de permanència. No som gaire lluny d'un principi de contenció poètica, contrapès de l'"«obscur impuls inicial»" i la "sobtada aparició de les paraules" que en deriva (Malé, "Paraula" 180). Potser la mateixa contenció a què instava Hölderlin, davant l'amenaça de l'excés d'anhel, en els seus poemes "Mnemosyne" i "Por la

[139] En la línia del que comentàvem més amunt a propòsit de LDA, especialment el poema VII: "l'ideal original del qual provenim i al qual aspirem com a éssers fragmentaris que som, digui's original estat d'obediència a Déu, totalitat rodona platònica, arquetip del *Selbst* de Jung, o estat d'il·luminació dels orientals, representat amb el cercle (Abrams, "Joan Vinyoli i La Literatura" 130).

mañana"[140] i en una de les seves reflexions poetològiques, segons la qual "allí donde la sobriedad te abandona, allí está el límite de tu entusiasmo. El gran poeta nunca está olvidado de sí mismo, por mucho que se eleve por encima de sí mismo. Se puede también *caer* en la altura, tanto como en el abismo" (Hölderlin, *Ensayos* 49-50). O la mateixa que Maragall aconsellava amb la fórmula "saber esperar l'aparició d'aquestes paraules" per tal que siguin veritablement sinceres (672-673).

Es tractaria, doncs, de la dilatació d'un fecund silenci de les profunditats que faria estada entre la revelació del germen creatiu que segueix l'espera creativa ("una «inquietud», un «desassossec», una «il·luminació espasmòdica o tranquil·la», com deia Riba") i l'elaboració i acabament del poema, que és quan el poeta en sap el contingut (Simó 19), quan adquireix un coneixement poètic ple: "l'autèntic poeta no sap ben bé el que ha dit fins que té acabat el poema" (Vinyoli, *Obra* 498). Un principi, aquest darrer, a què Vinyoli hauria pogut arribar per la pròpia pràctica poètica però que ja havia trobat en la filosofia de Maritain ("que estableix que el tipus de coneixement propi de la poesia sols arriba a fer-se conscient en el poema creat". Malé, "Paraula" 187)[141] i dins l'assaig d'Eliot *The Three Voices of Poetry*: "he does not know what he has to say until he has said it" (cit. a Marrugat, "D'àngels" 186). D'aquesta manera, en Vinyoli, com en Eliot, Maritain i Riba (recordem aquell "he parlat i per això he cregut". *Obres completes. 3*: 418), hi ha el convenciment que les paraules, el llenguatge, antecedeixen el pensament (o el coneixement).

Amb tot el comentat fins ara es fa més fàcil de tornar uns anys enrere i comprendre que Vinyoli arribés a destronar "la cançó perfecta" pel "crit" i demanar uns "ulls encesos" a l'hora de penetrar "dins la nit del misteri" a LHR (*Obra* 53). Articulació primera que el poeta acaba dotant d'un ressò còsmic, el crit no apareixerà així formulat fins al tercer dels poemes que ara ens ocupen. Se'ns avança, però, en forma "d'un plor d'infant salvat a la ribera / del temps", és a dir, un plor d'algú 'que no parla', ja que és aquesta l'etimologia del mot "infant".

[140] "Mucho / hay que retener. Y necesaria es la constancia", "Oh ven ahora, ven, y no me lleves demasiado aprisa, / día dorado, hacia la cumbre del cielo", diuen, respectivament, els poemes de Hölderlin "Mnemosyne" (cit. a Christ i Ferrer 42) i "Por la mañana" (Hölderlin, *Antología* 81).

[141] De Raïssa Maritain Vinyoli en valorava l'espera creativa: "[...] he cregut sempre que, per fer poesia, és necessari un recolliment passiu o una quietud que, en paraules de Raïssa Maritain, «cal merèixer» i és la condició primera d'un cert coneixement saborós i obscur, de sabor purament espiritual, font, segons ella, de la poesia i de tota intuïció creadora" ("Epíleg" a DM. Vinyoli, *Obra* 409). Anys abans ja havia fet constar les mateixes idees en el "Pròleg" a EC (*Obra* 80). Per a la relació entre Vinyoli i Raïsa i Jacques Maritain, v. "Les fronteres de Maritain" (Carbó, *La freda* 152-173) i "Vinyoli en cerca d'avals" (Ballart).

Deixant de banda les possibles connexions amb la maragalliana teoria del "balbuceig",[142] la comparació que segueix posa de manifest el caràcter d'evolució concèntrica i mirall, aprofundit, que caracteritza l'obra vinyoliana: CDA, com LDA, s'inicia amb una immersió, perquè tot final és principi i tot principi, "una mena de resurrecció" (Hatem, *El temps* 30). Aquí, la de la nova naixença per aigua, regeneració espiritual implícita en una mort simbòlica que en Vinyoli se sap deutora de Shakespeare i Eliot.[143] Aquesta que, com en el cas de "Moisès en el cistell",[144] es produeix a l'altra "ribera", on passat, present i futur es fonen en un retorn a l'estadi original d'integració, al qual s'arriba a través del mar transformador.[145] Pensem, sinó, en ritus d'iniciació i trànsit com el baptisme, tot recordant com el pas d'una a altra tauleta del díptic és també el pas del nom genèric d'"amic" al nom propi d'Abelone. És el que en sànscrit del país occidental es coneix amb el terme "Mahaprajnaparamita" ('gran-Saviesa-altra-ribera-assolida', en llengua Tang), el que Kierkegaard anomena el "salt" i que nosaltres coneixem com "el salt mortal". Una experiència mística que permet desprendre's del món objectiu i penetrar en el sagrat, implicant, així, un canvi de naturalesa. Un morir i un néixer. Sense oblidar que:

> [...] la "otra orilla" está en nosotros mismos. Sin movernos, quietos, nos sentimos arrastrados, movidos por un gran viento que nos echa fuera de nosotros. Nos echa fuera y, al mismo tiempo, nos empuja hacia dentro de nosotros. La metáfora del soplo se presenta una y otra vez en los grandes textos religiosos de todas las culturas: el hombre es desarraigado como un árbol y arrojado hacia allá, a la otra orilla, al encuentro de sí. (Paz 122-123)

D'una banda, el vent, comentat unes línies més amunt i ja molt abans a propòsit dels poemes I i II de LDA. De l'altra, l'arbre d'arrels en l'aire, que tancarà el poema que segueix.

---

[142] Maragall concebia la música com el referent fonamental de la seva teoria del "balbuceig" (Quintana 142), característic de la paraula poètica: "l'única poesia autèntica és la fragmentària […] la «paraula viva» és un «diví balbuceig»" (Terry 161).

[143] V. el que hem comentat a propòsit de l'"Avís" del llibre a l'apartat "3.2.1. Els paratextos".

[144] De manera molt sintètica, i fàcilment connectable amb la figura d'Abelone, Moisès va ser aquell qui va gaudir d'una nova, segona vida en ser tret de les aigües quan era un infant i aquell en qui, ja adult, va recaure l'alliberació del poble oprimit vers la terra promesa i el lliurament de la llei divina.

[145] La idea de les dues ribes adquireix una certa recurrència en la poesia de Vinyoli i podem retrobar-la en diverses de les seves obres, com, per exemple, R ("El cercador") i VDA ("Gorgs").

Literalitat enllà, el poema permetria fins un esment al naixement de Venus, deessa de l'amor i la bellesa que va sorgir sobre ella mateixa de l'escuma del ventre marítim, com en el famós quadre de Botticelli o com en "La noia que ve de la mar" de Carner.[146] Amb aquesta comparació, Abelone se'ns figuraria com la dona primigènia sorgida de si mateixa, potser no gaire allunyada de la interpretació que Barjau plantejava de la dona de *Salvatge cor*: "aquesta dimensió humana —fins i tot massa humana...— que de la terra, de l'animal es fa ànima per obrir-se pas en el poeta" ("Carles" 82).

Amb tot, com diu Serrallonga, no oblidem que l'infant nascut de nou és, de fet, el tema amb què Vinyoli decideix substituir-ne un altre, el del Fill Pròdig ("Del *Llibre*" 62), aquell que torna a ser *fill de* amb el retorn a casa, també utilitzat per Rilke en el poema "La partida del fill pròdig"[147] i al final dels seus *quaderns*. Traductor a l'alemany de la paràbola de Gide, Rilke, com el francès i com Saint-John-Perse, inverteix el simbolisme de la partida per oferir-la com un exercici de la llibertat inherent al jo (Zonana 195), i escriu: "Tindran treballs a convèncer-me que la història del fill pròdig no és la llegenda d'aquell que no volia ésser estimat" (Rilke, *Els quaderns* 224), tot negant la renúncia mística al jo que es considera intrínseca a la paràbola. Perquè per Rilke, mancat d'amor matern, incapaç de lliurar-se afectivament i considerat, per ell mateix, fill pròdig de Lou-Andreas Salomé (Rilke i Salomé 99), "ésser estimat significa consumir-se en les flames. Estimar és flamejar en un llum d'oli inesgotable. Enamorar-se és passar; estimar és romandre" (Rilke, *Els quaderns* 224). Així ho va plasmar, també, en el tema de les "sagrades amants", paradigma il·lustratiu de la seva especial concepció de l'amor (el pur anhel sense resposta de l'amor no correspost, intransitiu) que, al costat dels herois i dels morts joves, i per davall de la figura suprema de l'àngel, són els éssers que millor permeten contemplar la paradoxa de la perdurabilitat (Jiménez 128). El Fill Pròdig rilkià es presenta, doncs, com aquell que fuig de casa per evitar un amor familiar que esclavitza i cercar "la possessió infinita", i Malte, com un aprenent fracassat d'àngel (Barjau, "Introducción" 32), aquell "altre" que, al final d'un esforç formatiu i creatiu, torna a casa convertit en poeta, incomprès, com l'anterior (Martino 94). La de Rilke és "una negativitat en la qual no va caure en cap dels seus versos Carles Riba perquè sabia en què consistia l'autonegació anomenada mística" (Serrallonga, "Del *Llibre*" 62). A l'*Esbós del tres oratoris* Riba hi ofereix una nova versió, en cristià, del retorn als orígens convertint

[146] "esdevingueres dintre de l'onada / que et féu renéixer en un esclat més ric, / imatge de la nostra nissaga recobrada / cenyida amb murtres i amb el llor antic" (Carner, *Poesia* 155).
[147] V. Rilke, *Esbossos* 28.

el Fill Pròdig en "el pecador" que "torna al Ventre per antonomàsia per tornar a la Vida per antonomàsia" en deixar-se abraçar per la mare (Sullà, "Una lectura" 299).[148] Això sí, amb la voluntat de tornar a marxar, perquè "no has vingut perquè et canvi / mots de retorn, sinó perquè de nou t'infanti / amb entranya rompuda i pensament amarg" (Riba, *Obres Completes. 1*: 316). D'aquí, segurament, l'endinsament (que porta fins als "orígens del Jo"), i no el "«despreniment» del Jo i del món", comú en els místics castellans, que hi llegeix Boixareu (311).

Vinyoli, passant-ho pel sedàs propi, també farà tornar el seu jo al principi de tot havent provat la conversió poètica i havent assignat al seu cor (òrgan identificador de l'amor per excel·lència i espai de la interiorització del món)[149] l'aprenentatge de l'estimació sense objecte.

[II]

Fons primigeni, fosc, inviolable...
Miro l'obert: llacs d'aire, negra mar
constel·lada de llums. Oh fars intermitents
que esquinceu la tenebra. Com es mouen
els arbres aquí prop, i jo, que lluny,
perduda per quins àmbits? On quedar-me,
si soc només un arbre d'aèries arrels?

Acomplerts els desigs i vinguts a una nova, veritable vida, el segon poema s'enceta amb el to fundacional propi d'un Origen de l'origen: "Fons primigeni, fosc, inviolable…". L'enumeració descriptiva dels tres adjectius se segueix d'uns punts suspensius que permeten una recontextualització i aporten el to inacabat propi de tot començament, des del qual el jo poètic es deixa sentir de nou per insistir en l'acció (contemplativa): "Miro l'obert", afirmació que permet constatar la inversió en l'enfocament de la mirada del jo, que deixa de ser introspectiva per dirigir-se al tot. No

[148] Els temes de l'estat prenatal i retorn als orígens, propis o transcendits, poden ser resseguits al llarg de tota l'obra poètica de Riba, des de *La paraula a lloure* fins a l'esmentat *Esbós de tres oratoris*, passant per la LXXX de les "Tannkas del retorn" (*Del joc i del foc*), les Elegies VI, VIII, IX i XI i el poema VII de *Salvatge cor*.

[149] Si a DVIS Vinyoli ja el presentava "sempre cercant alguna cosa / que en vostra llum crida reclosa. / Oh impenetrable encantament! / Sols el misteri és nodriment / del cor que viu i no reposa" (*Obra* 47), el cor anirà assumint un protagonisme progressiu en la seva poesia, sobretot a partir de LHR, en què aquest es fa molt evident.

és un gest nou, Vinyoli ja l'havia assajat a "Pel camí dels mesos": "Miro llavors amb ulls quiets, aturats, com el qui veu l'«obert», i la indivisa línia secreta de la identitat amb mi mateix al llarg de la vida se'm revela, i veig un ric i delitós paratge, i em sento prop del naixement del riu" (*Obra* 494).

Malgrat la minúscula amb què Vinyoli escriu "obert", el concepte ve amarat d'empremta rilkiana i aflora en aquests versos després d'habitar llargament les seves cogitacions sobre l'autor: "Li agradà, durant una llarga temporada, de parlar del *obert*. Ell era obert al foc que crema en tota cosa, i era obert a l'obert. Per això, la metafísica era material del seu forn. No pas la closa metafísica dels llibres de metafísica famosos, branca que tampoc no va gosar mai menysprear, però per la qual no havia sentit mai vocació ni passió. Vinyoli era dels qui pateixen la metafísica, no dels qui en viuen intel·lectualment. En això s'assemblava a Rilke" (Serrallonga, "Arbre"). Encunyat per Rudolf Kassner, a qui el poeta txec va dedicar l'Elegia vuitena, l'Obert és un concepte "que designa un continu existencial en què desapareixen les fronteres entre els dominis de la vida i de la mort, i que és intemporal", "una noció pròxima al budisme zen" (Fulquet i Santiago 129) que ens situa en l'àmbit de l'Absolut, pur i indestructible, a través del qual aspirar a la transcendència. Figures com l'heroi, els amants, el nen i el poeta s'hi enfronten en situacions límit, i les bèsties i les plantes el copsen millor que no pas l'home, que sols en rep indicis poc il·lustratius però reveladors.

En els set versos que ens ocupen, tots d'art major, l'Obert es presenta com un espai híbrid, d'aigua i aire, regnat per una foscor no del tot absoluta: "llacs d'aire, negra mar / constel·lada de llums". És aquesta naturalesa indiferenciada i informe, dibuixada amb la transposició atributiva entre l'àmbit marítim i el celestial, la que facilita el paral·lelisme amb un gran nombre de mites cosmogònics (Eliade, *Mefistófeles* 146) i amb el caos previ a la creació del món segons el Gènesi:

> Al principi, Déu creà el cel i la terra. La terra era caòtica i desolada, les tenebres cobrien l'oceà i l'esperit de Déu batia les ales sobre l'aigua.
>
> Déu digué: "Que hi hagi llum". I hi hagué llum. Déu veié que la llum era bona, i separà la llum de les tenebres. Déu anomenà la llum dia, i les tenebres, nit. Hi hagué un vespre i un matí, i fou el primer dia.
>
> Déu digué: "Que hi hagi un firmament entremig de les aigües, per a separar unes aigües de les altres". I fou així. Déu va fer, doncs, el firmament, que separa l'aigua de

sota el firmament i la de dalt del firmament, i Déu veié que estava bé. Déu anomenà el firmament cel. Hi hagué un vespre i un matí, i fou el dia segon.

Déu digué: "Que les aigües de sota el cel s'apleguin en un sol indret i aparegui el continent". I fou així. Déu anomenà el continent terra, i les aigües reunides, mars. I Déu veié que estava bé. (Gn 1.1-1.10)

Molt abans Hölderlin havia escrit "por la noche, cuando todo está / mezclado, sin orden y retorna / el caos primitivo" (*Antología* 125). Després Riba (poema 24, Llibre primer, *Estances*) i Baudelaire ("Le voyage", *Fleur*) havien unit les tenebres al tema marítim per representar "una *interiorització* a la recerca de la «terra daurada», de la pau espiritual, de la Gràcia", el primer, o "de l'«Abisme» que el tregui de l'«enuig»", el segon (Boixareu 80). Al seu torn, Eliade prendria l'acte diví de la creació com a modèlic arquetip celeste en el ritual de l'establiment en regions noves, desconegudes, salvatges i incultes per habitar-les o utilitzar-les com a espais vitals (*El mite* 44-46).

En essència, la transformació és la mateixa que la que proposa aquest recull, la del caos (desordre i confusió) en cosmos (l''ordre', els 'ornaments' que trobarem en poemes venidors), el pas del mite (*μῦθος*) al logos (*λόγος*) o, en un marc més nietzschià, la conquesta de l'element dionisíac (tenebra, continuïtat, matèria) per part de l'apol·lini (llum, discontinuïtat, forma). La consecució de la poesia, en definitiva, ja inherent, com dèiem, en el mateix nom d'Abelone.

Abans d'assolir-la, però, cal que la "tenebra" comenci a esquinçar-se, seguint l'etimologia de la paraula "caos" (Χάος),[150] i que el jo poètic experimenti la seva primera transformació, només possible des de la sensació de pèrdua i desarrelament pròpia del despertar, inici de la recerca, identitària i poètica, que comporta la realització del jo conscient (Boixareu 107-108, 211).

Aquesta desorientació troba el seu equivalent formal en el canvi de l'ordre sintàctic que implica la dislocació de la pregunta, en aquest cas doble i vertebradora de la meitat del poema. Ambdues preguntes posen aquí de manifest la diferència que singularitza la figura d'Abelone, que la fa única, així com la seva impossibilitat de romandre en quelcom que no sigui aquesta diferència.

Des d'aquí, i d'acord amb la major proximitat del món vegetal a l'Obert segons la poesia rilkiana, Abelone es torna "arbre d'aèries arrels",[151] és a dir, més que l'home arbrat

[150] Mot que en grec no té gènere i que significa 'espai que s'obre', 'esquerda'.

[151] La metamorfosi ja s'havia fet present en poemes com "Errant a la ventura" d'EC ("Abocat a les ombres, / arrelat en el buit, / la claror dels estels, / la quietud del vent, / fan tremolar totes les meves fulles". Vinyoli,

de LDA (I), l'arbre antropomorfitzat que pot ramificar arran de cel, que retrobarem en el poema [IX]. La plasticitat que pren aquí la imatge emfatitza la inversió i, amb aquesta, el sentit (ascendent) de l'essencialització que deriva de la intransitivització (amorosa). Un recorregut per la història de la literatura i el pensament ens demostra que, lluny de ser original, l'idiograma ha estat present abans en moltes tradicions: en l'hinduisme, en les Upanishads l'arbre està capgirat, amb les arrels al cel, mentre que les branques cobreixen la terra, i l'arbre invertit del Mahabharata representa l'univers i alhora la condició humana en el món; en la doctrina esotèrica hebrea, l'Arbre de la Vida va de dalt a baix i és il·luminat pel Sol de cap a cap, i Plató hauria afirmat que l'home és una planta invertida, les rels de la qual s'allarguen cap al cel i les branques, cap a la terra (Cirlot 85-99; Chevalier i Gheerbrant 117-129; Eliade i Couliano 82-95). O, per esmentar dues referències més properes: en el Cant XVIII del seu Paradís Dant hi representa les esferes celestes en llur conjunt com la copa d'un arbre les arrels del qual són girades cap a l'altura,[152] i en Riba,[153] per qui l'arrelament és "paral·lel a l'endinsament en les fondàries marines" i imatge de la descoberta del jo profund interior, "té com a conseqüència la seva missió poètica, representada en la «tofa» que s'obre» (Boixareu 287).

[III]

M'he tornat cel llampurnejant i crido.
Cap a quin tot? Enyoro tant omplir-me
terriblement, de què? No ho sabré mai. Salvatge
cor meu, tremoles, deslligant-te en somnis…

La impossibilitat de romandre en el pla terrestre, de ressons prou rilkians,[154] i l'aspiració ascensional que cloïen, retòricament, el segon poema troben reble en l'obertura del tercer: "M'he tornat cel llampurnejant". L'afirmació conté la segona

Obra 99), sobre el qual Sala-Valldaura ha escrit: "En efecte, Vinyoli a «Errant a l'aventura» reportava l'absència d'un nord, d'una orientació, en el mateix gerundi del títol i del primer vers, i tot seguit explicava la possessió o unió com un final de quietud assolida arran d'un viatge a les fosques, empès per un foc i «arrelat en el buit» del misteri i la ignorància absoluta. Així, doncs, el poema no fora altra cosa que la paraula resultant d'un silenci o d'un no-saber pregon, el darrer punt, ja estàtic, d'un viatge a les entranyes. Convertit el poeta, al capdavall de tot plegat, en les fulles de l'arbre del món i alhora en les branques del poema" (*El vol* 31).

[152] "In questa quinta soglia / dell'albero che vive della cima / e fruta sempre e mai non perde foglia" (Dante, 1004).

[153] "[...] presto l'orella i em veig / arbre arrelat en el crit de la meravella passada, / miro i em sento cant que obre la tofa en l'espai" (Riba, *Obres Completes. 1*: 232).

[154] Recordem aquell "Car no és dat romandre enlloc" de la "Primera elegia" (Rilke, *Versions* 562).

transformació del jo poètic, ja no metàfora sinó metamorfosi, i escurça el seu camí cap a la conversió darrera.

És des d'aquesta nova condició que el jo emet, ara sí, el crit ("i crido"), el qual, en d'altres moments de la poesia vinyoliana, representa "la paraula més pura, menys contaminada per l'evolució cultural i la civilització, la que surt directament de les entranyes i de l'estranyesa davant del món" (P. Solà, "«Un crit»").

Els dos versos que segueixen s'aixequen sobre una estructura paral·lela d'interrogació inicial i encavalcament final que serveix la tensió entretallada esperable del conflicte entre la necessitat de saber i la impossibilitat que així sigui ("no ho sabré mai"). Ara la pregunta del jo és "Cap a quin tot?" s'adreça el reclam emès i, en conseqüència, el desconeixement que li genera neguit no és ja el de la circumscripció d'uns "àmbits" sinó el del sense límits d'un absolut i la naturalesa de la plenitud que li és indissociable, la qual enyora "terriblement". No és nou, el poeta ho havia expressat gairebé literalment en "Aperitiu a la platja amb acompanyament de trons" de R: "*Ah, solituds reconeixent-se, descobriment de cels / inconeguts, enyorament d'omplir-se / terriblement. / De què?* / Mai no ho sabrem [...]" (*Obra* 128).

L'adverbi de manera fa impossible no pensar en Rilke i, més concretament, en la terribilitat que s'amaga rere l'àngel de les seves *Elegies*,[155] criatura perfecta pel fet de representar la transformació del visible en invisible, el grau màxim d'interiorització de la realitat (Barjau, "Introducción" 40, 44; Valverde 13) i, doncs, pura bellesa, consolidació del que els homes intueixen només de manera fragmentària a través d'efímeres vivències i a què han d'apropar-se per vies com l'amor sense objecte, l'acte heroic o la transformació artística (Bermúdez-Cañete, *Rilke* 104-108; Jiménez 124). Com la poesia.

També la bellesa, entesa com a ideal de l'art i possible gràcies a l'Amor en majúscula, és l'equivalent de la unitat en Hölderlin, centre de la filosofia de la unió, d'inspiració neoplatònica, sobre la qual va bastir la seva poesia. Segons aquesta: "tot allò separat en el món històric conté en si l'afany cap a la unitat original de l'ésser". Els lligams amb Vinyoli semblen ja evidents, però el que els fa explícits és el "deslligant-te en somnis" que acompanya el tremolor que experimenta el cor del jo poètic davant la

[155] "[...] Perquè el bell no és res més / que el començ del terrible, que encara suportem tot just, / i ens meravella tant perquè amb indiferència / desdenya destruir-nos. Tot àngel és terrible" ("Primera elegia". Rilke, *Versions* 561); "Tot àngel és terrible. I no obstant, pobre de mi, / jo us invoco, ocells gairebé mortals de l'ànima, / tot i saber com sou [...]" ("Elegia segona". Rilke, *Elegies* 35). La perfecció d'haver assolit ja la transformació del visible en invisible (espai prohibit als homes, únicament habitable pels àngels i els morts) converteix l'àngel en un ésser superior i terrible a l'home, que encara habita i depèn del visible, allò que estima i transforma (Bermúdez-Cañete, *Rilke* 107; Rilke, *Teoría* 187; Jiménez 124, 132).

intuïció de la immediatesa de l'infinit, perquè refereix directament a un concepte clau de l'alemany que Vinyoli extreu de la tercera versió del càntic "Mnemosyne": l'*Ungebundene*, nominalització de l'adjectiu *ungebunden* ('sense lligar', 'no lligat'), que s'aplica a aquell profund anhel d'infinit que, irreconciliable, per insadollable, amb la vida en la terra, empeny alguns homes d'eternitat (expressió vinyoliana) a la creació poètica.

Vinyoli ja hi havia fet referència més o menys explícita, i hi tornaria, en diverses ocasions: en el poema "Algú que ve de lluny" de TEAIR ("I Hölderlin tancat en una torre / li va parlar de l'*Ungebundene*". *Obra* 184); en el fragment poetològic "El secret de Höldelrin" ("I és que la motivació d'aquesta poesia és aquell anhel profund, inexplicable que hi ha en l'home d'eternitat i que en diem amor"), i en el poema "No encenguis massa llum" ("(Das Ungebunden) / No encenguis massa llum. / És lluny / el vespre de les serenes follies / abrigadores").[156] També en el poema I de LDA, si ho recordem, fins a la seva penúltima versió, abans que el poeta decidís substituir-hi "deslligat" per "desfermat". De fet, el concepte d'"anhel" (*Sehnsucht*), clau en el Romanticisme, persisteix al llarg de la seva obra com un tema de transcendència existencial, fent-se especialment present en DVIS, despertat per la contemplació de la natura ("D'una terra, IV", "Muntanyes vora la mar"); en LHR, on es torna adolorit per la vida ("Ona closa") o s'inflama pel record d'una infància irrecuperable ("El poeta adolescent") o per l'aspiració de felicitat ("Destins"), i en VDA, en què es fa present com una "enyorança turmentada" ("Amb ronca veu". *Obra* 239) que sacseja la vida interior.

En les respectives traduccions i versions que Riba i Vinyoli van fer de l'*Ungebundene*, el primer s'hi va referir com "una enyorança" que "va cap al *deslligat*", mentre que el segon va optar per "un anhelo" que "va por los *afanes libres*" (Christ 146-148). Ja des dels seus inicis poètics, però, podem trobar el mateix terme català en Vinyoli: "Tampoc els ulls no s'enfondien / a penes mai en la insondable, / fosforescent cremor d'uns ulls / que ploraven, o més enllà, / o abans del plor romanien / per sempre més inassolibles, / tot i saber que llur secret, / el deslligat que puja en somnis, / era prop, era ja a tocar" ("Aire d'Elegia, IX", PD. *Obra* 21), "Vent de tardor, vent solitari / vent de la nit, / obscura força que es deslliga / de l'infinit i torna a l'infinit, / arremolina't dintre meu, conjura / contra el meu cor la teva força, / arrenca ja l'escorça / del fruit que no madura" ("Vent de tardor", DVIS. *Obra* 40).

[156] Poema dedicat a Lluís Urpinell el 17 d'abril del 1975 i publicat pòstumament, per intermediació d'aquest, al diari *Avui* el 13 de gener del 1985.

Quant al "cor", convé recordar que és un concepte vertebrador de tota l'obra de Vinyoli, a partir del qual el poeta acaba teixint un desenvolupament basat en la identificació i/o metamorfosi metafòrica. Especialment present en els primers reculls, fins a R, "és una mena d'essència, el Wesen alemany" que, en confrontació constant "amb el «misteri» de la llunyania i l'impenetrable [...] presenta els objectes i el paisatge com un convit a l'anhel i el somni" (Carbó, *Joan Vinyoli: escriptura* 67). Aquesta rellevància troba la seva concordança en la quantitat de vegades que el terme apareix en el recull: l'últim vers d'aquest poema és la primera d'un total de sis ([III], [IV], [V], [X] i [XV]).

Respecte a l'adjectiu amb què forma el vocatiu ("salvatge cor"), és inevitable sentir l'eco del títol ribià (i del seu Sonet XX), el qual, arrencat del context original, converteix l'adjectiu del vers de March ("e en tot lleig fet hagué lo cor salvatge". 235) en epítet, tot dissimulant la substancialitat del cor i conferint a la frase un timbre supraindividual, d'una solemnitat que no exclou del tot la ironia (Capmany 106). En Riba, el cor és alhora lloc des d'on establir una relació cap a l'exterior i objecte d'atenció directa que l'ha de portar a una afirmació i reflexió de si mateix en la seva vida animal, d'una sinceritat esveradora: aquell coneixement de la part més fosca del propi ésser ("conèixer-Te en el que m'és fosc de Tu, / créixer en la carn que per l'ànima és meva!". Riba. *Obres Completes. 1*: 260), l'*omne animal* dels Sonets XIV, 1 i 2 de *Salvatge cor* (Pinell 252-253; Ferrater, *La poesia* 97-98). En el Vinyoli que ara ens ocupa, però, i fins al final de la seva producció poètica,[157] segurament caldria llegir-lo més en la direcció de la dimensió humana feta ànima, entenent el cor, òrgan menys corpori de tots, com a expressió del jo íntim, espai d'interiorització de la realitat i, així, representació de l'essencialitat, unicitat, puresa i necessitat, que acaba trobant la seva correspondència i el seu equivalent en el cant. Com en Rilke, de fet: "Oh veus!, oh veus! Escolta, cor meu, com sols antany / els sants escoltaven [...]" (*Versions* 562), "Canta, cor meu [...]" (*Sonets* 127). "Rilke se pregunta «¿por qué tener que ser humano?» y no más bien vegetal, no sometido a la obsesión de la muerte. Encuentra, sin embargo, sentido a la vida en la tierra porque las cosas nos necesitan, tenemos la misión poética de salvarlas, por la palabra, de la nada. El hombre no está aquí para poseer las cosas, sino para cantarlas ante el ángel, acercándolas a lo invisible" (Bermúdez-Cañete, *Rilke* 110).

[157] "Cessa, cor meu, de preguntar / i assaja la lloança. / Només qui lloa trobarà / del seu dolor bonança, // […] Davant l'enigma del destí, / sigui el teu cant una resposta" ("Precepte", *Poemes esparsos 1936-1974*. *Obra* 467).

Amb tot el que hem comentat podem concloure que aquest poema suposa un exemple de la millor concentració poètica vinyoliana, construït, com està, sobre una estructura d'una única estrofa de quatre versos que es reproduirà en quatre composicions consecutives, alternant, això sí, l'art major (decasíl·labs i alexandrí, en aquest cas) i l'art menor.

[IV]

Aquest anhel exalta el moviment
adelerat del cor. La vora
secreta esbalaeix. Dellà els penya-segats,
què hi ha? Només el buit? Si m'hi llançava...

El poema IV exemplifica clarament el caràcter de consecutivitat i unitat que travessa el conjunt del recull. El to inacabat dels punts suspensius que cloïen la composició anterior troba la seva continuïtat en el primer substantiu d'aquesta: "anhel", represa explícita de l'esmentat *Ungebundene*. Aquest afany "exalta el moviment adelerat / del cor" del jo poètic i el projecta vers l'etern, tot deixant-lo en suspens entre l'esfera del natural, sòlida i tranquil·la, i l'esfera dels àngels, en clau rilkiana, l'inaccessible, davant del qual "l'existència de l'home, essencialment més dèbil que la de l'àngel, […] corre el perill de precipitar-se al no-res, de quedar anorreada". La presència de l'absolut, o millor, la sola intuïció d'aquesta, interromp el curs habitual del viure previ de l'ésser i l'aboca a un instant d'estupor que, per estrany a tot allò que li és comú, l'espanta i l'emociona alhora ("la vora / secreta esbalaeix"). La irrupció de l'insòlit. Com amb la primera estrofa de l'Elegia primera de Rilke, el poema "convergeix a ressaltar el caràcter sobtat d'això que eminentment i primordial ens agafa i ens captura (*fangen*) i que Aristòtil anomena el *thambos*, l'estupor, davant el bell per excel·lència: l'aparició de la *fýsis*, el pur emergir en la presència" (Carbonell 198-199).

Els termes "vora" i "dellà" qüestionen l'existència d'un límit, d'una finitud que aquí es representa, físicament i metafísica, amb la imatge dels "penya-segats", línia on acaba la terra i comença el mar, o també, on acaba la vida, aquesta vida, i comença la mort, una altra, nova vida. Reapareix, doncs, inevitable, l'esment de la mort, com ho feia en la poesia del poeta txec, això és, com el "pern que colla, fixa i trava les dues semiesferes de la global esfera de la realitat, les del visible i de l'invisible, de manera que

així fa possible la congruència d'ésser al món" (Carbonell 193). D'aquesta tensió existencial bipolar entre una i altra semiesfera és d'on sorgeix la necessitat del cant, essència de la poesia.

Si bé alguns han llegit els espadats com una referència explícita a una forma possible de suïcidi, opció que Vinyoli "comprèn i accepta" (P. Solà, "Només" 231), potser caldria interpretar-los, també, des de la idea de llançament o salt, ja sigui com a vol (alçament) o com a vol invertit (descens a les profunditats). No és una situació estranya, la veu poètica de la secció "Orfeu" d'EC ja se sabia "una cleda en el serrat, / sota el vent de l'altura, / sóc el planell arran de l'espadat (Vinyoli, *Obra* 100), i tant en un cas com en l'altre estaríem parlant, essencialment, de l'exploració que comporta l'aventura poètica empresa.

El salt d'aquest poema-estrofa esdevindrà l'eixamplament del següent, l'entrega a l'aventura poètica, que només pot erigir-se damunt el contrast del doble àmbit (la terra i el cel, el prop i el lluny, l'aquí i l'enllà, aquesta vida i una de nova) que creua tot el volum. Si el concepte del proper poema fa inevitable la referència a les "Correspondències" de Baudelaire, que parla de "l'expansion des choses infinies" (36), l'ús dels interrogants i el condicional amb què es formula l'opció de l'abisme aquí gairebé ens obliga a una lectura en paral·lel al vers que enceta l'Elegia primera rilkiana, a la qual, en traduir-la, Vinyoli es va enfrontar "amb un gran afany de fidelitat" (Formosa, "La «Primera»" 81): "¿Qui, doncs, si jo cridés, em sentiria d'entre els ordres / dels àngels [...]" (*Versions* 561).

L'ideal cercat resideix en el vehicle imaginari de la poesia. Intentar assolir-lo, però, requereix lliurar-se sense condicions.

[V]

Falcons del cor, alceu-vos a la caça
de l'ocell invisible
que tot d'una m'habita,
que m'eixampla i em fuig.

El canvi de mode verbal dominant es materialitza en els quatre versos (decasíl·lab i tres hexasíl·labs) que integren el poema [V] i que trenquen sintàcticament una única idea, la mateixa idea feta símbol que cus el recull de dalt a baix: la recerca poètica.

En la recuperació de l'imperatiu del primer poema es concreta que el llançament és vol ascendent, però aquesta vegada el vocatiu a qui el jo poètic l'adreça no li és aliè sinó part constitutiva: "Falcons del cor, alceu-vos a la caça", amb la qual cosa, l'envolament ja no depèn d'un mitjà extern, com en LDA (la carrossa del poema XIII), sinó d'ella mateix. Els referents que ja havien atorgat prèviament aquest caràcter alat a l'ànima són molts, entre ells, Sant Joan de la Creu i Santa Teresa: si el primer va anomenar l'ànima "blanca palomica" (308), la segona esmentava que "levanta Dios el alma con un vuelo del espíritu" (361). D'altra banda, la caça (a la qual Vinyoli ja havia al·ludit a LDA i a la qual tornaria en escriure AHP mitjançant una citació del místic castellà) només pot ser requerida des de la constatació d'una fugida, i l'encert formal del poeta aquí rau en el fet de col·locar ambdós conceptes (caça i fugida) com a últims mots del primer i el darrer vers. Així, aconsegueix destacar-ne la rellevància i crear una certa simetria amb l'anàfora dels pronoms relatius dels dos darrers.

Tant el subjecte ("Falcons del cor") com l'objecte ("l'ocell invisible") d'aquesta cacera, doncs, se sumen al conjunt d'animals alats del díptic, que havien iniciat el "falcó reial" i l'abella del poema XV de LDA i que es completarà amb l'alosa dels poemes [VIII] i [XI] d'aquest recull. Al mateix temps, ens situen en l'àmbit del poètic i de l'espiritualitat (en tant que símbol de l'anhel o impuls poètic, el primer, i de la poesia, el segon), pel vol i la caça referits i amb tot el que aquests comporten de cerca, perill i elevació. Pensem, sinó, en l'Esperit Sant cristià, en les quatre natures dels falcons descrites en els bestiaris medievals, especialment els "falcons gentils",[158] o en la mencionada citació de Sant Joan.

El símbol del falcó compta amb una tradició tan vasta com rica. N'hi ha prou, per comprovar-ho, amb fer un cop d'ull a diccionaris com el de Chevalier i Gheerbrant, on és esmentat, a tall d'exemple, com a símbol del principi celeste; encarnació de divinitats com Horus, déu egipci dels espais aeris, i símbol ascensional en tots els plans, físic, intel·lectual i moral (551-552). Seguint Serrallonga, i sense oblidar que aquest és l'animal que l'Hoste de LDA veu, en aquest cas podria haver emergit del "text narratiu dels

[158] "L'altra natura sí és de falcons gentils, per so com viuen de gentil cassa, e van tot jorn volant [...] E així com la natura dels falcons qui prenen les grues e viuen de gentil cassa, així són de bons hòmens d'aquest món, los quals al comensament de la llur joventut comensen a conèxer e entendre en les divinals coses, e, com més va e més han de seny, més se meten a entendre e a conèxer en la alta divinitat del Fill de Déu; e com ells han tastada d'aquella dolsa amor, troben-hi tant de plaser e de dolsor, que com més van, més s'i afinen, sí que per neguna altra rahó del món no·s porían partir d'aquella dolsa sabor. E per so podem-los bé acomperar a aquells gentils falcons, per tal com ells entenen en aquelles coses qui totes les altres passen" (*Bestiaris*).

Quaderns de Rilke",[159] si bé "la literatura catalana medieval és plena de falcons". Segons l'osonenc, és en "la comparança entre els dos textos" que ens adonem que "no és una conversió mecànica de l'animal en una simple metàfora", el que s'esdevé en el text del poeta català, sinó una "conversió en un veritable símbol": "el de Rilke explica com la noia peix el falcó; el de Vinyoli no explica res, ni tan sols diu que la noia peix el falcó: és posant de costat les dues tauletes que componen el díptic del *Llibre d'amic* i els *Cants d'Abelone* que ens adonem que aquella *amiga* ha pascut el falcó d'ara. L'amor peix l'Amor. «…i em vas convidar a tenir set», digué en el *Llibre d'amic* (III). Per això es pot dir que la dona del *Llibre* ha pascut l'Abelone dels *Cants*" ("Del *Llibre*" 60-61, 64).

L'ús de la mateixa locució adverbial per expressar sobtadesa ("tot d'una") ens inclina a identificar aquella "vida que s'ha fet / tot d'una en mi" del poema [I] amb l'ocell que ara "m'eixampla" i, en conseqüència, "em fuig", en una imatge llargament utilitzada per la tradició per simbolitzar la poesia, entenem que pel cant i l'ascensió del batre d'ales que es pressuposen a aquest animal.

Si ho recordem, Vinyoli ja hi havia recorregut en el poema XI de LDA: "[...] el cant secret de l'ocell / blau i groc [...]". A la condició etèria que el seu vol implica s'hi afegeix la condició d'invisible, i del conjunt en deriva la dificultat de retenir-lo; d'aquí que la fugida sigui una d'infinita (sense fi, permanent...), com ja apuntaven dues imatges anàlogues de LDA: "crida l'ajut del sagitari que s'allunya" (IV), "Però el cérvol se'ns esmunyia per més / que avancéssim la fletxa" (XI).

[VI]

Secreta veu, inunda'm, sobrepassa'm,
cant absolut, arrenca'm del silenci.
Estret espai sóc jo, gerra curulla
d'espessa mel, em vesso, clarifica'm.

Servint de contrapunt al principi de contenció intuït al primer poema, el present estableix un vincle ecoic amb la plenitud enyorada del [III] per demanar la ruptura de tots

[159] "La noia dóna menjar al falcó. Quin vestit esplèndid. L'ocell és sobre la mà enguantada i es belluga. Ella se'l mira i allarga l'altra mà cap a la conca que li ha atansat la serventa, per agafar-hi alguna menja. A sota, a la dreta, sobre la cua del vestit, hi ha un gosset de cabell sedós que mira enlaire i espera que algú es recordi d'ell. I, no ho veus?, un roserar petit tanca l'illa per darrera. Els animals heràldics s'aixequen, valents. Els blasons els emboliquen talment com un mantell cordat per un bell tancador. El mantell flameja" (Rilke, *Els quaderns* 124).

aquells límits que priven el jo de l'expansió a què aspira. Un procés de trencament que seguirà amb dues imatges més fins a la seva compleció en el poema [VII].

La construcció poemàtica amb què es formula la composició, de quatre decasíl·labs que formen una única estrofa, torna a fornir-se amb una configuració clarament basada en el paral·lelisme (Carbó, *Joan Vinyoli: escriptura* 182): mentre que els dos primers versos s'adrecen a dos vocatius, l'espai dels dos darrers es reserva al jo poètic.

Pel que fa a la naturalesa d'aquests dos tu, s'entén tan sols després de l'hostatge interior, fugaç, de l'ocell invisible de la composició precedent, metàfora de l'inici poètic, que torna a ser requerit: "Secreta veu, inunda'm, sobrepassa'm", un vers que torna als lligams amb què la poesia vinyoliana tendeix a unir la veu, la poesia, a un animal alat i al secretisme.[160] Només així, amarat de nou per la veu del poema, el jo poètic pot ser arrabassat del silenci pel "cant absolut".

No seria gens desencertat, en aquest punt, llegir el concepte de silenci com ho fa Hatem i entendre'l no com a cessament, per negació, de la paraula sinó com a font d'aquesta (*La llum* 118). I això ens retorna a Rilke i al primer dels seus *Sonets* ,[161] on el silenci és l'àmbit "en el que va a producirse el nuevo canto; en este callar (literalment en este silenciar): es un silencio henchido de posibilidades", com apunta Barjau (Rilke, *Elegías* 139n3). Era esperable d'un poeta que "lo único por lo que hacía el esfuerzo de vivir era, como ha escrito Ferran Carbó, «el coneixement envers el silenci previ al cant»" (Sánchez, "Leyendo" 260), des del qual possibilitar la construcció d'un espai de llibertat individual on fos possible l'engendrament d'una nova veu poètica sense fermalls a la realitat immediata de la qual es volia sentir deslligat (Sánchez, "Del crit" 199). En altres mots del valencià: "El cant i el silenci tenen un origen ben comú. Per a Vinyoli, tots dos van relligats. La gènesi més profunda és el silenci, on resideix el «cant líric essencial», aquell que —sempre segons l'autor— caracteritza la millor poesia" (Carbó, *Joan Vinyoli: escriptura* 69). Si ens fixem en els diferents moments del volum en què, fins ara, s'ha trencat el silenci, o s'ha desitjat que així fos, hi podrem discernir una gradació de perfeccionament poètic: del plor d'infant ([I]) al crit ([III]) i del crit a aquesta veu secreta

[160] V., per exemple: "D'una terra, VI" (DVIS); "La paraula" (LHR); "És més endins", "El riu de pedra" i "La barca" (EC), i "El mecànic i la seva família" (R).
[161] "Un arbre es va elevar. Oh, pura elevació! / Canta Orfeu! Oh, arbre alt dins l'oïda! / I tot va callar. Però, fins en el silenci, / hi va haver un nou inici, senyal i transformació" (Sonet I, Primera part. Rilke, *Sonets* 33).

i a un cant absolut molt proper a aquest "cant líric essencial" i que prendrà forma sota les metamorfosis del jo venidores.

Passa, però, que el jo és encara "estret espai", i aquesta condició d'estretor, davant l'amaratge sol·licitat, el converteix en "gerra curulla / d'espessa mel" que vessa. El que abans era "buc ple d'abelles" és ara un atuell que revessega de tan ple. La solitud del jo i el material brut d'un pol·len que calia intuir-hi han esdevingut menja dolça. Si en altres poemes vinyolians la gerra, lligada a la idea de reconstrucció, era associada a la poesia (Marrugat, "D'àngels" 60), la tradició ofereix una lectura simbòlica de la mel en aquesta línia riquíssima: aliment espiritual dels sants i els savis, en la llegenda i els clàssics designa la cultura religiosa, el coneixement místic, els bens espirituals i la revelació a l'iniciat. En el Veda és font de vida i immortalitat i en el *Càntic* bíblic, misteri de la unió mística. El pensament analític modern, al seu torn, la veu el resultat d'un procés d'elaboració, físic i espiritual i, doncs, símbol del jo superior, una transformació iniciàtica que per una conversió de l'ànima es resol en la integració acabada de la persona (Chevalier i Gheerbrant 711). En aquest cas, el jo poeta, com trobem també en els versos de Riba: "[...] I quan el nostre pas va respondre, / lent, a la crida feliç, unes abelles brunzents / varen voltar-nos el cap. Però sols amb els anys hem comprès com / és de subtil i d'humil i coratjós el treball / per a la nostra mel, que és filla de l'aire i la terra; / sí, però més del foc, dona, del foc sobretot" (*Obres Completes. 1*: 228).

Passa, també, que el cant absolut no ha deixat de ser desig encara. Per això el jo poètic pot demanar-li "clarifica'm", sotmet aquesta mel espessa i enterbolida que em regalima a un procés de purificació i refinament perquè acabis esdevenint el que has d'esdevenir. Com si experimentés l'anomenat *Umschlag*, el bolc, la baixada de la inspiració que un dia de gener, mentre passejava amb la vista clavada al mar, va donar a Rilke el primer vers de la seva Elegia primera (Valverde 9-10). Com si parlés des de la consciència d'aquell primer mot que, en la poètica carneriana (i postsimbolista en general), exigia als que l'havien de seguir ser-ne dignes, i del treball exigent que en deriva per al poeta.

[VII]

Ningú no hi creu, ja gairebé ningú
no creu en l'esglaiosa

ruptura del mur, que es pugui eixir
per la clivella de la dura nou
de si mateix. Abolida presó.
Sóc neta, blanca fruita cargolada
com una orella. Per a quina fam?

Coneixent la història genètica del díptic, resulta temptador llegir l'inici d'aquest poema, repetidament negatiu i encara amb un clar predomini del decasíl·lab, en clau contextual i biogràfica: se'n deduiria una referència a l'excentricitat que la proposta que oferia podia representar en l'entorn poètic del moment i la possibilitat de ser-hi malentesa, així com al sentiment de marginalitat que no va abandonar mai al poeta.

Al marge d'aquestes consideracions, el matís diferencial que introdueix el "ja gairebé" en el paral·lelisme intern que obre la composició aporta una escletxa de possibilitat a la idea que es descriu a continuació: "l'esglaiosa / ruptura del mur", l'eixida "per la clivella de la dura nou / de si mateix". Són les dues imatges que concreten extensivament la fractura del jo poètic per al seu expandiment posterior. La càrrega semàntica de l'adjectiu "esglaiosa" traça una connexió directa amb el "terriblement" d'uns poemes abans, mentre que la reflexivitat de la segona imatge sintonitza, recuperant el concepte de nova naixença, amb l'estat que culmina la primera part de la composició: "Abolida presó". L'assimilació poetitza la concepció espiritualista del cos com a sepulcre de l'ànima, típica de l'orfisme i la filosofia platònica (Jiménez 19), a què ja havíem al·ludit en comentar el poema V de LDA.

Suprimida aquesta clausura corporal, el jo pot obrir, amb contundència, la segona part del poema amb una metàfora que inclou, al seu torn, una comparació: "Sóc neta, blanca fruita cargolada / com una orella". Com la mel, el fruit, darrera extensió de l'arbre, ens situa en l'estadi final d'un procés, en aquest cas de creixement i maduració, o de purificació, tal com suggereixen els adjectius "neta" i "blanca", i, per tant, també pot simbolitzar la poesia i servir, així, per saciar la "fam", l'anhel poètic. Semblantment, l'"àcida fruita" d'EC havia de nodrir "el qui vetlla", mitigar "la set ardent / de l'àrid cor" i destravar "la llengua del mut" perquè "brollin paraules de lloança..." (Vinyoli, *Obra* 103).

En l'estadi final, dèiem, o de (nou) començament, perquè, abans de reprendre el motiu a propòsit del poema [IX], recordem l'ús que Rilke va fer de la imatge de la fruita per considerar l'íntima unió entre la vida i la mort: en una seva peculiar concepció, la

mort es manifesta definida com quelcom immanent a la vida, quelcom que no prové de fora sinó de l'interior d'aquesta, que vol dir també del cor del poema, i no n'és contrast ni aniquilació, com tampoc no és salvació cristiana d'allò terrenal. La mort, metamorfosi que ens eleva cap a una apoteosi, la nostra única certitud, és quelcom que portem a dins, com una fruita que ens madura. Per això cal acceptar-la i amansir-la. També així en l'exercici sexual, en què la mort que representa el final d'aquest i la nova vida que en sorgeix van de la mà. Inici i fi, una mateixa cosa, i al mig, l'obra creada (Fontcuberta, "Presentació". 1: 16, "Presentació". 2: 12-13; Pascual 79-84). És el mateix que, anys després, Paz formularia de la següent manera: "La poesía nos abre la posibilidad de ser que entraña todo nacer; recrea al hombre y lo hace asumir su condición verdadera, que no es la disyuntiva: vida o muerte, sino una totalidad: vida y muerte en un solo instante de incandescencia" (156).

El fet que en una interrelació entre els mecanismes imaginatius de la comparança i la sinestèsia (Carbó, *Joan Vinyoli: escriptura* 223) aquesta fruita sigui "com una orella" tampoc és gratuït. És amb l'oïda que es pot sentir la crida, de la Natura (sigui mar o bosc), de l'Amor, de la Poesia, que neix del propi fons, i seguir-la fins esdevenir "el separat", fins assolir la solitud necessària per escometre l'empresa per a la qual s'ha estat cridat i que s'ha assumit, com a deute o condemna, inevitablement.[162]

Arribats a aquest punt, sorgeixen un cop més les ressonàncies ribianes per recordar-nos l'Elegia òrfica (X) i la seva orella secreta de l'ànima que la desperta, possible ressò, al seu torn, de l'arbre arrelat a l'oïda del primer sonet rilkià citat més amunt, que Riba reprèn.[163] I si resseguim l'obra del mateix Vinyoli, hi trobem, a tall d'exemple, el jo poètic d'"Algú m'ha cridat" (EC), fet "orella i pas insomnes", que sent la crida de "la veu, nocturna sempre, del mar" (*Obra* 87), i l'Hoste de LDA, on és descrit, recuperem-ho, amb aquestes paraules: "Ombres, feresa, vent, / són la teva parla. / Volen orelles en sentir-la, / la penya es torna riu". De totes maneres, sembla de justícia recordar que ja en l'obra de Santa Teresa hi apareix una escolta anímica:

> Otra manera hay como habla el Señor a el alma, que yo tengo para mí ser muy cierto de su parte, con alguna visión intelectual, que adelante diré cómo es. Es tan en lo íntimo del

[162] El doc. 2573 de l'ACS conté un dibuix on el poeta, en un paradoxal joc semàntic, va escriure "*ORELLA*. Calla!!". Voluntat de cessament d'una veu interior?

[163] "pur anhel tot jo i, secreta dins l'ànima, orella / que la desperta i per on tota reviu en l'obscur […] presto l'orella i em veig / arbre arrelat en el crit de la meravella passada, / miro i em sento cant que obre la tofa en l'espai" (Riba, *Obres Completes. 1*: 231-232).

> alma y parécele tan claro oír aquellas palabras con los oídos del alma a el mesmo Señor, y tan en secreto, que la mesma manera del entenderlas, con las operaciones que hace la mesma visión, asegura y da certidumbre no poder el Demonio tener parte allí. (352)

Només com a curiositat fonètica podem afegir que "abalone" és el nom que en anglès designa els cargols marins, uns mol·luscs de carn molt apreciada, altrament dits "orelles de mar". I que Avalon és una illa de la mitologia celta, entre les illes britàniques on, segons la llegenda, les pomeres donen saboroses fruites durant tot l'any i on habiten nou reines fades, entre elles Morgana.

Si el jo acaba identificant-se, metonímicament i simbòlica, amb l'escolta de la crida interna i la realització poètica a què aquesta condueix, podem recuperar, en efecte, els finals retòrics per demanar: per saciar quin anhel poètic? O també: qui em llegirà?

[VIII]

Aquest matí m'he despertat flairosa
com una mata d'espígol.
Una estona he trafeguejat
pels racons foscos de la casa,
deixant a lloc les coses de la nit.
He buscat pisa vella en golfes d'ombra,
un collaret de gres o bé un topazi
perdut, que fa que plori el meu passat.
He sortit fora i se m'ha fet de cop
familiar i greu l'hora de prima.
L'alosa canta a la porta del cel.

Sent, sent, l'alosa canta a la porta del cel.
Hark, hark, the lark ut heaven's door sings.
SHAKESPEARE

El despertar a la crida sentida es fa explícit en el primer vers del vuitè poema, equador del recull que s'amara, estructuralment, del caire crepuscular del moment poetitzat. Des d'aquesta condició de pont, la tirada d'onze versos decasíl·labs, octosíl·labs i heptasíl·labs d'un gran poder sinestèsic que conformen la composició ofereixen una

escena descriptiva marcada per les accions del jo poètic, de nou adjectivat femeninament ("flairosa"): "m'he despertat", "he trafeguejat", "he buscat", "he sortit". Quatre pretèrits perfets que, teixint paral·lelismes, doten la composició d'un to narratiu que, si bé genera una certa estranyesa dins del conjunt, s'explica pel conjunt d'imatges d'un jo inserit novament en el temps i en l'espai, fora ja de la presó del poema anterior.

Dèiem més amunt l'harmonia de contraris que constitueixen els intervals temporals. Com a resposta a la nit, l'aurora, que precedeix el "matí", representa el pas de les tenebres a la llum i, per extensió, del no-ser al ser. El retorn a l'ésser, que comporta la inserció en el temps. El despertar, en canvi, respon al son i representa el pas de la vida orgànica, inconscient i irreal a la vida real, conscient i espiritual. La inserció en l'existència veritable (Boixareu 98-106).

El retrobament i la reconeixença del propi jo continuen expressant-se a partir de la metàfora de la casa, símbol clàssic de la poesia mística.[164] Al primer efecte del despertar, una situació de confusió i desordre, si ho recordem, el jo hi respon "deixant a lloc les coses de la nit", és a dir, del jo d'abans del son. El passat es fa encara més present en la cerca que segueix a aquesta ordenació, de possessions antigues o extraviades ("pisa vella", "un collaret de gres", "un topazi / perdut"), records de la vida anterior que després de l'experiència nocturna i el despertar d'aquesta generen un sentiment de pèrdua que deriva en plany ("fa que plori el meu passat").

Irromp, però, "l'hora de prima", la primera hora després de l'alba, la primera de les considerades diürnes segons la medieval divisió del temps de les hores canòniques, i ho fa amb la sobtadesa ("de cop") a què al llarg del poemari s'han anat associant aquest moment i la vivència que hi va lligada.

La introspecció i la domesticitat amb què es transmeten la vivència de la nit i les seves conseqüències queden desplaçades per l'exterioritat ("He sortit fora...") en què s'emmarca, i que fa possible, l'instant de presa de consciència ara poetitzat. La familiaritat i la gravetat amb què el jo en sent l'arribada, talment un mandat sagrat, apunten a la troballa, o recuperació, de la pròpia identitat just ara esmentada i a la transcendència que aquesta significa. Una identitat, com sabem, inevitablement lligada al cant; d'aquí l'últim decasíl·lab del poema: "L'alosa canta a la porta del cel", una traducció

[164] "salí sin ser notada, / estando ya mi casa sosegada", diuen uns versos de la "Noche oscura" de Sant Joan de la Creu (3), en què el jo poètic femení és l'ànima que busca l'expansió més enllà de la casa, el cos.

literal d'un vers de Shakespeare que, en un exercici d'intertextualitat, l'autor reprodueix al peu del poema.[165]

El temps pretèrit, fins ara predominant, és substituït aquí per un present simple que esdevé present atemporal, etern, com ho és el cant de l'alosa, com ho són els versos dels poetes. També és l'únic vers, aquest darrer, no referit a la primera persona sinó a una tercera, funcionant, així, com a anticipació d'una de les identificacions metafòriques del poema [XI] ("sóc una alosa que al sol mira"). Quant a la imatge que conforma aquesta altra persona, són diverses les obres de Shakespeare en què l'alosa, amb el seu cant, representa la dolçor i la frescor que tendeixen a atribuir-se a l'arribada del dia, amb el qual s'obre el cel. A més, la imatge de la porta del cel com una proximitat figurativa a Déu ha estat utilitzada tant per Shakespeare com per molts d'altres autors. Potser fora bo recordar, també, que la citació prové de la tragèdia *Cimbelí* i que la cançó de la qual ha estat extreta acaba amb un "desperta't, desperta't!" (Shakespeare 55), perfectament relacionable amb l'envolament d'aquest jo.

Per acabar, i com hem avançat a propòsit del poema [I]: el crepuscle, i, per tant, l'alba, era considerada per Vinyoli "el moment de la poesia" (Marrugat, "D'àngels" 47, 50), que no de la creació poètica, que té lloc en plena nit.

[IX]

...I que faré de
mi si ja no sé com expandir-me?
Com aniria més enllà d'on sóc?
I què m'espera que no sigui vent
efímer que passa?
Per això visc en desenfrè quiet
parlant del foc o de la pedra o dels núvols.

L'arbre de sang es ramifica, diuen,
a les entranyes, que aquest fruit és bo.
Per a quin fruit a mi van escollir-me,
que moro de sentir-me'l i no poder-lo dar?

[165] "Per al *Hark, hark*, arcaisme, Vinyoli ha consultat tres o quatre anglesos, i ha decidit: Sent, sent" (Serrallonga, Carpeta Vinyoli 42).

Ah, no sé si mai més el silenci vespral moderarà els meus batecs
ni si mai més podré cabre en els jardins de la terra.
Cantaré sola allargant els braços.
Dormiré dreta amb els ulls oberts.

Després de vuit poemes, el present recupera la disposició dels versos en diferents estrofes, tres, concretament, al llarg de les quals un seguit de recursos (punts suspensius, concentració de preguntes retòriques, anàfores, al·literacions, exclamacions, trencament mètric, incisos...) permeten una amalgama de to existencial i col·loquial que ens fa sentir la veu poètica amb una sinceritat i proximitat encara majors que fins ara. Alhora, ens la fa propera a la de poemes anteriors de l'autor, com "Planura d'alta nit" i "Foc mort" d'EC.

Utilitzant els punts suspensius com a element inaugural, per primer i últim cop en tot el llibre, l'estrofa inicial es construeix sobre una estructura bimembre de causa-conseqüència. Els cinc versos de la primera part concentren fins a tres dels interrogants que es formula el jo, amb els quals deixa entreveure el desconcert i la inquietud sentits, des de la nova condició alliberada, en relació amb les seves possibilitats expansives. Lluny de resignar-se al límit, però, continua la recerca per anar encara "més enllà". Ara bé, la incertesa que això li depara, expressada amb una clara intertextualitat rilkiana (Llovet 58),[166] l'aboca a viure "en desenfrè quiet". L'oxímoron, entorn del qual gira la segona part, no només permet que el jo superi la paradoxa per passar a encarnar ella mateixa la convivència de contraris, sinó que també posa de manifest la pervivència de la contenció al·ludida més amunt, en què insistirà el darrer vers de l'estrofa següent.

La segona estrofa recupera la metàfora del jo-arbre per aprofundir-ne la inversió amb la imatge de l'arbre antropomorfitzat que, amb la saba feta sang, "principi de vida […] que posa en contacte arrels i branques, servint així de punt d'unió entre el Jo físic i el Jo intel·ligent" (Boixareu 285), ramifica "a les entranyes". És aquí on s'origina el bon "fruit"; la poesia autèntica no pot néixer sinó de l'interior. Els dos versos que configuren la darrera pregunta dialoguen amb els dos darrers del poema [VII]. En aquesta ocasió, però, l'interrogant no s'adreça vers l'anhel, motor de la creació, o la recepció d'aquesta, sinó cap a la seva essència constitutiva: "Per a quin fruit a mi van escollir-me?". Des d'aquesta concepció del poeta com a ésser elegit podem seguir estirant l'al·legoria que,

[166] "Ho pot un déu. Com, però, un home, digue'm, / podrà seguir-lo per l'estreta lira? / El seu sentit és desacord. En la cruïlla / de dos camins del cor no té cap temple Apol·lo" (Sonet III, Primera part. Rilke, *Versions* 545).

unint les tres grans creacions, ens havia figurat Abelone com la dona primigènia: acabem veient-la ara com aquesta primera mare de tot que es mor de sentir-se el fruit, aquella vida que s'havia fet tot d'una en ella, i no poder-lo donar encara a llum. Món, vida i poesia, que seran units en un mateix cant.

Recordant unes paraules d'Octavio Paz:

> La experiencia poética es una revelación de nuestra condición original. Y esa revelación se resuelve siempre en una creación: la de nosotros mismos. La revelación no descubre algo externo, que estaba ahí, ajeno, sino que el acto de descubrir entraña la creación de lo que va a ser descubierto: nuestro propio ser. Y en este sentido sí puede decirse, sin temor a incurrir en contradicción, que el poeta crea al ser. Porque el ser no es algo dado, sobre lo cual se apoya nuestro existir, sino algo que se hace. […] El poeta revela al hombre creándolo. (154)

Per damunt dels límits, els dubtes i les contencions hi plana la sospita (potser fins el convenciment) que el camí emprès és un de no-retorn, al jo d'abans de l'experiència nocturna ("el silenci vespral" del qual prové), al jo estrictament terrenal ("els jardins de la terra" en què no podrà ja cabre). La irregularitat mètrica dels tres primers versos de la darrera estrofa, que aïlla estratègicament el mot "batecs", contrasta amb els dos enneasíl·labs que clouen la composició, un exemple clar d'ordenació paral·lelística mitjançant la repetició d'estructures sintagmàtiques: "Cantaré sola allargant els braços / dormiré dreta amb els ulls oberts"

Els futurs assertius que s'hi utilitzen, juntament amb la presència de membres corporis, confirmen la persistència en la percaça. El cant definitiu podrà assolir-se després de la parla en present que encara és "del foc o de la pedra o dels núvols" (el quart element natural no tardarà a aparèixer), i sempre des de la solitud i des de la llum i el coneixement d'uns "ulls oberts" que han vençut la ceguesa. Ja hi apuntava, ascensionalment, "El convit" d'EC: "Tothora en un batec / impetuós, elevo / la solitud a càntic" (Vinyoli, *Obra* 110).

[X]

Tot calla, tot es resisteix;
cada vegada es fa més i més ampla
la solitud al meu entorn.

Hi ha una font viva que no para
mai de rajar: l'escolto
de nit al cor de cada cosa.

Amb el poema [X] recuperem puntualment l'estructura uniestròfica i la concisió sense que això ens impedeixi de continuar identificant-hi diferents parts de sentit, dues en aquest cas: els tres primers versos dels sis que integren la composició identifiquen les condicions necessàries perquè es produeixi la percepció de la troballa dels tres darrers, la revelació poètica.

Silenci i soledat, aquests són els dos factors que han de permetre que la percepció de la crida interna es torni realització poètica, perquè és només quan "tot calla" i "es fa més i més ampla / la solitud al meu entorn" que és possible de sentir, amb les orelles i en l'esperit, l'essencialitat. En un encert formal que cedeix un subtil paper destacat als noms, l'autor atorga un lloc preferent a la idea d'absolutesa i unicitat ("tot") establint un lligam anafòric entre aquest i els poemes [XI] i [XV], alhora que emfatitza la sensació d'eixamplament amb la repetició del quantitatiu "més" en l'únic vers d'art major de tota la composició.

La concreció del silenci com a gènesi profunda de la paraula poètica es fa vers en la segona part del poema. Apareix ara "una font viva", element natural que trobàvem a faltar en el poema anterior, amb què es completa, també, el *locus amoenus* del poema XI de LDA. Per damunt de tot, però, i d'acord amb una constant de la poesia postsimbolista, la font és el símbol per excel·lència (juntament amb l'ocell, ja aparegut, i la lira, introduïda a continuació) alhora de la poesia, o del dictat poètic, i d'un mateix i, per tant, via de coneixement i d'autoconeixement, que vol dir retorn als propis orígens (Marrugat, "D'àngels" 44-45). Ens n'ofereixen alguns exemples el títol "La font esquerpa" (*L'Oreig entre les canyes*) de Josep Carner i l'Elegia X de Carles Riba,[167] o els vinyolians "Sendes, camins em criden", "El boscater" (EC), "Sense mans" i "Elegia de Vallvidrera, IV" (PDA).[168]

[167] "violentament obrint-me per dins en fontana / viva de mi mateix —ull en la creu dels sentits, / aigua fluida en l'instant que no fuig i que no la canvia" (*Obres Completes. 1*: 232).
[168] "[...] però la vella font / d'aigües de l'èxtasi no em dicta mai la paraula que trenqués / l'encantament [...]" (*Obra* 92), "Cerco la deu, pregunto / sempre a les coses, però sempre / les bèsties del silenci vaguen mudes / al meu entorn [...]" (*Obra* 94), "en algun lloc del món assaja algú / precaris equilibris sense mans, / endut enllà, fins que de cop s'adona / que va rodant segur pel vell passeig / cap a la font primera" (*Obra* 422), "Ara puc dir: sóc a la font i bec, / i bec fins a morir-me / de set de voler més no sabent què" (*Obra* 427).

Si el jo poètic pot atendre el degoteig incessant de la deu poètica és perquè aquesta raja tan sols per a aquell qui sap escoltar-la, aquell qui és poeta, en definitiva, i això vol dir que l'orella, metàfora metonímica del setè poema, ha acabat significant no només el jo, sinó, més encara, el seu anhel d'esdevenir, per integració, allò escoltat. L'interval espaciotemporal en què té lloc aquest acte no pot ser altre que el de la nit, segons l'autor, moment per a la creació, com hem vist, i el del "cor de cada cosa", en una línia que ens enllaça novament amb l'Heroi de Carlyle: aquest és definit com un missatger enviat des de l'Infinit Desconegut que habita en l'esfera interna de les coses, en la Veritat, el Diví i l'Etern existent i, per tant, en coneix l'Esperit; d'aquí que les seves paraules siguin una mena de *revelació* (44, 140).

Caldrà, doncs, encalçar la transcendència poetitzant l'essència de les petites coses. Ho avançava el primer Vinyoli de PD: "Hi ha un silenci pietós, / un ert secret en cada cosa, / com un repòs antic; no gosa / l'aire passar murmuriós" ("Neu fonent-se a Fontainebleau (Cézanne)". *Obra* 16). Posseir i ser fidel a les coses és arribar al cor d'aquestes, anostrar-les, i és així com a poc a poc esdevenen realitat que dona sentit a l'experiència del jo i es converteixen en un aliat contra el pas del temps i un motiu per a la simbolització vinyoliana".

[XI]

Tot és de pedra, però si
canta una veu acompanyant-se
d'ella mateixa en esperança,
fa planer el tortuós camí.

És a perdre'm que vaig sortir
de la cova, sense mirada.
Ara sóc temple de rosada
i Orió ja fa part de mi.

Per l'espai abrilat i clar
sóc una alosa que al sol mira.
M'he tornat una esvelta lira
per ser polsada i per vibrar.

En el poema que ha de contenir les primeres formulacions de la transfiguració poètica, Vinyoli hi recupera l'harmonia de la regularitat formal i l'isosilabisme i el dispensa en tres estrofes de quatre octosíl·labs que fa rimar consonantment seguint l'esquema abba acca deed.

"Tot és de pedra", sentencien anafòricament les cinc primeres síl·labes, però l'adversativa que les segueix brinda una lectura en clau positiva dels trets definitoris d'aquest material (no duresa, estatisme, solitud i fredor, sinó solidesa, perdurabilitat, solidaritat i calidesa). Un material que és símbol de la paraula, amb la qual el "manobre" (*Obra* 57), el poeta construeix l'edifici del poema, al mateix temps que introdueix, en una anticipació del que haurà estat l'esdevenir del jo poètic, la possibilitat d'una "esperança". Són aquesta esperança, que ha de transitar de la condició a la confirmació, i aquesta "veu" a punt de ser cant que acompanya, les que fan "planer el tortuós camí" i, justificant els riscs empresos i convertint en fèrtil la companyia d'un mateix, permeten el contrast entre passat i present que ofereixen les dues darreres estrofes. Potser es tracti d'una esperança semblant a la que en les *Elegies* rilkianes predisposava les coses a demanar a l'home que les redimís amb el seu cant, la seva missió, en definitiva.

Efectivament, la segona estrofa cedeix els seus dos primers versos a l'evocació per no deixar-nos oblidar el llaç que estreny tots els poemes, no només d'aquest llibre sinó del díptic sencer: d'una banda, el "sense mirada" ens recorda la ceguesa de partença del recull o, retrocedint una mica més, la foscor interna inicial dels amants de LDA; de l'altra banda, la "cova" ens retorna a l'"espluga" de la primera tauleta del díptic (VI). I tant un com altra ens situen no gaire lluny d'una de les imatges més importants en la lírica de Vinyoli, d'inspiració shakespeariana i ribiana, la màgica transformació dels ulls en perles, fruit del capbussament en les fondàries marines interiors del subconscient, per veure l'altra cara de la realitat: el "real poètic" (Carbó *Joan Vinyoli: escriptura* 83-84; Boixareu 330-331). Si la recordança serveix per enfortir el susdit contrast (passat-present), es confirma la carlyliana concepció de la creació poètica com la visió completa de quelcom, esmentada a propòsit del primer poema.

Des d'aquí és més fàcil evidenciar el recorregut seguit fins a esdevenir el que "ara sóc". Aquest present constitutiu el jo l'expressa mitjançant tres recursos d'identificació (malgrat establir-ne una continuació amb les dues mutacions en futur del poema que segueix), que permeten de dividir simètricament el poema en dos, tot concentrant-se en els sis darrers versos: metàfora, integració i metamorfosi.

Així, la veu poètica ara és "temple de rosada", metàfora de perfecció que, si acceptem la consideració del poeta com a obrer de la paraula, significa, ni més ni menys, la sacralització d'un jo cridat a esdevenir, ell mateix, poesia i, doncs, talment una divinitat, poder redemptor (Carbó, *Joan Vinyoli: escriptura* 82; Boixareu 347). O encara més, transcendint un primer espai de culte, "Orió ja fa part de mi"; és a dir, s'acompleix, panteísticament, l'impuls de comunió amb la totalitat de l'inici del recull.

A més a més, "l'espai abrilat i clar" ens ubica temporalment per permetre, a partir de la idea de la primavera com a gran mite fundacional de la poesia,[169] que la veu poètica torni a alar-se per esdevenir l'alosa de tres poemes enrere, mentre prepara el vers per al darrer dels elements d'identificació, l'únic que no havia aparegut amb anterioritat. Perquè amb la seva eterna renaixença, la primavera és idoneïtat per a la transmutació, és l'estació en què el món invisible es percep de manera més subtil (Bermúdez-Cañete, *Rilke* 109) i en què el poeta sent "els avisos de la perennitat d'un existir pur i indestructible en un regne on futur i passat són present, on el temps dels rellotges és il·lusori" (Badia 90). I amb tot això, com passa en els *Sonets* de Rilke, és també inici del cicle òrfic, tal com assenyala Barjau (Rilke, *Elegías* 207n2); d'aquí que el jo hagi pogut tornar-se "una esvelta lira / per ser polsada i per vibrar".

L'instrument ens obliga a referir-nos, per acabar, a la figura d'Orfeu, origen diví de la poesia, mite del cant i de la música. Amb un gran poder sobre la naturalesa, fou aquell a qui li va ser concedit baixar al regne dels morts, per amor, i sortir-ne, podent fer estada, així, en el doble domini vida-mort, llum-foscor, visible-invisible, realitat-desig. Vinyoli ja l'havia fet present en diversos dels seus poemaris i fins li havia dedicat una secció sencera d'EC, tot projectant-s'hi, malgrat que cap de les seves peces "ajuda a decantar-se religiosament o espiritualment per l'Orfeu rilkeà o pel ribià" (Sala-Valldaura, *El vol* 61). Si Orfeu representa l'origen diví de la poesia i Abelone, el seu origen humà (ja que "constantment cantava perquè el seu cant naixia de la necessitat". Carbó, *Joan Vinyoli: escriptura* 83-84), potser el nostre jo, heretant aquesta harmonització del doble domini, sigui la simbiosi d'un i altre i torni la lloança infinita de pressentiment anhelat a realitat transcendida. Potser així es confirmi la comparació entre la salvació del Moisès infant i la del jo avançada tímidament pel primer poema, havent recorregut la distància

[169] "La primavera és un retorn a les promeses elementals de la vida, sense les quals ens seria impossible de continuar vivint. [...] Però l'esperit que prepara tots aquests senyals, que fa venir totes aquestes carretades d'agençaments partits i grans, no és altra cosa que el mite central de la poesia, origen magnífic de tots els poemes del món"(Carner, *La primavera* 37).

que separa i uneix l'absència de parla del plor, el no-res de l'origen, i l'encarnació del cant, perfecció del Tot essencial. "No oblidem mai que «l'impuls cap a l'ús literari de la llengua pròpia de cada poble es va manifestar primerament en la poesia […]"», recordava Vinyoli, citant Eliot, en la seva "Crida als poetes catalans" (*Obra* 499).

Potser aquesta composició sigui la primera mostra explícita dins del díptic de la maduresa poètica que va donar a Vinyoli el convenciment del poder (salvífic) de la paraula poètica. I també potser no fem sinó seguir, amb una mica més de llum, les passes que EC havia traçat a les palpentes: "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" (*Obra* 100).

[XII]

Digues-me, vida, què fer
de les meves mans, dels braços,
del silenci dels meus passos
que envaeix com un perfum?

De música em tomaré,
no fos que, estrenyent-me els braços
teus, vida, em fessin malbé;
em tomaré pols de llum.

Després de la renaixença inicial i la pròpia ruptura per al seu eiximent, expansió i integració en la totalitat, la nova realitat del jo ha de comportar, necessàriament, el despreniment de tot allò estrictament corpori, material i terrenal, lligams amb l'existència prèvia. Per això la veu poètica pot interpel·lar directament la "vida", per interrogar-la i advertir-la, com ho fa en les dues estrofes que conformen aquest poema, vuit versos octosíl·lab de rima consonant abbc abac.

La pregunta retòrica amb què es construeix tota la primera estrofa posa de manifest la inutilitat, per inservibles ja, de parts del seu cos, "de les meves mans, dels braços" i dels peus, els quals, d'acord amb aquesta intangibilització gradual experimentada, són expressats metonímicament amb el "silenci dels meus passos / que envaeix com un perfum". Un silenci que també havia deixat enrere per esdevenir paraula.

La referència a les extremitats reapareix en la segona estrofa per acompanyar-se, com en d'altres moments del recull, del refús a tota retenció (qualsevol fermall amb aquest món i la castració que aquest suposa) i de la voluntat d'expandiment. Si els braços del cant introductori "no et retingueren mai" i el poema [IX] avançava que "cantaré sola allargant els braços", ara la veu poètica apunta que "no fos que, estrenyent-me els braços / teus, vida, em fessin malbé". La irreconciliabilitat de l'anhel del jo amb la vida en la terra, cotilla infèrtil, la porta a predir les seves pròpies metamorfosis: "De música em tornaré", "em tornaré pols de llum". Això és, no ja l'edifici, l'animal o l'instrument, sinó essència pura i, més encara, record d'aquesta essència.

Vet aquí la transició del món verbal al món musical, suprema aspiració de la poesia lírica (per ser-li, precisament, origen), i la seva resolució: "música verbal pura" (Medina, *Carles* 98). Perquè Vinyoli, igual que Hölderlin i Carlyle, considerava que l'element distintiu de la poesia, "fonament irreductible" d'aquesta, era el "cant": "El cant és per mi una condició absoluta de la poesia" (Vinyoli, *Obra* 480). La poesia és "pensamiento musical", que vol dir aquell "que ha penetrado en el recóndito corazón de la cosa, que ha descubierto su más íntimo misterio, es decir, la *melodía* oculta en él". D'aquí que la música, el cant, sigui una espècie de "lenguaje inarticulado que nos lleva hasta el borde del Infinito" (Carlyle 75).

Com es va dir de Hölderlin en el seu moment, Vinyoli també "fou un poeta, més que no pas de paraules, de ressons de paraules", i, com els de l'alemany, aquests poemes també poden ser considerats "el «zero absolut» del lirisme pur a ultrança, expressió dissolta en melodia". El circuit que defineixen, de la puresa del caos originari a la puresa del caos originari de nou, traça un procés complet i tancat, de conversió lírica, "a través del simple home instrument d'un més enllà incomprensible" (Medina, *Carles* 97-98).

La consideració de la música com un estadi superior, una esfera angèlica l'accés a la qual suposa una ascensió espiritual, fins una salvació, Vinyoli ja l'havia expressat en poemes com "Última carta" de TEAIR: "La música, un replà / de més amunt de nosaltres, / des d'on miràvem, aclucant els ulls, / l'àngel de Lochner acostar-se / com un incendi / que tapa el cel, a convidar-nos / a pujar sense escala / per espirals de foc" (*Obra* 162). També mantindria, en poemes a venir, la metàfora alada, tornada metamorfosi lumínica, com a pas previ a una dissolució final integradora que troba el seu punt d'origen i de fi en la poesia: "Sóc l'ocell de l'hivern / que va tornant-se volva / de llum cap a dissoldre's / —com tots. // Tot viu i mor en el poema" ("Feina de vell", AHP. *Obra* 359).

Vinyoli, com havia fet Rilke en els seus *quaderns*, sembla reprendre la idea schellingiana, en dimensions teològiques, de la constel·lació de simultaneïtat entre comiat i començament per dir "però aquesta vegada no escriuré, sinó que seré escrit", seré poesia (61). Una poesia que, en línia amb "la tradició il·luminista contagiada de Rilke", i amb un peu en l'orfisme, és feta amb un llenguatge que "obre via a l'origen estelat de l'ànima" i "es fa ressò de la tragèdia humana patida: ser pols divina presonera en el món de la temporalitat" (Carreras 53-54). És així com "les paraules construeixen un altre espai vital en què els mots adquireixen característiques sagrades i, per aquesta funció creadora, són salvació i transcendència, perquè presenten un recerca íntima i un aprofundiment en el mateix nomenar a l'encalç de la veritat, a més a més de tot allò que implica un retrobament amb la identitat o l'espiritualitat perduda" (Ruiz 324).

La poesia deixa enrere qualsevol finalitat com a última instància per tal de tornar-se, ella mateixa, procés i consumació, existència.

[XIII]

Estranyes flors, aquestes que he trobat
per la ribera de l'insomni: xiscles
de vent i diamants d'escuma
brillant al sol.
He vist la vida coronar-se'n,
la folla amb gest de mar.
No em vagui de lligar-la—damunt l'ona,
l'escuma dura més—; quedi ben lliure,
sola i escabellada dalt les roques,
indòmita.
Mesuro la fondària
on a la fi caurà desfeta en crits.

El salt invertit en el temps (del futur del poema anterior al pretèrit perfet d'ara) i l'espai (eco de versos anteriors) que ens proposa el poema [XIII] signifiquen l'acompliment de totes les anticipacions i prediccions fins ara formulades, la constatació

definitiva de la nova existència del jo. Si la conversió poètica s'ha consumat i pot recollir-ne ara "estranyes flors", és perquè l'insomni vinyolià és un que germina.[170]

Les troballes finals obtingudes en aquesta cruïlla entre passat i present, somni i vigília, doncs, cal entendre-les com els tresors preciosos dels dos trajectes realitzats i, per tant, de la poesia: aquells que només es troben en el més profund i arriscat del propi interior, el descens (el capbussament, la davallada a la mina), i aquelles que neixen de l'arbre arrelat en el cel, l'ascensió. Ja en la poesia de Riba la flor no era sols una imatge bella de la natura sinó també estructura, feta de creació nocturna, obra del propi jo inserida en el temps (Boixareu 149-150), i floral també era el símbol rilkià per excel·lència, la rosa, en què Vida, Amor i Mort es fusionaven al·legòricament (Fontcuberta, "Presentació". 2: 12). Aquesta plenitud del jo arbrat de la imatge genèrica de les flors defineix el caràcter esclatant, preciosista i efímer, que amara tota la composició, i es concreta, encara en la primera estrofa, en les dues següents: "xiscles / de vent i diamants d'escuma / brillant al sol". És ben bé la imatge amb què Riba havia representat la forma poètica, inspirada, al seu torn, en la conquilla carneriana:

> En l'"Art poètica" inclosa al segon llibre d'*Estances*, el poema és definit com la combinació musical de mots que componen un sentit perquè "les tenaces / gavines del llenguatge en el seu pur poder / sonden els diamants de les escumes lasses". El llenguatge poètic cerca així les formes perfectes i duradores en la superfície de l'existència constantment canviant de la condició humana. En recull paraules carregades de significacions perquè han viatjat fins a cansar-se. (Marrugat, *Josep* 39)

La primera recull i posa so al vent "desfermat, insomne" del poema I de LDA i afegeix vivesa i dimensió poètica a la seva càrrega amorosa, transcendental i transformadora. Pel que fa al diamant, és una de les primeres imatges de la poesia en l'obra de Vinyoli i, potser, la més adient (Carbó, *Joan Vinyoli: escriptura* 81-82), en tant que sistema complet d'estructura perfecta caracteritzat per la seva transparència, una resistència que el torna perdurable, la seva puresa, la seva lluminositat i el seu valor. No és gens estrany, al llarg de la tradició, trobar-la acompanyada de les imatges de l'estrella, o de la constel·lació, si multiplicada, i de l'escuma, de la mateixa manera que sovint és posada de costat del motiu del naixement i la maternitat. Més enllà de la finalitat estètica

[170] "Pes i tenebra de l'avantpassat, / us duc en mi cap a la mar oberta, / pel germinal insomni governat; / cremo i no sé, toco la pedra inerta, // flairo la nit; perdut en la Llacuna, / de negre fons, qui sap el viarany / vers la claror? M'espanten ombra i lluna" ("El riu encès", EC. Vinyoli, *Obra* 91).

que pugui tenir, aquesta darrera connexió enllaça amb la idea de l'Absolut del temps o de la destrucció del temps; un Temps zero, podríem dir, "en el qual l'home ve a introduir la seva falta, que és la impuresa d'existir, de viure i de «passar»" (Boixareu 88).

Aquestes darreres aportacions ens recorden la visió d'Abelone com a dona primigènia i l'itinerari seguit fins aquí: de les estrelles del no-res de la nit interior, originària, als diamants brillants de poesia abans dels crits de la nova caiguda. Alhora, ens preparen per a la recuperació de la nit que proposa el poema següent, amb què es reforça el caràcter cíclic del recull: després de l'acompliment de la màxima aspiració s'imposa un retorn a l'origen, clarament delimitat pel diàleg entre la "fondària" del penúltim vers i el "fons primigeni" del poema [II], però també per la represa de tants altres elements apareguts anteriorment al llarg del llibre, ja sigui idènticament o mitjançat d'altres estretament vinculats: "ribera" ([I]), vida ([I], [XII]), "vent" ([I], [IX]), "plor" [I], "crido" ([III]) i "plori" ([VIII]), "mar" ([II]), "deslligant-te" ([III]) i "penya-segats" ([IV]).

Si el jo poètic ha pogut veure la vida coronada d'aquestes troballes és perquè, com ens indicava en el poema [IX], dorm "dreta amb els ulls oberts". L'epítet aquí emprat per referenciar la vida ("la folla amb gest de mar") manté la presència marítima que amara tota la composició i enllaça tant amb l'esplendor de la bellesa terrestre i la plenitud de la vida esmentades més amunt, com amb la seqüència de predicatius a propòsit de la vida/escuma que forneixen els tres darrers versos de la segona estrofa: "lliure, / sola i escabellada dalt les roques, / indòmita", aquest darrer, una esdrúixola formant vers visual. Tots aquests adjectius obeeixen a una mateixa voluntat ("No em vagui de lligar-la"), rere la qual descansen encara el concepte d'*Ungebundene* i el tema de la renúncia com a garantia d'una major perdurabilitat ("—damunt l'ona, / l'escuma dura més—"), i estableixen una condició necessària per al viure i el crear: la llibertat.

La dilació, però, no evita l'inevitable: l'estimbada final que, anticipada per la indomabilitat que expressava l'anterior esdrúixola feta vers i dotada també de veu, el jo accepta des de l'única actitud que pot adoptar: mesurant-ne la fondària.

[XIV]

Caigué la nit i s'estremiren
totes les fulles un moment, la terra
exhalà el seu baf càlid, des del mar

bullent pujà la fressa coneguda
de sempre. Tot en ordre
semblava, en el bell ordre, p'rò els camins
no duien cap al poble, ni al llindar
de casa: rius feréstecs en la nit
se m'emportaven, sola, cap al centre
mateix de l'ésser, de les terres de l'Enlloc.

El penúltim poema del llibre s'obre, com dèiem, amb la recuperació de l'espai nocturn, que és expressada en termes de caiguda. Potser per això ve acompanyada d'una immediata reacció dels elements naturals que conformen l'escena paisatgística que s'hi descriu: "s'estremiren / totes les fulles un moment, la terra /exhalà el seu baf càlid, des del mar / bullent pujà la fressa coneguda / de sempre".

De fet, els deu versos anisosil·làbics que formen l'estrofa única que constitueix el poema poden ser llegits com la descripció lírica, de ritme marcadament trencat per l'ús constant de l'encavalcament, d'un entorn natural que es presenta al jo poètic sota una aparent familiaritat i ordre i amb la bellesa que aquest darrer comporta, en tant que oposat al desordre i la confusió propis del caos.

Ara bé, el que insinuen "els camins" que s'obren després d'aquesta caiguda final és, més aviat, una tornada, però no una tornada a allò ja conegut, precisament, ni a allò extern o vorer (aquí presentat sota les imatges del "poble" o la "casa", que ens fan pensar en metàfores de LDA i, per extensió, en el jo previ al trasbals de l'experiència poètica), sinó "al centre / mateix de l'ésser, de les terres de l'Enlloc", ara sí, en contrast amb la minúscula del trobat de LDA, en majúscula. Allà on jo i tot, única cosa, convergeixen, "on es retroben l'acte de viure i l'acte d'escriure i s'identifiquen" i, doncs, "on es manifesta l'intent de configurar-se en cant" (Carbó, *La poesia* 470-471), oferiment que l'home-poeta pot fer a la resta d'homes en sobreviure a la lluita amb l'àngel (Marrugat, "D'àngels" 75).

El jo hi és arrossegat, amb una feredat que contrasta directament amb la bellesa esmentada i que ens recorda que el que es lliura entre l'home-poeta i l'àngel és una batalla, en les condicions que definia l'inici del seu itinerari (i el del jo de LDA): "en la nit", "sola" i a través d'un canal aquàtic ("rius"), que troba correspondència en l'aprofundiment en el propi jo. És aquest, potser, el naufragi en l'altura que clouria el

viatge inacabable d'autoconeixement que suposa el díptic en el seu conjunt, tot retornant al punt zero, absolut, de l'inici.

[XV]

Tot és per ser donat i no t'ho vol ningú,
cor meu, potser les pedres mudes
o bé la matinada.
Cor, no et precipitis
a voler més, no et tanquis
per molt que faci mal.
Estima
sense voler ser correspost.
Posa't a prova:
calla i escolta l'indiscriminat
so de la vida.
Sol, cada batec
es correspon potser amb alguna cosa.

Barcelona, 1979

"Tot és per ser donat i no t'ho vol ningú". Aquest és el vers proverbial amb què s'inicia l'últim poema del llibre i del díptic, en què s'accentuen l'encavalcament i el trencament visual dels versos. El primer dels monosíl·labs que el formen predisposa a una visió panteista que, després d'haver-se anat travant al llarg dels poemes precedents, es confirma en aquest final per conviure, al mateix temps, amb una d'animista i les traces d'un cert paganisme.

Significativament, el vocatiu a qui la veu poètica l'adreça és el "cor meu", aquell "centre / mateix de l'Ésser", un cor que, com el dels *Sonets* rilkians, sembla nascut per al tot[171] i en el qual descansa no només el jo sinó també la seva versió més íntima, pura i necessària. Per a aquest altre, autèntic jo són les paraules preceptores que segueixen i la saviesa que s'hi concentra.

[171] "Qui sap tot el que ha perdut la terra? / Només qui, amb aires de lloança, / sàpiga cantar el cor, nascut dins el Tot" (Sonet II, Segona part. Rilke. *Sonets*, 89).

El rebuig amb què es veu respost el desig d'entrega absoluta expressat en els tres primers versos explica els dos primers de l'enfilall d'imperatius que segueixen a mode de consell, els quals es formulen, encavalcats, en negatiu: "no et precipitis, / a voler més, no et tanquis / per molt que faci mal". En la simetria de les síl·labes que els formen hi trobem aquell equilibri entre l'excés i el lligam constrenyedor recomanat per Hölderlin, el que cal buscar un cop s'ha assumit la missió rilkiana de l'home (Bermúdez-Cañete, *Rilke* 107, 110; Jiménez 124-125).

En aquesta mena de punt mitjà entre extrems poètics, i vitals, en el centre exacte del poema, el tercer precepte conté, condensada, l'essència del díptic, a partir de la qual (re)llegir-lo de principi a fi: l'Amor ("Estima"). Com succeïa amb LDA, i més enllà del poema-citació introductori, el concepte apareix una única vegada en tot el recull, ara, a més, constituint-se en vers. És amb l'octosíl·lab que el completa, però ("sense voler ser correspost"), que l'autor abasta de poetitzar l'essencialització transcendental derivada de la intransitivització amorosa. On resideix, en definitiva, el perquè de la majúscula. L'assumpció com a enriquiment, per part de l'amor intransitiu, que "tot és per ser donat" no dista gaire del que viu l'exiliat de la Elegia II de Bierville, aquell que ja no té res però és "ric del que ha donat, i en sa ruïna tan pur" (Riba, *Obres Completes. 1*: 218)

Amarat d'aquest "sentiment de l'absolut amorós de la vida" (Serrallonga, "Del *Llibre*" 59), el quart consell arriba vestit de repte: "Posa't a prova: / calla i escolta l'indiscriminat / so de la vida". El silenci que creix entre la soledat més fonda predisposa a una escolta fèrtil que recupera la iniciada en LDA (VII) per enllaçar-la amb la del dictamen poètic ([X]), la de la vida. Perquè vida i poesia no són sinó una única, mateixa cosa.

Reeixir en el desafiament voldrà dir haver acceptat la crida, haver-se lliurat a la percaça de la correspondència que, "potser", existeix entre "cada batec" d'un cor que anhela i "alguna cosa" d'aquesta vida que, bategant, emet un so indiscriminat. Aquella que concatena el jo amb l'Absolut. I assajar de cantar-la. Però fer-ho sabent que la saviesa que se n'obté, impersonalitzada per tenyir-se del to de sentència universalitzadora, serà sempre dubte. Voldrà dir, al cap i a la fi, haver esdevingut l'"Homo poeticus" (P. Solà, "«Un crit»") a què s'està destinat, ser, per fi, "crit escrit" (Vinyoli, *Obra* 374-375), "«cant líric essencial»" (Vinyoli, *Obra* 81), primera i darrera manifestació de la Poesia.

Amb tot, la reiteració de la incertesa fa pensar en aquella sentència que Vinyoli va escriure a les acaballes de la seva vida: "L'amor no pot ser dit" (*Obra* 398), semblant a les paraules que Rilke havia posat en boca de Malte per referir-se a la seva tia ("No vull

parlar de tu, Abelone, perquè cap paraula no et podria escaure") i a Bettine, figura literària que absorbeix l'anterior, davant l'amor de la qual "la grandesa del poeta" troba els seus "límits", perquè de tan "pur", "no necessita ser correspost" (*Els quaderns* 123, 188). Si la presència immediata d'allò absolut era impossible, segons Hölderlin, l'home, en termes rilkians, no podia participar completament de l'àmbit de l'àngel. I en Vinyoli el conflicte va ser crònic.

El punt final permet posar-lo la informació que revelen els papers inèdits, les versions d'allò que no va ser, que tan bé expliquen el que sí va acabar esdevenint-se. Entre les carpetes del FJV s'hi guarda una versió prèvia, mecanoscrita i amb correccions a mà datada del 1966, del poema "Sordejo" (doc. 2832), el que acaba amb la citada divisa "I must do something of my poverty" i que, finalment, va ser inclòs a VDA deu anys després, el 1976. En aquesta versió prèvia, la composició s'iniciava amb aquesta consigna en anglès, la qual, a més, era definida com "primer sol vers del meu difícil temps / de descobrir el que és bo, terrible i esglaiós / per causa de l'esclat d'una presència"; incloïa fragments d'*Al vostre gust*, de Shakespeare, i acabava dient "no t'he tornat a veure més,[172] / però el que vàrem intentar de vida / sobrepassant-nos, arriscant la vida, / és encar i per sempre «something rich and strange»", un vers, aquesta darrera citació, provinent de "La cançó d'Ariel" de *La Tempesta* de Shakespeare que connecta directament amb el motiu de la nova naixença per aigua després de la mort simbòlica. Aquest estadi previ del poema ens confirma, una vegada més, Isabel Abelló com a descobridora dels autors anglesos, com a motiu de conversió a la vida interior i com a inspiradora i destinatària del díptic LDA-CDA per Vinyoli, alhora que ens permet resseguir els meandres del seu quefer poètic: als anys seixanta l'autor elimina la referència explícita a Shakespeare i, amb el record de l'agredolça experiència personal, decideix reservar-se aquest final per a la maduresa, per incloure'l, traduït, a la "Cançó d'Ariel" de DM, i centrar-se llavors en la pobresa espiritual revelada, la qual, assumida en imperatiu, l'havia de portar, a ell i a tots els seus lectors, a la riquesa que suposa el domini màgic de la transformació poètica.

[172] Segons una conversa mantinguda amb Pep Solà, aquest "no t'he tornat a veure més" és, en certa manera, una transcripció de l'última conversa que van mantenir Isabel Abelló i Joan Vinyoli.

5. LA POSSIBILITAT D'UN TRÍPTIC. *EL GRIU*

Els arguments esgrimits fins ara per defensar LDA i CDA com una unitat de sentit closa en el conjunt de l'obra vinyoliana semblen prou sòlids. Tanmateix, no resulta descabellat contemplar la possibilitat de dilatar el concepte de díptic per arribar, amb EG, al de tríptic. Ens situaríem, d'aquesta manera, davant una trilogia poeticoamorosa la lectura de la qual ens mantindria fidels a la visió unitària que exigeix el corpus literari de l'autor i ens aplanaria el pas cap a les seves darreres obres, escrites i publicades des de l'hivern vital i poètic.

Alguns estudiosos ja s'han ocupat d'assenyalar l'evident continuïtat entre aquesta poesia i la del Vinyoli dels anys cinquanta, arribant a afirmar que "*Llibre d'amic*, *Cants d'Abelone* i *El griu* procedien de la continuació d'*El Callat* que havia estat *Per l'escala secreta (poemes)*" (Marrugat, "D'àngels" 101). De fet, els elements que conviden a un plantejament així no són pocs. D'entrada, i de manera evident, la temàtica que el llibre publicat el 1978 poetitza, que en permet una lectura ja sigui com a complement o com a contrapunt dels altres dos: "*El griu* descriu l'experiència amorosa en termes més terrenals i físics, remet de forma òbvia a un tipus d'amor explícitament «profà»" (Macià, *La poesia* 413). Poc després de la publicació el mateix Vinyoli es preocupava de ressaltar aquest fet en una entrevista concedida a Miquel Alzueta per a *Mundo Diario*: "La importància d'aquesta obra és que, contràriament als meus llibres anteriors, gairebé tots els poemes que hi ha són de caràcter amatori. Alguns d'ells fins i tot eròtics. Cosa no freqüent en la meva poesia anterior. Tanmateix la mort i altres sentiments hi troben també lloc" (cit. a Solà, *La bastida* 413). D'aquí que es tracti d'"un llibre una mica a part" (Busquets i Grabulosa 84), més encara si tenim en compte les obres que havia publicat a l'inici dels setanta (TEAR, ELP, AQET i part de VDA), en què el crit de la veu poètica esdevé més existencial. Potser hi va ajudar, com diu Solà, el context d'alliberament ideològic nascut del final de la dictadura i propici a afavorir les relacions d'amistat amb joves poetes i estudiants que adoraven la seva obra ("Només" 227).

EG es va publicar pels volts del Sant Jordi de 1978 a la col·lecció de poesia Cristalls de l'editorial La Magrana, una aventura editorial empresa per Vicenç Altaió i Jaume Creus, que havien vist créixer i fer-se el llibre (Solà, *La bastida* 393). Com bé ha destacat la bibliografia (Martí i Pol, "Pròleg" 39; Macià, "Notes" 654-658; Llavina, "Vinyoli"), llavors el tema no era l'única peculiaritat de l'obra, ja que aquesta incloïa un apartat addicional que, amb el títol "Endreces i altres coses", incorporava deu textos més

de creació: nou proses poètiques i un poema en francès col·locats després de les "Endreces" però sense títol ni portadella, "cosa que evidencia, si més no, el caràcter secundari que Vinyoli els atorgava en aqueix moment" (Macià, "Notes" 654). Mentre que les primeres se sumen a les poques proses que Vinyoli va donar a conèixer, el segon és l'únic dels que componen la seva obra canònica que, pel que tenim constància, no va ser compost originàriament en català. En una carta a Martí i Pol del 15 de febrer del 1979, Vinyoli qualificava aquestes peces de "superrealistes afegides a darrera hora al final" (Vinyoli i Martí i Pol 46), i les explicava a la nota posterior a les "Endreces" de la següent manera: "les «altres coses» han vingut o han tornat de sobte, com una il·luminació, i sento imperiosament que he de publicar-les ara i no més endavant. Me n'he adonat tot escrivint les endreces, i l'«editor» ha trobat molt bé que les afegís com una mena d'apèndix al que ja era un llibre acabat. Heu-les aquí" (Vinyoli, *Obra* 654). En una segona edició, dins OP, les "altres coses" van aparèixer com un recull a part, amb el títol "Poemes en prosa", tot i mantenir el poema en francès. La seva qualificació i ubicació com a quelcom insòlit i a banda de la resta explica que, posteriorment, aquestes composicions hagin estat considerades i presentades com una obra independent, d'ençà de l'edició de Macià, amb aquest darrer títol.

L'any de publicació d'EG deixa constància, doncs, que l'escriptura final dels poemes de CDA va ser posterior a l'edició d'aquest altre. Això no obstant, la història genètica de l'obra i les pròpies declaracions de Vinyoli demostren un germen conceptual i un temps compartits. L'estiu del 1977, any de publicació de LDA, Vinyoli "vivia immers en una febre creativa i vital desbordant" que li permetia abordar diverses línies creatives de manera simultània. Així ho demostra el següent fragment de la carta enviada a Artur Sagués el 9 d'agost:

> Escric o, més ben dit, segueixo escrivint poesia en un estat creatiu, anava a dir extraordinari, però deixem-ho en "especial". Sembla que torni a començar amb una força nova i, en principi, il·limitada, per diferents camins: els tres que tu ja saps; el "llibre gros", "les petites hores", i els "cants d'Abelone". No sé pas com podré sortir-me'n de tantes coses. Però hi sóc posat amb passió [...] Penso, voldria jugar molt fort a l'existència que em queda.

Per una altra carta també adreçada a Sagués el desembre del mateix any, deduïm que aquest "llibre gros" no era altre que EG i que el projecte "les hores petites" ("un recull

de poemes artístics que escrivia sense títol i numerats") va ser arraconat i substituït per l'escriptura de *Cercles*: "[...] estic en plena feina d'acabar definitivament el meu proper llibre «El griu» [...] També treballo en el llibre «Cercles» i en «Cants d'Abelone»". I alhora havia reprès el projecte de les traduccions de Rilke que li havia encomanat Joan Oliver (Solà, *La bastida* 407-411). Aquest treball simultani en les tres obres de l'ara tríptic és el que explica la procedència comuna de materials.

Completant el que documenta Macià ("Notes" 656-658), EG conté un total d'onze poemes amb altres tradicions impreses i/o inèdites. Mentre que "El griu", "El bany", "Vacances a la platja" i "Sóc home sol" s'havien publicat l'abril 1978 dins el núm. 4 de *Reduccions* (p. 9-10, p. 12, p. 11 i p. 13, respectivament), "Amb el teu gest", "L'arbre incandescent", "Abracem-nos, arrossegats", "Tot recobrat" i "Les noces" tenen versions anteriors en un dels plecs inèdits del llibre "Realitats" ("L'aventura") i en el projecte PLES, i en alguns documents de l'ACS s'hi conserven versions anteriors d'"Eres on eres" i "Cova de mar", així com de "Vacances a platja" i "El bany", després publicats en el núm. de *Reduccions* citat. A continuació reproduïm la informació que facilita Macià a les seves notes, ampliada amb els resultats de la nostra recerca:

- "Amb el teu gest": n'hi ha una versió més antiga, i molt diferent, al plec "L'aventura", amb el títol "Sóc la paraula encesa".
- "L'arbre incandescent": n'hi ha una versió anterior, molt diferent i amb el títol "Coses clares", en el plec "L'aventura", i una versió més antiga, amb el mateix títol i amb esmenes autògrafes, a PLES. Com explicàvem a l'apartat "3.1. Gènesi: història de les versions", la primera referència a aquest títol l'hem de cercar entre els fulls que conformen la versió 0 de LDA.
- "Abracem-nos, arrossegats": en trobem una versió anterior a "L'Aventura" amb títol "En el vent". En el projecte PLES aquesta versió formava part de la primera estrofa (quinze versos) del poema "En el vent" (inicialment "En el vent, com Paolo i Francesca").
- "Tot recobrat": n'hi ha una versió a "L'aventura". Es tracta del poema "Secrets", que en un estadi anterior inclòs a PLES formava part de la segona estrofa del poema "En el vent". D'aquest poema Vinyoli n'aprofita la primera estrofa (set versos) per al poema "Tot recobrat".
- "Les noces": n'hi ha una versió anterior, amb títol idèntic, en el plec "L'aventura" i una altra de més antiga a PLES, amb esmenes d'autor

incorporades al nou estadi. La versió de "L'aventura" presenta molt poques variants respecte a EG.

- "Eres on eres": alguns dels seus versos ja consten en el doc. 2813 conservat a l'ACS, que conté dos esbossos d'una composició per a la qual Vinyoli va contemplar tres títols ("Tu i els déus", "El silenci" i "Com una mata d'espígol").
- "Vacances a platja", "El bany", "Cova de mar": totes tres composicions s'intueixen en la versió de poema llarg que traslladen els doc. 2330 i 2391, que Vinyoli havia titulat inicialment "Aigua blava" (després esmenat per "Vacances") i "Para hablar del próximo verano" (corregit per "La platja").

A banda de la raresa dels "Poemes en prosa", se sumen a les característiques formals d'EG un increment de la brevetat i la fragmentació de les composicions, l'asimetria que provoquen el que Carbó anomena el "model conclusiu" i la tendència a concentrar a l'acabament dels poemes allò resolutiu, síntesi o contrast, respecte al que s'ha dit prèviament al llarg del poema, i la presència del decasíl·lab enmig de la llibertat mètrica i estròfica pròpia de la reflexió existencial i la dimensió metafísica que s'anaven imposant en la poesia de maduresa de l'autor (*Joan Vinyoli: escriptura* 116-120).

La suma de la novetat temàtica, la formalització diversificada i intensificada i l'ús d'una dicció diferent és el que ha portat algunes veus vinyolianes a veure en EG la resposta a les "noves formes de vida" que cloïen VD, amb la part central del qual connectava, i a llegir-lo com "el recull més singular" de l'autor (Carbó, *Introducció* 79). D'altres com Martí i Pol, per contra, han considerat aquest "intent d'obrir nous camins en la seua trajectòria" "no del tot convincent perquè la publicació de *Cercles* l'any 1979, tan sols un any després d'*El griu*, significa un retorn fidel als plantejaments del poemari que els havia precedit" (Carbó, *Introducció* 59). Alhora, els darrers textos en vers d'EG abandonen progressivament la temàtica amorosa dominant per introduir la implacabilitat dels efectes del pas del temps, la consciència de la vellesa, la constatació de la solitud i la presència amenaçant de la mort, amb què es tanca l'últim poema, "Ens crèiem únics" ("la vida no val més que una clofolla, / i encara és massa dir". Vinyoli, *Obra* 311), i que s'aniran imposant en la producció venidora.

Tot plegat fa que puguem parlar d'EG com d'"un punt d'arribada i revisitació del conjunt de la pròpia trajectòria" (Marrugat, "D'àngels" 101). Així ho comprovem recorrent les seves pàgines.

Una vegada més, els elements paratextuals ens proporcionen una informació que no podem desdenyar per a una lectura i interpretació afinades del llibre. En la línia continuista que dèiem, EG recupera l'estructura titular d'"El Trobat" i EC, amb els quals sintonitza clarament, per introduir l'article determinat que mancava en LDA i CDA. Aquest cop, però, recorre a la fabulació imaginària per posar nom i imatge al missatge poètic.

El griu és un animal mitològic integrat per dues parts, mig àguila mig lleó, unit en síntesi, com la que l'autor pretén realitzar i els lectors trobem en diferents nivells de lectura: d'una banda, la més explícita, la unió amorosa completa entre el jo poètic i el tu femení interlocutor intratextual, personatges de la ficció. De l'altra, i com a traspuament de l'anterior, el desig d'unió entre la paraula (amb què s'identifica el jo) i la poesia (el tu), una doctrina poètica que es fa més explícita en la resta de projectes concebuts per l'autor a les acaballes dels anys cinquanta. La hibridació d'aquest ésser també sintonitza amb la combinació dins del mateix recull dels poemes en vers i els textos en prosa (Carbó, Introducció 57) i, fins i tot, amb la simbiosi entre l'origen humà i l'origen diví de la poesia que representaven Orfeu i Abelone, com comentàvem a propòsit del jo poètic de CDA.

Però la riquesa interpretativa que ofereix el títol va encara més enllà. Rere el símbol s'hi amaguen dues identitats que ens són revelades gràcies a un altre tipus de paratext, les dedicatòries. Per un costat, les endreces d'EG, situades després dels poemes en vers i abans dels textos en prosa i en francès: "Eres on eres, a C., somniada" i "L'espera, a C., recordant la nostra joventut perduda però no malmesa i perquè és el griu" (Vinyoli, *Obra* 313). Semblantment a LDA, trobem una figura femenina real que actua com a motor de creació, ja que el nom a què fa referència la inicial és Carme Picart. La biografia de l'autor ens ajuda a situar-la:

> amiga que coneixia el món grecoromà, i amb qui Vinyoli mantenia una companyia espiritual des de feia temps. Tenien la mateixa edat i s'haurien conegut a l'Ateneu Barcelonès; després, havien compartit excursions, tertúlies i els estius a Begur. L'afecte i la bona comunicació arribaria al punt d'haver-se sentit "aiguavessants d'una mateixa soledat". Quan Vinyoli anava al seu pis del carrer Méndez Nuñez, podia passar-hi la tarda sencera parlant de poesia, de mitologia, de records i de la vida. Naturalment, com feia amb els amics a qui estimava, li recitava els poemes acabats d'escriure buscant el seu comentari crític. Ella li havia traduït directament del grec, el fragment del diàleg *Ió* de Plató, on el filòsof parla de la naturalesa de la poesia i argumenta la tesi que els poetes

parlen a de ser posseïts pels déus. Protagonitzaria, també, alguns moments de la seva vida onírica com el somni que hi ha en la gènesi del poema "Eres on eres" (Solà, *La bastida* 412-413).

Picart es fa present en quatre endreces més: "*Un sangtraït a l'horitzó*, a C. P", "*He dit una cançó*, a Carme Picart", "*Mot rera mot*, a Came Picart, aquesta nova versió d'un poema que li vaig enviar el Nadal de 1977" i "*La castanyera*, a Carme Picart", poemes de VDA, C, AHP i DM, respectivament (Vinyoli, *Obra* 265, 341, 379, 411). Per l'altre costat, a la dedicatòria que Vinyoli va fer de VD a Teresa Font i Anyé, datada el 17 d'octubre de 1976, hi diu que "els poetes poden a voltes tornar-se búfals, girafes, rossinyols o grius. Ve-t'ho aquí" (Solà, *La bastida* 417). En cercar el subjecte de personificació del símbol, doncs, és fàcil pensar, al costat de Picart, en el mateix Vinyoli.

La naturalesa dual de l'animal, amb una part del cos per envolar-se i l'altra per terrejar arran de la realitat, sembla combregar amb la doble condició del poeta que, condemnat a debatre's entre els dolors i plaers terrenals i els anhels celestes (Solà, *La bastida* 411), hi va trobar un estímul imaginatiu: "Vinyoli era certament un místic en estat salvatge. D'una banda tenia una personalitat amorosa i mística que semblava voler-se tornar incorpòria, música, cant absolut i substància lírica i, de l'altra, la «voracitat de les feres interiors» —en paraules de Josep Albertí— el tenien estacat a terra, molt arran dels plaers i dels dolors" (Solà, *La bastida* 418). La dualitat, doncs, heretada dels llibres precedents, es manté com un element fonamental i es fa present, també, en els escenaris poetitzats[173] i en les imatges triades, coincidents, en gran part, amb els de LDA i CDA.[174]

Símbol polivalent i dinàmic, arribem al griu a la dècada dels setanta perquè a la dels cinquanta va haver-hi un gall. Si el segon indagava solitari en la foscúria, com a metàfora del jo aprofundint en el seu interior mitjançant la poesia, i podia arribar fins al cim del campanar i no més amunt, sense que això li fos prou, la fusió que suposa el primer

[173] Dels més quotidians i domèstics ("la terrassa / del bar", "al parc", "l'oblonga / piscina del jardí", "les avingudes netes fistonades d'herba / d'aquest jardí" "el bany", "el bar"), als més naturals ("la prada neta, el llac desnaturat", "la platja"), exòtics ("Palmira", "Corint", "Tebes", "Falern", "Quios") i eteris ("celestes vapors", "Vastos paratges de silenci").

[174] Com a enumeració d'exemples, només: "vent", "deslliga", "prec", "silenci", "port", "remorejant", "mirra i mesc", "rossinyols", "l'oreig", "la quieta conca fulgurant", "Un massa ardent xarop", "copa", "la nit", "els estels", "silenciosa, somrient presència", "hem flairat", "espígol", "escales", "abismes", "profunditats transparents", "foc", "arbre", "Claror nocturna / del vent", "el moviment / meravellat del cor", "abril", "Pous, galeries, corredors de la nit", "la lluor de l'or / en la tenebra", "el riu subterrani", "un ordre distint", "la casa enrunada", "els ocells", "des de quins llavis / a quina orella?", "voltes, cúpula, girola", "Cripta. / Paranimf", "l'hort petit", "l'aurora", "naufragi", "branques", "fulles", "estrelles", "gerres", "la mar", "el crit"...

permet d'acomplir l'anhel d'enlairament, la integració del jo amb la poesia (Carbó, "De grius" 139). En la partió de la nit i el dia, el gall, en la de la terra i el cel, el griu, i Orfeu, en la de la mort i la vida. Després d'*El griu*, el símbol va seguir enriquint l'entramat de l'obra vinyoliana amb un parell més d'aparicions: a "Pròpser", d'AHP, hi surt, junt amb "bruixes" i "dimonis", com un dels éssers màgics invocats pel poeta, convertit en "magià de la nit", i a "Domini màgic", del llibre homònim, sembla evocar "les dones que ha trobat en el seu camí i s'han enamorat d'alguna cosa que ell posseïa" (Solà, *La bastida* 413).

Si ens centrem en la primera part del llibre, comptem vint-i-cinc poemes en vers, els quals, com és habitual en Vinyoli, ofereixen una lectura evolutiva amb punts d'inflexió.

Seguint una anàlisi basada en la divisió que n'ha fet Carbó (*Introducció*, 56-63), els dos primers poemes ("Un alt marge", "Amb el teu gest"), introductoris, serveixen la creació d'"un alt marge" que "empara / del vent" el nosaltres; un àmbit que permet la identificació del jo amb "la paraula encesa", aquell que dicta "els versos" al tu femení i, amb aquests, la "reté" i la "deslliga", en un doble moviment que en recorda alguns d'anteriors del díptic.

En un paral·lelisme interpoètic, el jo adreça dues interpel·lacions carregades de sentit a la seva receptora: la primera ("Digue'm els versos / que t'he dictat") estableix una ficció poètica semblant a la de LDA que reafirma la condició del jo com a poeta i la del tu com a inspiració i destinació alhora. De fet, "el caire quasi sagrat" (Carbó, *Introducció* 57) que adquireix aquí aquesta figura femenina, en un joc entre el real i el poètic ("Amb el teu gest / vertebres els meus somnis"), inicia la seva identificació progressiva amb la poesia que es dona al llarg del recull ("Eres on eres", "Tot recobrat"), fins a adquirir una funció salvífica ("L'espera"). Com veurem en els poemes posteriors, vinguda de "fabulosos llunys", el tu, "senyora / de la perfecta felicitat", s'apareix al jo com una "meravella" trobada. Amb aquest deix de revelació, li provoca una set amorosa d'efectes fatals que combreguen amb la seva essència ingràvida, que abasta des "del fons de les valls" fins als "estels / de prima nit".

La segona interpel·lació ("Amb prec humil demano / sol·lícitament: esdevé el que ets") és la fórmula amb què l'autor atorga a la poesia d'aquest llibre la pretensió de "ser alhora coneixement i vida". Un cop més, i com en LHR, serà l'experiència de l'amor la que permetrà d'arribar al coneixement i l'autoconeixement i ascendir a la "vida més alta", i serà una experiència no pas personal i única sinó comuna i constant en la tradició literària, com en tota poesia postsimbolista i la de Vinyoli. Ho sintetitza prou bé el vers

final de "L'hort petit": "Mirem, sentim, sabem" (Vinyoli, *Obra* 304). En aquesta aproximació gradual a l'àngel, el jo poètic quedarà per sempre més anhelant ("la nit esdevingué la meva casa / el vol llunyà, fredíssim dels estels / l'únic meu pròxim i familiar") i s'acostarà a la realitat última i silenciosa, al Callat ("Vaig trobar-te a la fi, / silenciosa, somrient presència". Vinyoli, *Obra* 298) i, en conseqüència, a les realitats que havien titulat R, malgrat que, recuperant la paradoxa del títol de TEAIR, "Però tot res, sols queda la fiblada / de la pua clavada / molt endins de la carn" (Vinyoli, *Obra* 309).

El referent immediat de la segona fórmula esmentada és el classicisme de Riba, que havia reivindicat una poesia guiada pel precepte clàssic "esdevé el que ets" en tant que comporta el coneixement i la realització d'un mateix. Així, doncs, la poesia, en general i la d'aquest recull, es converteix en coneixement actiu, transformador, de la vida (Marrugat, "D'àngels" 100-101).

Els tretze poemes que segueixen (des d'"El griu" fins a "L'espera") construeixen la plenitud de l'experiència amorosa del nosaltres, que al final també descobrirem moguts per un "déu", fins a la unió dels cossos. Respecte dels llibres anteriors amb què aquesta temàtica permet establir una connexió, EG es diferencia per un fonament més marcat en els elements quotidians i urbans, que s'imposen a la força motivadora del paisatge sense que aquest deixi de ser important. En aquest sentit, destaca, sobretot, el mar, amb el rerefons biogràfic de Begur, on gairebé vint anys abans Vinyoli havia situat l'escriptura de PLES. En una carta adreçada a Martí i Pol datada en aquest municipi el 5 d'agost de 1978, Vinyoli parla del llibre en els termes següents:

> Però en *El griu* es troben algunes raons que expliquen el meu enamorament del mar. En el mar, entre les seves ones, "he tingut un cos compartit" i n'he fruït amb delectança. I vaig "enfollir", i encara que ja començo a ser vell, llampeguegen records que ara, tanmateix, serveixen sols per passar alguns moments o algunes estones amb els ulls tancats i sentir —sense, però, escarafalls— la fugacitat del temps.
> Crec en la poesia! (Vinyoli i Martí i Pol 32).

Amb uns referents més prosaics, un estil més directe i realista i un llenguatge que tendeix a la construcció dels símbols a partir de realitats quotidianes, l'experiència amorosa és ara descrita en termes més terrenals i físics i amb una major explicitació eròtica. Però aquesta dimensió aparentment més banal, comuna i profana, si es vol, del desig amorós no significa exempta del component espiritual. Les escenes que s'hi

presenten queden transcendides perquè, havent tingut lloc en el passat, la paraula permet convertir l'amor en coneixement (Marrugat, "D'àngels" 100).

Si els temps pretèrits recreen l'aventura entre el jo i el tu, l'evocació amorosa a què fa referència el penúltim poema ("No hi ha cap novetat"), el present històric i els imperatius expressen la intensitat de la vivència i l'envit a fruir de l'instant des de "la joia forta i assaonada d'un vell hedonista" (Parcerisas, *L'objecte* 114). Les imatges esdevenen clares i les metàfores, suggeridores per expressar la progressiva integració d'ambdós amants, fins a esdevenir indestriable ("Un àgil foc se'ns entortolliga / com una serp per tot el cos i fa / de tu i de mi un sol arbre incandescent, / impropi de la terra". Vinyoli, *Obra* 300), i el millor erotisme vinyolià ("El bany", "Cova de mar", "L'hort petit"): "Empelta'm / de tu. Segrega't. Tu, Empelta't / de mi. / Qui, ara, el tronc? / Qui la branca inserida?" (Vinyoli, *Obra* 304).

Després de l'apoteosi eroticoamorosa, tres poemes en plantegen l'acabament i preparen el gir temàtic cap al darrer bloc. Si a "La lleona ferida" la nafra d'amor compartida per dos amants despersonificats en lleons es torna simbòlica ferida de mort, a "Cor poderós" aquesta esdevé "una cicatriu mal closa" que anticipa el "dolor de fosc adéu", el naufragi "d'un bell cor poderós" que aviat acabarà cobert de silenci (Vinyoli, *Obra* 304-305). Amb aquesta desesperança, "Cant partit" vol ser la darrera espurna d'amor passional que intenta negar, en va, el final.

Els darrers set poemes (des de "Platja" fins a "Ens crèiem únics") ens recorden que en la poesia de Vinyoli l'envolament esdevé fugaç i il·lusori, perquè "és impossible estimar un griu" (Forcano 243). El símbol ha aparegut en el capvespre poètic de l'autor per representar, també, la condició volàtil de l'amor, la seva fragilitat. En aquest context pren significat la dedicatòria que l'autor va fer del llibre a Francesc Sagués i Beti, joves a qui desitjava un amor fort i durador: "«Vigileu el griu, no fos que us fugís un dia a volar, amb els estels de prima nit, com té per costum»" (Solà, *La bastida* 412). El desig es va tornant soledat, i l'angoixa d'aquest saber-se sol ("les angúnies / del cor també podrit". Vinyoli, *Obra* 308) tenyeix les darreres composicions d'un to elegíac que creix així que creix la consciència per part del jo poètic del seu ser en el temps ("El temps, però, mai no perdona, mai". Vinyoli, *Obra* 311). És llavors quan l'amenaça de la mort comença a cobrir-ho tot i les pàgines s'omplen de records i mots.

El desencís de la desfeta, viscuda com un "fracàs" (Vinyoli, *Obra* 310), s'acompanya d'una meditació existencial que confirma, novament, el caràcter interior de la recerca i el triomf de la doctrina poètica per damunt de l'aportació eròtica, amb el seu

poder d'unir tots els temps en un de sol, etern. És justament aquesta darrera impossibilitat la que, en Vinyoli, justifica la continuïtat de la recerca i fa del viatge un de permanent. No és mai renúncia, és imperiosa necessitat de cercar sempre més.

La segona part del llibre la integra la secció "Poemes en prosa", un conjunt, com dèiem, de nou proses poètiques de creació que pot dividir-se en tres grups, entre les quals també s'hi compte un poema en francès.

El primer d'aquests grups està format pels quatre textos inicials, que van dedicats a l'amic Artur Sagués (l'inaugural) i "A Teresa Font i Anyé, de la seva llibreta"[175] (els tres restants) i que, inquietants, combinen el superrealisme de les seves imatges amb l'al·legoria, la fantasia onírica i el subconscient. "El tren" relata el viatge que el jo poètic realitza en aquest mitjà cap a Madrid "per venir-te a visitar" (Vinyoli, *Obra* 317), en el qual tots els altres viatgers són morts. A "L'estel", "Vinyoli evoca les anades a l'aeroport de Barcelona, on els agradava presenciar l'espectacle d'enlairament i aterratge dels avions tot prenent un cafè o una copa de xampany". La distància d'edat que s'hi endevina entre el jo (el poeta) i el tu (la Teresa), a qui el primer encomana de comprar un estel a la llibreria, permet convertir la prosa en consell de vida i l'objecte que li dona nom, "«cançó secreta» del cor", en símbol de la innocència pròpia de la infantesa, oposada als retrunys poderosos dels motors i encara no malmesa pels anys. Aquesta puresa es manté a "Els nens", on l'estel actua com a element que protegeix i embadoca unes criatures que "s'han escapat de l'escola"; davant la imaginació i la tendresa d'aquestes, el tu del text anterior, ara mestra, sent "felicitat". El pretext real d'aquesta prosa són les visites que, de vegades, Vinyoli i Antoni Font, pare de la Teresa, feien "a l'escola d'educació especial Santa Bernadeta per a nens amb deficiències greus en la qual ella era responsable del departament on hi havia els nens més afectats. L'escola era a Mataró, al barri de Cirera, i s'ubicava en uns pavellons prop de la muntanya [...] El poeta se sentia commogut per la capacitat humana d'aquells nens de sobreposar-se a les dificultats innates i la feixuguesa de la vida". En "Els búfals", finalment, l'evocació de records destapa un "ramat foll" d'aquests animals. Aquí el poeta hi fa aflorar "l'episodi real d'una correguda delirant amb tota la família Font per la plaça Rius i Taulet del barri de Gràcia, després d'una celebració al pis de la Teresa. En el moment de fabular l'experiència, Vinyoli inventa, o extreu d'un

[175] La Teresa, també coneguda com "la nena de les trenes", era filla d'Antoni Font i Mercè Anyé i Vinyoli hi acabaria forjant una profunda amistat i estimació, la qual va deixar diverses empremtes en la seva obra. Com les dedicatòries mencionades evidencien, el poeta acostumava a escriure les versions definitives en senzilles llibretes amb espiral i en tenia una dedicada a la Teresa ("Llibreta de Teresa Font i Anyé") amb la intenció que el seu contingut esdevingués un llibre que es titularia *Llibre de Teresa* (Solà, *La bastida* 416).

somni, una situació surrealista i grotesca, en la qual són uns búfals, alliberats de la cleda, els protagonistes de l'escena (Solà, *La bastida* 416-417).

El poema en francès "Le Noël des Halles", que actua com a frontissa entre el primer i el segon grup de composicions, va dedicat a Xavier Pericay i apunta el missatge poètic vinyolià: "Mais la fête apprivoise tout, / et il se fait un vide transparent / où tout ce que j'ai vu est transmué en chant"", això és, "Però la festa ho domestica tot, / i hi ha un buit transparent / on tot el que he vist es transmuta en cant" (Carbó, "De grius" 133).

Les dues proses següents conformen el grup de retrats, que podrien sumar-se als tres autoretrats, més canònics, en vers escrits per l'autor ("Autoretrat, amb fang i robins" i "Autoretrat, amb l'ombra d'Orfeu" de R i "Autoretrat a seixanta-cinc anys" d'AHP). Com bé apunta Llavina, el primer, "Primer esbós d'autoretrat als quaranta anys", "com si fos el negatiu de la seva realitat íntima", actua com "un antiautoretrat que acaba sent el millor autoretrat de Vinyoli". Amb prosa descriptiva i irònica, el text s'escriu en un doble eix: el físic, que ens ofereix uns trets prou fidels a la imatge del poeta conservada en fotografies i coincidents amb els d'"Autoretrat a seixanta-cinc anys", i el psicologicomoral, que "sembla dir just el contrari del que és i del que, en altres poemes seus, Joan Vinyoli va defensar sobre la seva, diguem-ne, essència humana" ("L'antiautoretrat"). En canvi, en el segon, "Primer esbós de retrat d'una dona", Vinyoli hi descriu els gestos, la manera de caminar, el rostre i l'expressió d'una figura femenina que, per la dedicatòria ("A B. A."), atribuïm a Isabel Abelló. A través de la referència als personatges shakespearians de Pròsper i Ariel, que retrobem a AHP i a DM, el poeta lliga la descripció amb la tradició anglesa en què Abelló el va iniciar. Però, a més, la lectura acarada d'ambdós personatges (el monstre i l'esperit, l'ésser deformat i l'ésser bell, el que s'arrossega per la terra i el que vola pel cel, el fill d'una bruixa i el fill de l'aire) permet considerar-los com una altra imatge del griu, i això serveix el fil de coherència amb què enllaçar, no només les proses a la resta del llibre, sinó també al conjunt de la imatge del poeta en Vinyoli, així com la seva obra anterior amb la seva posterior.

El tercer i darrer grup està format per les tres proses finals ("L'embriac", "Un home jove caminant pel bosc" i "El foc subterrani"), que són els textos més llargs i ambiciosos de la secció i en què la bibliografia ha detectat d'una manera més clara la influència del model foixià (Macià, "Notes" 658; Carbó, "De grius" 133). L'aventura de la primera, dedicada a Andreu Rossinyol, narra el recorregut desconcertant d'una parella que vol casar-se. La segona va adreçada a Isabel Álvarez Martí i en el seu argument, un jove tuberculós pressent el seu final, s'hi aprecia una concepció entre rilkiana i

maritainiana de la mort: "Cal merèixer la mort, cal assumir-la amb delectança, però això comporta moltes coses en la vida, gairebé sempre difícils i doloroses" (Vinyoli, *Obra* 322). En la darrera, amb la mateixa endreça "A B. A.", Abelló sembla ser el tu a qui s'adreça el jo poètic, la visió de l'ànima de la qual ell sent com "un paorós incendi subterrani", quelcom "insòlit, meravellós i terrible, d'una bellesa misteriosa i greu" (Vinyoli, *Obra* 323).

En conjunt, doncs, EG és un volum peculiar i heterogeni que continua, en certa mesura, la línia traçada als anys cinquanta pel poeta per culminar la singularitat complexa del díptic, alhora que es distingeix del conjunt d'obres dels setanta i va orientant-se ja cap a la cloenda poètica de la producció vinyoliana dels darrers anys. Mantenint la paràbola del viatge,[176] un a través del temps amb la paraula, l'autor tria de nou l'amor com a experiència de coneixement i autoconeixement. El llenguatge es torna dens, suggeridor, evocador i agosarat per transmetre un "aferrissament vital al món" (Parcerisas, *L'objecte* 113), la plenitud del moment viscut, que fuig així del temps per convertir-se en record relativitzat per la paraula. Perquè per sota de la capa amorosa, i eròtica, el llibre esdevé doctrina sobre la indagació interior i la recerca de la plenitud poètica.

Si la sensualitat i l'erotisme d'EG culminava el viatge amorós de LDA, C, escrit quasi simultàniament a EG (Macià, "Notes" 653), desenvoluparia l'aventura espiritual de CDA per enfrontar-se a la reflexió poètica més pura i profunda, feta ara des d'una aproximació metafísica que ja no deixaria espai per a subterfugis.

[176] El motiu dona títol, fins i tot, a un dels poemes del recull i es fa manifestament evident en d'altres com "L'arbre incandescent", en què les peripècies del nosaltres, explicades en un paral·lelisme que travessa gairebé tota la composició, ens recorden inevitablement el poema VI de LDA. O, com essencialitza prou bé "Cor podrit": "Tot va passar en un breu viatge" (Vinyoli, *Obra* 308).

6. CONCLUSIONS

Un encadenament de fets biogràfics, històrics i socials definirien la vida de Joan Vinyoli com una de travessada per la dificultat econòmica, l'autodidactisme i el sentiment de no-pertinença i marginalitat. Com a contrapunt a la cruesa d'aquesta realitat, l'autor va anar alimentant l'afany d'una vida més alta i establint, així, un conflicte de forces que acabaria definint tota la seva trajectòria vital i literària. El somni amb què contrarestar la vida Vinyoli el canalitzà amb la voluntat sincera, ambiciosa i obstinada de bastir una obra poètica que, a partir dels mestratges romàntics i simbolistes rebuts, es volia personal i original com cap altra. Decidint viure poèticament, l'autor va respondre a aquesta comesa amb una fidelitat infrangible, i el preu que va haver de pagar-ne va ser el desencís i la sensació d'aïllament per un maltractament per part de les autoritats del sector literari de la seva època. El patiment que tot això li suposà al llarg dels setanta anys que va viure va trobar la seva traducció *post mortem* en una tardança d'anys en la seva consagració unànime com un poeta imprescindible de la poesia catalana del segle XX.

Un de millors exemples d'aquesta conflictivitat, lleialtat i manca de reconeixement públic ens el serveix el díptic format per LDA i CDA, dos llibres pensats per formar una sola unitat i que resulten crucials dins el corpus poètic vinyolià. Crucials perquè ens ajuden a entendre, alhora, el llaç indivisible que vida i obra formaven en Vinyoli, l'evolució de la seva carrera lírica i la coherència amb què aquesta es caracteritza.

El buidatge bibliogràfic que hem dut a terme per fixar un estat de la qüestió sobre ambdós volums ens ha permès constatar la raresa excepcional que representen dins el conjunt de l'obra vinyoliana però també la falta de profunditat i de diversitat d'enfocaments amb què els estudiosos els havien llegit fins ara. Aquest fet, sumat a les tres dècades transcorregudes des de la darrera tesi doctoral dedicada a l'autor i a la possibilitat d'accedir, per primer cop, a tota la documentació del FJV, ja descrit, catalogat i digitalitzat, justificaven una nova recerca acadèmica sobre l'obra poètica de Vinyoli que n'actualitzés el discurs i n'enriquís la lectura.

D'entrada, ens havíem proposat de complir aquests objectius amb una anàlisi aprofundida que, fent dialogar ambdós reculls tant amb la resta d'obres vinyolianes com amb un seguit de referents de la tradició pròpia i d'altres tradicions, n'eixamplés les interpretacions possibles i n'avalés el valor indiscutible. Havent trobat, però, cinc versions anteriors a les definitives d'un i altre volum, així com nombrosos documents que

hi estan directament vinculats, decidirem ampliar el nostre treball acompanyant l'anàlisi hermenèutica amb una descripció ecdòtica que deixés constància del procés creatiu dels poemes i oferís una millor comprensió de les obres tractades. Un pas indispensable, aquest, a partir del qual, i com a objecte d'una altra tesi doctoral, podria fixar-se una edició crítica dels textos.

Així, doncs, amb el nostre estudi hem pogut emmarcar l'experiència de tall biogràfic, amorós que va exercir de detonant d'aquesta doble peça formada per LDA i CDA i del procés de poetització a què Vinyoli la va sotmetre, tot convertint la matèria personal en matèria literària i fent possible el salt del particular a l'universal.

Eixamplant el registre amorós que anà cultivant al llarg de tota la seva producció, amb "El trobat", segona secció del projecte PLES i antecedent de LDA, Vinyoli es proposava de dir poèticament la vivència d'una unió fisicoespiritual. Temps després, i per distingir aquesta seva manera de dir, l'autor arribà a escollir un terme per referir-s'hi: "neomística", una idea amb què, conjugant trets definitoris de la mística eròtica i de la mística religiosa, va designar una concepció mística de l'amor i una poesia pròpies.

Entre d'altres motius, però, l'aposta ferma per un realisme compromès amb el moment històric i polític va fer que aquest projecte no acabés de trobar un encaix i romangués en silenci durant una vintena d'anys, fins a trobar, reinventat, el moment per donar-se a conèixer i cercar compleció en la segona tauleta del díptic.

Llegint amb deteniment tots els seus poemes i resseguint les etapes d'engendrament, redacció, revisió, reescriptura i edició d'ambdós llibres, hem pogut delimitar quin espai ocupen en el conglomerat poètic de Vinyoli. Així, ens ha estat possible situar la seva ideació inicial dins la primera de les dues grans etapes en què s'ha tendit a dividir la trajectòria de l'autor o, més encara, dins la primera de les dues subetapes d'aquest primer període, i en el segon dels parèntesis que la marcaren. Un moment de silenci i lleugeresa només aparents, perquè el reenfocament de criteris i la productivitat lírica que la caracteritzaren autoritzen a parlar-ne com un dels més transcendentals i fèrtils de tot el seu periple literari. Alhora, hem pogut definir LDA i CDA com un esglaó inevitable i necessari en el curs poètic vinyolià: per transitar del cim simbolista que representa EC a l'obra existencialista i metapoètica que s'imposa en els darrers reculls, passant pel tempteig més explícitament realista de R i l'erotisme palpable d'EG, era imprescindible la baula misticoamorosa. En aquesta línia, i per completar la nostra aportació, llegit com a continuïtat de la proposta poètica del díptic, EG es presenta com l'encarnació de la singularitat i la integritat vinyolianes per excel·lència.

D'altra banda, hem aconseguit destriar la multiplicitat de factors que van influir en la distància cronològica que separa l'escriptura i la publicació dels dos llibres que ens han ocupat, i hem esmenat i completat la bibliografia existent per fixar amb una major precisió els antecedents més antics d'alguns dels seus poemes (anteriors als projectes PLES i "Realitats") i el ventall temporal que implica la realització completa del díptic, que representa, ni més ni menys, que una trentena d'anys. Conseqüentment, hem fet evident la complexitat genètica i hermenèutica que s'amaga rere una i altra obra i com aquestes comparteixen un primer moment gestacional i redaccional.

Tot això, per descomptat, ha implicat reblar tres idees clau: la primera, la idoneïtat del concepte de díptic a l'hora de tractar LDA i CDA, a què ja convidava una primera lectura i bona part de la bibliografia, perquè, sense negar una possible autonomia, és fent parella que assoleixen el seu sentit ple, fins a possibilitar-ne la lectura com un sol Poema de poemes. La segona, la creença en la seva proposta poètica per part de l'autor, i per extensió en la seva concepció de la poesia, ja que, malgrat els embats, va trobar la paciència i la convicció suficients per destil·lar-la i fer-la madurar fins albirar la data oportuna per treure-la a la llum. Materialitzant aquest projecte bimembre, Vinyoli pogué sentir la satisfacció d'un cert reconeixement i admiració públics i de fer realitat un projecte que, concebut molts anys enrere, marcava un dels episodis més peculiars del conjunt de la seva producció. Així ho han corroborat, per exemple, la presència d'aquests poemes en les antologies de l'autor que han anat apareixent durant els darrers anys. La tercera, la cohesió que relliga, de vers a vers, l'univers poètic vinyolià.

Com era esperable, l'evolució genètica de les composicions que integren LDA i CDA deixa entreveure un cert procés compartit: establerts els referents inicials a partir dels quals inspirar-se (Ramon Llull i Rainer Maria Rilke, respectivament), Vinyoli va anar substituint-ne l'evidència excessiva i les circumstancialitats per un suggeriment i una essencialització que deixessin lloc per a l'originalitat pròpia. La dilució de l'empremta lul·liana, en el primer cas, va anar acompanyada del pas de la prosa al vers, la compressió, la depuració i la precisió; una llarga operació de poliment amb què Vinyoli va aconseguir convertir un saber religiós eteri, la mística estricta en coneixement real, obra postsimbolista, tot reemplaçant l'estatisme prosaic pel moviment que defineix experiència i poesia. En el cas de CDA, el procediment va comportar, sobretot, la cerca d'elements i motius que fessin efectiva la interconnexió amb la tauleta anterior per tal d'arrodonir el tot unitari que havien d'integrar, fent efectiva una ciclicitat transcendida que troba en la necessitat del cant l'únic destí al viatge proposat. I tant en un com en altre

cas, Vinyoli hi va mantenir alguns dels símbols més representatius de la seva poesia per seguir-los carregant de significant, tot permetent que, llegits de manera transversal al llarg del seu recorregut literari, construeixin un idioma poètic propi que convidi a lectures de conjunt de tota la seva obra.

La identificació clara d'aquestes dues fluències vitals i aquesta idiosincràsia vinyoliana ha motivat la tesi interpretativa que hem ofert, emparada sota el paraigua neomísitc i erigida damunt una xarxa d'autotextualitats i intertextualitats (místiques, germàniques i universals) que confirmen Vinyoli com un dels màxims poetes de la història de la literatura catalana contemporània i el seu díptic com una perla plena de tradició, saviesa i autenticitat.

Entenent LDA com el correlat objectiu verbal d'una experiència i CDA com el correlat poètic de LDA, el díptic planteja un joc transficcional de veus poètiques que, marcat per la recerca, la metamorfosi i els límits expressius del llenguatge, traça un doble procés de descens i envolada que només pot esdevenir-se a tres temps: de la introspecció a l'essencialització mitjançant la intransitivització, frontissa entre l'abans i el després. Un peregrinatge, en definitiva, a la geografia interior per al qual només hi ha un desenllaç possible, el retorn a un nou origen: de la solitud primigènia del *Llibre* a la solitud necessària dels *Cants*, de l'amic, fet de nou carn, a Abelone, progressivament descorporitzada, de l'amor transitiu a l'amor sense objecte, del jo poètic al jo poeta, esdevingut Poesia.

La història de LDA i CDA, que vol dir també la història de tota l'obra de Joan Vinyoli, és la d'un home que, ferit d'anhel, substituí el buit del desengany religiós per la fe en la vida i la sacralització de la paraula, el poeta que s'escriu mentre escriu i en escriure's transcendeix, matèria enllà, confins enllà, per l'impossible constatat, de la renúncia intransitivitzadora a l'ascensió espiritual fins a la correspondència universal, pel cant, fet essencial, ja absolut, perquè no és del jo, sinó del Jo, i el Jo és Tot, i el Tot, amor, però no amor: Amor.

7. BIBLIOGRAFIA

Abrams, Sam. “Joan Vinyoli i la literatura anglo-saxona”. *Joan Vinyoli*. Francesc Gomà et alii. ICE / Universitat de Barcelona, 1986, p. 118-133.

— “Joan Vinyoli: poesia de revelació”. *Avui*, Lletres, núm. 178, 4 -VII-1984.

— “«Viure en els altres»”. *I cremo tot en cant. Actes del 1r. Simposi Internacional Joan Vinyoli*, edició de Xavier Macià i Pep Solà, pròleg de Sam Abrams. Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya / Publicacions de l’Abadia de Montserrat, 2006, p. 189-207.

— “Llum, voluptat i risc: Carles Riba i la cultura anglosaxona”. *Actes del III Simposi Carles Riba*, edició de Carles Miralles, Jordi Malé i Jordi Pujol Pardell. Institut d’Estudis Catalans / Aula Carles Riba Universitat de Barcelona, 2012, p. 87-105.

Albertí, Josep. “Joan Vinyoli=Activitat”. *Serra d’Or*, núm. 229, octubre 1978, p. 55-56.

Alighieri, Dante. *La Divina comèdia*. Traducció i comentaris de Josep Maria de Sagarra. Editorial Alpha, 1955.

Alonso, Dámaso. *La Poesía de San Juan de la Cruz (desde esta ladera)*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas / Instituto Antonio de Nebrija, 1942.

Altaió, Vicenç. *Santa Follia de Ser Càntic*. Editorial 3i4, 2005.

Asún, Raquel. “Introducción. La poesía como afirmación del amor”. *Poesía completa y comentarios en prosa* de San Juan de la Cruz, edició, introducció i notes de Raquel Asún. Editorial Planeta, 1989, p. 11-45.

Alzueta, Miquel. “Vinyoli: «La meva poesia continua»”. *Mundo Diario*, 28-IX-1978.

Badia, Alfred. “Comentaris”. *Els sonets a Orfeu*, de Rainer Maria Rilke. Versió catalana, pròleg i notes d’Alfred Badia, edició bilingüe. Edicions del Mall, 1979, p. 72-92.

Badia, Lola; Santanach, Joan i Albert Soler. “Ramon Llull”. *Història de la Literatura Catalana*, dirigida per Àlex Broch, vol. 1. Enciclopèdia Catalana / Editorial Barcino / Ajuntament de Barcelona, 2013, p. 377-476.

Badosa, Cristina. “Begur en l’imaginari poètic de Joan Vinyoli”. *Serra d’Or*, núm. 599, novembre 2009, p. 15-17.

Ballart, Pere. “Vinyoli en cerca d’avals”. *Joan Vinyoli i la poètica postsimbolista*, edició de Margarida Casacuberta i Natàlia Juan. *L’Avenç*, 2016, p. 111-131.

Barjau, Eustaquio. “Introducción”. *Elegías de Duino. Los sonetos a Orfeo*, de Rainer Maria Rilke. Edició, traducció i introducció d’Eustaquio Barjau. Cátedra, 2010, p. 7-51.

— *Rilke*. Barcanova, 1981.

— “Carles Riba, traductor de Rilke. (Notes a *Esbossos de versions de Rilke*)”. *Actes del Simposi Carles Riba*, edició de Jaume Medina i Enric Sullà. Institut d’Estudis Catalans / Publicacions de l’Abadia de Montserrat, 1986, p. 73-83.

Baudelaire, Charles. *Les flors del mal*. Edició de Joan Tarrida, traducció de Xavier Benguerel, edició bilingüe. Proa, 1998.

Bermúdez-Cañete, Federico. *Rilke*. Júcar, 1984.

— “Introducción”. *El libro de horas*, de Rainer Maria Rilke. Traducció i introducció de Federico Bermúdez-Cañete, edició bilingüe. Lumen, 1997, p. 7-14.

Bestiaris, vol. 1. Edició de Saverio Panunzio. Barcino, 1963. 2 vol.

Boixareu, Mercè. *El jo poètic de Carles Riba i Paul Valéry*. Edicions 62, 1978.

Bota-Gibert, Josep. “Un poema i una traducció de Vinyoli, publicats l’any 1934”. *Joan Vinyoli i la poètica postsimbolista*, edició de Margarida Casacuberta i Natàlia Juan. *L’Avenç*, 2016, p. 289-295.

Busquets i Grabulosa, Lluís. “Joan Vinyoli. Entrevista epistolar”. *Plomes catalanes d’avui*, de Lluís Busquets i Grabulosa. Retrats de Maragda Cuscuela, pròleg de Joan Vinyoli. Edicions del Mall, 1982, p. 81-90.

Calvo, Lluís. “Joan Vinyoli: el separat, l’*outsider*”. *I cremo tot en cant. Actes del 1r. Simposi Internacional Joan Vinyoli*, edició de Xavier Macià i Pep Solà, pròleg de Sam Abrams. Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya / Publicacions de l’Abadia de Montserrat, 2006, p. 129-135.

Càntic dels Càntics de Salomó. Edició i traducció de Narcís Comadira i Joan Ferrer. Fragmenta Editorial, 2013.

Capmany, Maria Aurèlia. “Poema i vers o el cor salvatge de Carles Riba”. *In Memoriam Carles Riba (1959-1969)*. Esteve Albert et alii. Ariel, 1973, p. 103-107.

Carbó, Ferran. *La poesia de Joan Vinyoli*. Tesi doctoral. Universitat de València, 1989.

— *Joan Vinyoli: escriptura poètica i construcció imaginària*. Institut de Filologia Valenciana / Publicacions de l’Abadia de Montserrat, 1990.

— “Estudi introductori”. *Vers i Prosa* de Joan Vinyoli. Editorial 3i4, 1990, p. 7-60.

— *Introducció a la poesia de Joan Vinyoli*. Publicacions de l’Abadia de Montserrat, 1991.

— *La freda veritat de les estrelles. (Lectures de Joan Vinyoli)*. Publicacions de l’Abadia de Montserrat, 1995.

— “Una espessa capa de silenci. (Notes a propòsit d’un dels textos de *Domini màgic*)”. *I cremo tot en cant. Actes del 1r. Simposi Internacional Joan Vinyoli*, edició de Xavier

Macià i Pep Solà, pròleg de Sam Abrams. Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya / Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2006, p. 137-162.

— "Joan Vinyoli i el Premi Ausiàs March de Gandia de 1959". *Zeitschrift für Katalanistik*, núm. 27, 2014, p. 225-239, https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7715086. Consulta: 25 abril 2023.

— "De grius, corbs i arbres. Joan Vinyoli des del País Valencià". *Paraules invictes. Cinc estudis de poesia catalana del segle XX, de Ferran Carbó.* Publicacions de la Universitat de València, 2016, p. 111-139.

Carbonell, Manuel. "Traducció poètica i tradició pròpia. A propòsit de tres versions al català de la primera elegia de Duino de Rilke". *Reduccions*, núm. 81/82, 2005, p. 191-201, www.raco.cat/index.php/Reduccions/article/view/47480. Consulta: 17 abril 2024.

Carlyle, Thomas. *De los héroes*. Estudi preliminar de Jorge Luis Borges. Océano, 1998.

Carner, Josep. *Obres completes. Poesia*. Pròleg de Marià Manent. Editorial Selecta, 1957.

— *La primavera al poblet*. Edició de Joan Ferraté. Edicions 62, 1979.

Carreras Aubets, Anna. *Altaió i Vinyoli a "Santa Follia de Ser Càntic"*. Curbet, 2014.

Casasses, Enric. "De música em tornaré". *I cremo tot en cant. Actes del 1r. Simposi Internacional Joan Vinyoli*, edició de Xavier Macià i Pep Solà, pròleg de Sam Abrams. Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya / Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2006, p. 161-187.

— "Introducció. Doncs passa-hi a través i se't farà tot clar". *Poesia Completa* de Joan Vinyoli, introducció d'Enric Casasses, cronologia de Xavier Macià. Edicions 62, 2011, p. 9-22.

Castellet, Josep Maria i Joaquim Molas. *Poesia catalana del segle XX*. Edicions 62*,* 1963.

Català, Júlia. "«i vàrem veure els impossibles llunys». Lectura de *Llibre d'amic* de Joan Vinyoli". *Joan Vinyoli i la poètica postsimbolista*, edició de Margarida Casacuberta i Natàlia Juan. *L'Avenç*, 2016, p. 266-274.

— "*Llibre d'amic* de Joan Vinyoli, una lectura a cavall de la mística religiosa i la mística eròtica". *El Procés,* núm. 8, 2016.

— "De l'amor a l'Amor: el salt a la transcendència en l'obra de Joan Vinyoli i Joan Maragall". *Haidé. Estudis maragallians*, núm. 8, 2019, p. 147-158, www.revistaelproces.wordpress.com/wp-content/uploads/2016/10/portada-acoplat.jpg. Consulta: 4 març 2020.

Chevalier, Jean i Alain Gheerbrant. *Diccionario de los símbolos*. Cinquena edició. Herder, 1995.

Christ, Tobias. "«I Hölderlin... em va parlar de l'*Ungebundene*». L'enyorança poètica en Hölderlin i Vinyoli". *Joan Vinyoli i la poètica postsimbolista*, edició de Margarida Casacuberta i Natàlia Juan. *L'Avenç*, 2016, p. 146-157.

Christ, Tobias i Anacleto Ferrer. "Das Ungebundene. Introducción". *Antología. Versiones y probaturas de Joan Vinyoli* de Friedrich Hölderlin. Edició i introducció de Tobias Christ i Anacleto Ferrer. Visor Libros, 2015, p. 9-60.

Cirlot, Juan-Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Nova edició, revisada i ampliada per l'autor. Editorial labor, 1969.

Comadira, Narcís. "Escriure's el Càntic". *Càntic dels càntics de Salomó*, edició i traducció de Narcís Comadira i Joan Ferrer. Fragmenta, 2013, p. 7-17.

Cruz, San Juan de la. *Poesía completa y comentarios en prosa*. Edició, introducció i notes de Raquel Asún, reimpressió. Editorial Planeta, 1989.

Defez, Antoni. "Poesia i sentit en la poètica de Joan Vinyoli". *I cremo tot en cant. Actes del 1r. Simposi Internacional Joan Vinyoli*, edició de Xavier Macià i Pep Solà, pròleg de

Sam Abrams. Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya / Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2006, p. 203-209.

Delor, Rosa M. "Joan Vinyoli i Salvador Espriu, companys de generació". *I cremo tot en cant. Actes del 1r. Simposi Internacional Joan Vinyoli*, edició de Xavier Macià i Pep Solà, pròleg de Sam Abrams. Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya / Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2006, p. 211-235.

Dilla, Xavier. "Un catàleg temàtic del *Llibre d'Amic e Amat*". *Studia Lulliana*, vol. 33, 2, núm. 89, 1993, p. 99-126.

Eco, Umberto. *Semiòtica i filosofia del llenguatge*. Traducció de Ramir Gual. Editorial Laia, 1988.

Eliade, Mircea. *El mite de l'etern retorn*. Introducció de Lluís Duch i traducció de Víctor Obiols. Fragmenta Editorial, 2014.

— *Mefistófeles y el Andrógino*. Segona edició. Labor, 1984.

Eliade, Mircea i Ioan Petru Couliano. *Diccionari dels símbols*. Pròleg de Jacques Vidal i traducció de Roser Homar. Fragmenta Editorial, 2021.

Espriu, Salvador. "Obra poètica de Joan Vinyoli". *Poesia completa 1937-1975* de Joan Vinyoli. Ariel, 1975, p. 422-426.

Ferrater, Gabriel. "Joan Vinyoli", *Reducions*, núm. 20, 1983, p. 77-79.

— *La poesia de Carles Riba*. Edicions 62, 1979.

Ferrer, Joan. "Introducció a la lectura del Càntic". *Càntic dels càntics de Salomó*, edició i traducció de Narcís Comadira i Joan Ferrer. Fragmenta, 2013, p. 19-31.

— "Assaig de lectura". *Càntic dels càntics de Salomó*, edició i traducció de Narcís Comadira i Joan Ferrer. Fragmenta, 2013, p. 103-146.

Fontcuberta, Joan. “Presentació”. *Rainer & Lou. Cartes seleccionades (1897-1926)*, traducció de Joan Fontcuberta, vol. 1. Editorial Límits, 2015, p. 9-21. 2 vol.

— “Presentació”. *Rainer & Lou. Cartes seleccionades (1897-1926)*, traducció de Joan Fontcuberta, vol. 2. Editorial Límits, 2015, p. 7-13. 2 vol.

Forcano, Manuel, “Has de fer una altra vida”. *I cremo tot en cant. Actes del 1r. Simposi Internacional Joan Vinyoli*, edició de Xavier Macià i Pep Solà, pròleg de Sam Abrams. Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya / Publicacions de l’Abadia de Montserrat, 2006, p. 237-246.

Formosa, Feliu. “Pròleg”. *Antologia poètica*, de Joan Vinyoli. Tria i pròleg de Feliu Formosa. Edicions Proa, 1981, p. 7-35.

— “La «Primera elegia de Duino» de Rilke; anàlisi d’una traducció de Joan Vinyoli”. *Joan Vinyoli*. Francesc Gomà et alii. ICE / Universitat de Barcelona, 1986, p. 77-87.

Fulquet, Josep Maria i Eduard Santiago. “Notes a *Elegies de Duino*”. *Sonets a Orfeu*, de Rainer Maria Rilke. Traducció i notes de Josep Maria Fulquet i Eduard Santiago, edició bilingüe. Flâneur, 2023, p. 117-134.

Fuster, Joan. *Literatura catalana contemporània.* Curial Edicions Catalanes, 1976.

— *Correspondència,* vol. 1. Editorial 3i4, 1997. 20 vol.

Geisler, Eberhard. “Dins el comiat, l’inici. La poesia de Joan Vinyoli”. *Joan Vinyoli i la poètica postsimbolista*, edició de Margarida Casacuberta i Natàlia Juan. *L’Avenç*, 2016, p. 132-145.

Gómez Martin, Francesc J. i Josep Pujol. “Introducció”. *Per haver d’amor vida*, antologia d’Ausiàs March comentada per Francesc Gómez Martin i Josep Pujol. Barcino, 2008, p. 11-89.

Guillén, Jorge. *Lenguaje y poesía*. Tercera edició. Alianza editorial, 1983.

Hatem, Jad. *Sobreamor. Ausiàs March, Ibn Zaydûn, Ibn'Arabî, Ramon Llull*. Edició i traducció d'Elena de la Cruz Vergari. Obrador Edèndum, 2011.

— *El temps en la poesia catalana contemporània*. Edició i traducció de Josep Batalla, presentació d'Amador Vega. Obrador Edèndum, 2013.

— *La llum i la mort en la poesia de Carles Duarte i Joan Vinyoli*. Edició i traducció de Josep Batalla. Obrador Edèndum, 2016.

— "La recerca de l'absolut en el *Llibre d'amic* de Joan Vinyoli". *Llibre d'Amic*, de Joan Vinyoli. Traducció de Lourdes Godoy, edició bilingüe. Presses Universitaires de Perpignan, 2018, p. 89-130.

— "Joan Vinyoli et la vision de l'ouvert". Col·loqui de tardor. *Llibre d'amic* (1977) de Joan Vinyoli. Casa de la Paraula, Santa Coloma de Farners, 2018.

Hölderlin, Friedrich. *Antología. Versiones y probaturas de Joan Vinyoli*. Edició i introducció de Tobias Christ i Anacleto Ferrer. Visor Poesía, 2015.

— *Ensayos*. Edició de Felipe Martínez Marzoa. Libros Hiperión, 1976.

Jesús, Santa Teresa de. *La Vida. Las Moradas*. Edició d'Antoni Comas, introducció i notes de Rosa Navarro Durán. Planeta, 1984.

Jiménez, José. *El Ángel caído. La imagen artística del ángel en el mundo contemporáneo*. Anagrama, 1982.

Julià, Jordi. "El motiu del *Wanderer* a la poesia de Joan Vinyoli". *Joan Vinyoli i la poètica postsimbolista*, edició de Margarida Casacuberta i Natàlia Juan. *L'Avenç*, 2016, p. 158-170.

La Bíblia. Versió dels textos originals i notes pels monjos de Montserrat, vuitena edició. Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2007.

Llavina, Jordi. “Joan Vinyoli, veu que celebra”. *Diari Ara*, 31-XII-2013, www.ara.cat/premium/opinio/Joan-Vinyoli-veu-que-celebra_0_1057694228.html. Consulta: 27 juny 2018.

— “L’antiautoretrat de Joan Vinyoli”. *Diari Ara*, 03-VII-2014, www.ara.cat/premium/tema_del_dia/lantiautoretrat-joan-vinyoli_1_2069667.html. Consulta: 18 agost 2023.

— “Vinyoli no es va avenir mai a ser adoptat com a bandera de res”. *Núvol*, 04-XII-2014, www.nuvol.com/musica/jordi-llavina-vinyoli-no-es-va-avenir-mai-a-ser-adoptat-com-a-bandera-de-res-21617. Consulta: 17 agost 2023.

Llovet, Jordi. “Vinyoli i la poesia alemanya”. *Joan Vinyoli*. Francesc Gomà et alii. ICE / Universitat de Barcelona, 1986, p. 53-62.

Llull, Ramon. *Poesies*. Text, introducció, notes i glossari de Ramon d’Alòs-Moner, facsímil, 2a ed. Barcino, 1928.

— *Romanç d’Evast e Blaquerna*. Edició crítica d’Albert Soler i Joan Santanach, nova edició de les obres de Ramon Llull, vol. 8. Patronat Ramon Llull, 2009. 20 vol.

— *Llibre d’amic e amat*. Edició crítica d’Albert Soler. Barcino, 2012.

López Aranguren, José Luis. *San Juan de la Cruz*. Júcar, 1973.

Macià, Xavier. *La poesia de Joan Vinyoli, 1937-1963*. Tesi doctoral. Universitat de Lleida, 1993, www.tesisenred.net/handle/10803/8188. Consulta: 28 octubre 2023.

— “Presentació”. *Obra poètica completa* de Joan Vinyoli, introducció de Joan Teixidor i pròleg de Miquel Martí i Pol, edició i notes explicatives i complementàries de Xavier Macià. Edicions 62 / Diputació de Barcelona, 2001, p. 7-9.

— “Notes explicatives i complementàries”. *Obra poètica completa* de Joan Vinyoli, introducció de Joan Teixidor i pròleg de Miquel Martí i Pol, edició i notes explicatives i complementàries de Xavier Macià. Edicions 62 / Diputació de Barcelona, 2001, p. 578-697.

— “«Però on hi ha perill, creix també el que salva». Algunes consideracions sobre la poesia de Joan Vinyoli”. *I cremo tot en cant. Actes del 1r. Simposi Internacional Joan Vinyoli*, edició de Xavier Macià i Pep Solà, pròleg de Sam Abrams. Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya / Publicacions de l’Abadia de Montserrat, 2006, p. 281-301.

Malé, Jordi. “Paraula i poesia en Joan Vinyoli i Carles Riba”. *Joan Vinyoli i la poètica postsimbolista*, edició de Margarida Casacuberta i Natàlia Juan. *L’Avenç*, 2016, p. 173-188.

— “Les *Perles* a la llum del *Llibre d’Amic e Amat*: anàlisi dels recursos de poetització”. *Anuari Verdaguer*, núm. 9, 1995-1996, p. 329-342, www.raco.cat/index.php/AnuariVerdaguer/article/view/67865. Consulta: 21 gener 2024.

— “Poesia per amor. «Do del poema» de Carles Riba”. *Reduccions*, núm. 79, 2004, p. 77-87, www.raco.cat/index.php/Reduccions/article/view/47454. Consulta: 15 gener 2021.

Maluquer, Jordi. “Joan Vinyoli 1963. Treball interior o «Realitats»”. *Serra d’Or*, núm. 7, juliol 1964, p. 47-49.

Manent, Marià. *El Vel de Maia. Dietari de la Guerra civil (1936-39)*. Destino, 1975.

Maragall, Joan. *Obres completes*, vol. 1. Pròleg de Josep Carner. Editorial Selecta, 1981.

March, Ausiàs. *Per haver d’amor vida*, antologia comentada per Francesc Gómez Martin i Josep Pujol. Barcino, 2008.

Marrugat, Jordi. *Josep Carner i el postsimbolisme*. Tesi doctoral. Universitat Autònoma de Barcelona, 2014, www.tdx.cat/handle/10803/284938#page=1. Consulta: 10 març 2022.

— "D'àngels, homes, temps i poesia: Joan Vinyoli, poeta postsimbolista". *Joan Vinyoli i la poètica postsimbolista*, edició de Margarida Casacuberta i Natàlia Juan. *L'Avenç*, 2016, p. 15-108.

— "La trajectòria poètica de Joan Vinyoli". *Història de la literatura catalana*, vol. 7, *Literatura contemporània (3). Del 1922 al 1959*, dirigit per Jordi Castellanos i Jordi Marrugat. Enciclopèdia Catalana / Barcino / Ajuntament de Barcelona, 2021, p. 440-449. 7 vol.

Martí i Pol, Miquel. "Algunes consideracions sobre experiència i poesia". *Reduccions*, núm. 34, 1987, p. 59-74, www.raco.cat/index.php/Reduccions/article/view/46965. Consulta: 17 octubre 2023.

— "Pròleg a *Obra poètica 1975-1979*". *Obra poètica completa* de Joan Vinyoli, introducció de Joan Teixidor i pròleg de Miquel Martí i Pol, edició i notes explicatives i complementàries de Xavier Macià. Edicions 62 / Diputació de Barcelona, 2001, p. 27-42.

Martino, Pilar. "El autor: una vida dedicada al Servicio de la causa (de la poesía)". *Historias del buen Dios. Los apuntes de Maltes Laurids Brigge*, de Rainer Maria Rilke, edició, traducció i introducció de Pilar Martino. Cátedra, 2016, p. 9-113.

Medina, Jaume. *Carles Riba i Friedrich Holderlin*. Abadia de Montserrat, 1987.

— "Rilke en el món literari català". *Carrers de frontera. Passatges de la cultura alemanya a la cultura catalana*, vol. 1, edició d'Arnau Pons i Simona Škrabec. Institut Ramon Llull, 2007, p. 374-381.

Miralles, Carles. *Lectura de les "Elegies de Bierville" de Carles Riba*. Curial Edicions Catalanes, 1979.

— "Deu poemes per a un llibre que no tingué títol". *Actes del Simposi Carles Riba*, edició de Jaume Medina i Enric Sullà. Institut d'Estudis Catalans / Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1986, p. 97-117.

Nadal, Marta. "Poesia com a única militància". *Diari de Barcelona*, 28-XI-1989, Llibres núm. 87, p. 3.

Novalis. *Himnes a la nit*. Pròleg de Pere Gimferrer, versió catalana d'Antoni Tàpies-Barba, edició bilingüe. Curial Edicions Catalanes, 1975.

Oller, Dolors. *La construcció del sentit*. Empúries, 1986.

Pairolí, Miquel. "L'exploració mística de Joan Vinyoli". *Presència*, núm. 502, 10-XII-1977, p. 22.

Parcerisas, Francesc. "Joan Vinyoli. *Obra poètica 1975-1979*". *Serra d'Or*, núm. 238-239, juliol-agost 1979, p. 73.

— "Algunes observacions sobre la poesia última de Joan Vinyoli". *Els Marges*, núm. 17, setembre 1979, p. 102-109.

— *L'objecte immediat*. Curial Edicions Catalanes, 1991.

Pascual Piqué, Antoni. *Tres poetes, tres mestres*. Abadia editors, 2006.

Paz, Octavio. *El arco y la lira*. Tercera edició, vuitena reimpressió. Fondo de Cultura Econòmica, 1992.

Perejaume. *L'obra i la por*. Galàxia Gutenberg / Cercle de Lectors, 2007.

Piera, Josep. *Mai no és tard. (Vinyoliana)*. Publicacions de la Universitat de València, 2016.

Pinell i Pons, Jordi. "«Cor salvatge», dels trobadors a Ausiàs March, d'Ausiàs March a Carles Riba". *Miscel·lània Pere Bohigas*, vol. 3. Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1983, p. 225-259. 3 vol.

Pring-Mill, Robert. *Estudis sobre Ramon Llull*. Curial Edicions Catalanes / Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1991.

Ponsatí-Murlà, Oriol. "Estudi preliminar". *El banquet. Fedre*, de Plató. Traducció de Joan Leita, estudi preliminar i propostes de treball d'Oriol Ponsatí-Murlà. Edicions 62, 2010, p. 11-65.

Quintana, Lluís. *La veu misteriosa. La teoria literària de Joan Maragall*. Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1996.

Riba, Carles. *Obres Completes. 1: Poesia*. Edició d'Enric Sullà, pròleg d'Arthur Terry, segona edició (revisada i ampliada). Edicions 62, 1988. 5 vol.

— *Obres Completes. 3: Crítica, 2*. Edició d'Enric Sullà i Jaume Medina. Edicions 62, 1986. 5 vol.

Riera, Ignasi. *Joan Oliver / Pere Quart. L'inventor de jocs*. Proa, 2000.

Rilke, Rainer Maria. *Els quaderns de Malte Laurids Brigge*. Edició, traducció i pròleg de Jordi Llovet. Proa, 1981.

— *Esbossos de versions de Rilke*. Edició d'Enric Sullà, traducció de Carles Riba. Edicions 62, 1984.

— *Teoría poética*. Pròleg, selecció i traducció de Federico Bermúdez-Cañete. Júcar, 1987.

— *Versions de Rilke*. *Obra poètica completa* de Joan Vinyoli, introducció de Joan Teixidor i pròleg de Miquel Martí i Pol, edició i notes explicatives i complementàries de Xavier Macià. Edicions 62 / Diputació de Barcelona, 2001, p. 508-565.

— *Elegías de Duino. Los sonetos a Orfeo*. Edició, traducció i introducció d'Eustaquio Barjau. Cátedra, 2010.

— *Elegies de Duino*. Traducció i notes de Josep Maria Fulquet i Eduard Santiago. Editorial Flâneur, 2020.

— *Sonets a Orfeu*. Traducció i notes de Josep Maria Fulquet i Eduard Santiago. Editorial Flâneur, 2023.

Rilke, Rainer Maria i Lou Andreas-Salomé. *Rainer & Lou. Cartes seleccionades (1897-1926)*, vol. 1. Traducció de Joan Fontcuberta. Editorial Límits, 2015. 2 vol.

— *Rainer & Lou. Cartes seleccionades (1897-1926)*, vol. 2. Traducció de Joan Fontcuberta. Editorial Límits, 2016. 2 vol.

Romano, Marta M. M. "L'arte di contemplare di Raimondo Lullo". *La contemplazione cristiana: esperienza e dottrina*, edició de Laurent Touze. Pontificia Università della Santa Croce, 2007, p. 375-390.

Rovira, Pere. "Sobre la poesia de Joan Vinyoli". *Lletra de canvi*, núm. 38, 1994-1995 (hivern), p. 8-10.

Ruiz Soriano, Francesc. "«Paraules són misteri»: L'orfisme de Joan Vinyoli". *I cremo tot en cant. Actes del 1r. Simposi Internacional Joan Vinyoli*, edició de Xavier Macià i Pep Solà, pròleg de Sam Abrams. Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya / Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2006, p. 323-337.

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

— *El vol i la corda. Sobre la poesia de Joan Vinyoli*. Publicacions de l'Institut de Llengua i Cultura Catalanes, Universitat de Girona, 2020.

Sánchez Rodrigo, Lourdes. "Del crit del silenci al cant absolut. (Un recorregut per la poesia de Joan Vinyoli)". *Quaderns de Filologia. Estudis Literaris*, vol. 11, 2006, p. 195-204, https://ojs.uv.es/index.php/qdfed/article/view/5075. Consulta: 15 juny 2021.

— "Leyendo a Joan Vinyoli". *Joan Vinyoli i la poètica postsimbolista*, edició de Margarida Casacuberta i Natàlia Juan. *L'Avenç*, 2016, p. 256-265.

Seelman, Brigit. "Presencia del «Cantar de los Cantares» en el «Llibre d'Amic e Amat»". *Studia lulliana*, vol. 6, núm. 18, 1962, p. 283-297.

Serrallonga, Segimon. "Del *Llibre d'amic* als *Cants d'Abelone*". *Reduccions*, núm. 20, setembre 1983, p. 57-64, www.raco.cat/index.php/Reduccions/article/view/46368. Consulta: 28 octubre 2019.

— "Arbre d'aèries arrels". *Avui*, 1-XII-1984.

— "Les ascensions de Verdaguer. De la mitologia a la mística". *Serra d'Or*, núm. 506, febrer 2002, p. 19-22.

— Carpeta Vinyoli P.A.15.1, Fons Segimon Serrallonga. Biblioteca Ricard Torrents, Universitat de Vic.

Shakespeare, William. *Cimbelí*. Traducció de Josep M. de Sagarra. Institut del Teatre / Bruguera, 1982.

Simó, Isabel-Clara. "Joan Vinyoli: la paraula en el temps". *Canigó*, núm. 659, 24-V-1980, p. 18-22.

Solà, Lluís. "La densitat del vent". *Reduccions*, núm. 2, 1977, p. 54-57.

— "So i sentit en l'obra de Joan Vinyoli". *I cremo tot en cant. Actes del 1r. Simposi Internacional Joan Vinyoli*, edició de Xavier Macià i Pep Solà, pròleg de Sam Abrams. Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya / Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2006, p. 347-355.

Solà, Pep. “La recurrent nostàlgia d’un paradís”. *I cremo tot en cant. Actes del 1r. Simposi Internacional Joan Vinyoli*, edició de Xavier Macià i Pep Solà, pròleg de Sam Abrams. Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya / Publicacions de l’Abadia de Montserrat, 2006, p. 357-370.

— “Bengales del color de la pobresa. Un poema inèdit de Joan Vinyoli”. *Serra d’Or*, núm. 583-584, juliol-agost 2008, p. 66-68.

— *La bastida dels somnis. Vida i obra de Joan Vinyoli*. CCG Edicions / Fundació Valvi, 2010.

— “Orió ja fa part de mi”. *El Procés*, núm. 5, 2014, p. 130-131, www.revistaelproces.wordpress.com/wp-content/uploads/2014/06/el-proces-publicar-def-web2.pdf. Consulta: 29 març 2020.

— “Joan Vinyoli i el crit de la natura”. *Jornades de la Secció Filològica de l’Institut d’Estudis Catalans a Santa Coloma de Farners, amb motiu del centenari de les Normes ortogràfiques de l’IEC (25 i 26 d’octubre de 2013)*. Institut d’Estudis Catalans. Secció Filològica / Centre d'Estudis Selvatans, 2015, p. 145-156.

— “Només un somni val: Amor i Mort”. *Joan Vinyoli i la poètica postsimbolista*, edició de Margarida Casacuberta i Natàlia Juan. *L’Avenç*, 2016, p. 225-240.

— “«Un crit de bèstia sóc»”. Col·loqui de tardor “cap a la veu intacta” a l’entorn d’*El Callat*. Casa de la Paraula, Santa Coloma de Farners, 2016.

— “«Cap a la nit perfectiva». Mística i matemàtica en el *Llibre d’amic*”. Col·loqui de tardor sobre *Llibre d’amic* (1977) de Joan Vinyoli. Casa de la Paraula, Santa Coloma de Farners, 2018.

Soler, Marc i Antoni Munné. “Joan Vinyoli, la recerca de la catarsi poètica”. *El País*, 8-IV-1984.

Sopena, Mireia. *Josep Pedreira, un editor en terra de naufragis*. Proa, 2011.

Sullà, Enric. *Una interpretació de les "Elegies de Bierville" de Carles Riba*. Empúries, 1993.

— "Una lectura d'«El fill pròdig»". *Actes del III Simposi Carles Riba*, edició de Carles Miralles, Jordi Malé i Jordi Pujol Pardell. Institut d'Estudis Catalans / Aula Carles Riba Universitat de Barcelona, 2012, p. 277-299.

Susanna, Àlex. "L'expressionisme de Joan Vinyoli". *Joan Vinyoli*. Francesc Gomà et alii. ICE / Universitat de Barcelona, 1986, p. 31-43.

— "El segle de Joan Vinyoli". *Núvol*, 6-VII-2014, www.nuvol.com/opinio/el-segle-de-joan-vinyoli/. Consulta: 7 desembre 2023.

Teixidor, Joan. "Introducció a *Poesia Completa 1937-1975*". *Obra poètica completa* de Joan Vinyoli, introducció de Joan Teixidor i pròleg de Miquel Martí i Pol, edició i notes explicatives i complementàries de Xavier Macià. Edicions 62 / Diputació de Barcelona, 2001, p. 19-25.

Terry, Arthur. *La poesia de Joan Maragall*. Quaderns Crema, 2000.

Torra, Georgina. *La prosa narrativa de Joan Vinyoli*. Treball Final de Màster. Universitat de Girona, 2022, http://hdl.handle.net/10256/22177. Consulta: 20 agost 2023.

Torrent-Lenzen, Aina. "El sofriment com a penyora d'amor en la mística lul·liana". *Estudis de llengua i literatura en honor de Joan Veny*, vol. 2. Universitat de Barcelona / Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1998, p. 25-49. 2 vol.

Umbert-Rexach, Enric. "Una tardor per a Joan Vinyoli". *Núvol*, 24-XI-2018, www.nuvol.com/musica/una-tardor-per-a-joan-vinyoli-57130. Consulta: 27 abril 2019.

Vallcorbaplana, Jaume. "A propòsit de «El comte Arnau», de Joan Maragall". *Quaderns de ponent*, núm. 2. Estudi General de Lleida, Facultat de Filologia / Publicacions de la Universitat de Barcelona, p 27-34.

Valverde, José M. “Introducción”. *Elegías de Duino*, de Rainer Maria Rilke, introducció i traducció de José M. Valverde. Lumen, 1980, p. 7-17.

Verdaguer, Jacint. *Obres completes*. Pròleg de Marià Manent i epíleg de Joan Bonet Baltà, cinquena edició. Editorial Selecta, 1974.

— *Perles. L’amic i l’amat. Càntics de Ramon Llull posats en vers*. Edició d’Enric Casasses i Agnès Prats. Edicions 62, 2007.

Vinyoli, Joan. “Jo sé que tinc una tirada als somnis”. *Els Marges*, núm. 8, 1976, p. 57-62, www.raco.cat/index.php/Marges/article/view/99320. Consulta: 20 juliol 2023.

— *Llibre d’amic / Cants d’Abelone*. Pròleg de Segimon Serrallonga. Empúries, 1987.

— *Obra poètica completa*. Introducció de Joan Teixidor i pròleg de Miquel Martí i Pol, edició i notes explicatives i complementàries de Xavier Macià. Edicions 62 / Diputació de Barcelona, 2001.

— “«El secret de Hölderlin». Fragmento poetológico”. *Antología. Versiones y probaturas de Joan Vinyoli* de Friedrich Hölderlin, edició i introducció de Tobias Christ i Anacleto Ferrer. Visor Libros, 2015, p. 61-64.

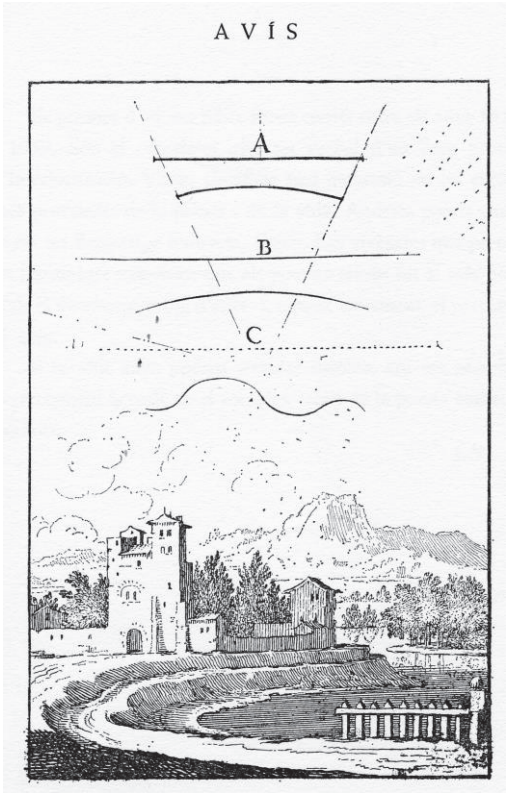
Vinyoli, Joan i Eudald Puig. *Correspondència (1981-1984)*. Edició, notes i estudi preliminar de Carles Morell. Curbet, 2018.

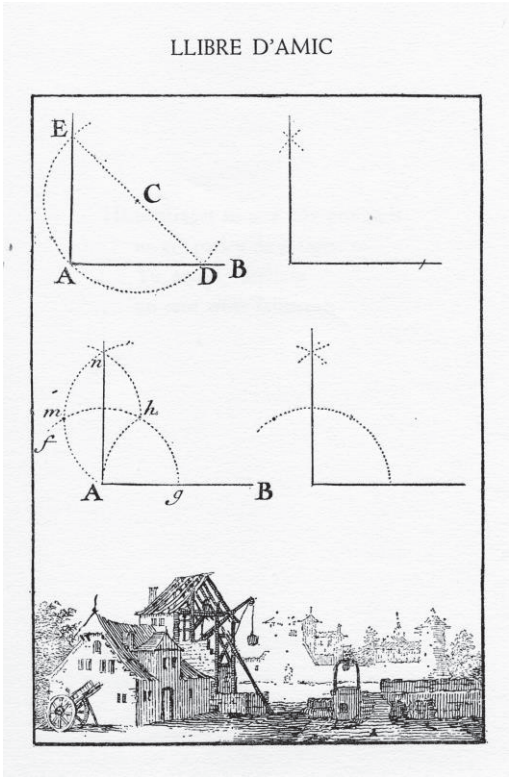
Vinyoli, Joan i Miquel Martí i Pol. *Barcelona / Roda de Ter. Correspondència*. Edició de Xavier Folch i Andreu Rossinyol, pròleg de Miquel Martí i Pol. Empúries, 2014.

Zonana, Víctor Gustavo. “El hijo pródigo en la poesía del '40: Enrique Molina”. *Revista de Literaturas Modernas*, núm. 31, 2001, Universidad Nacional de Cuyo, www.raco.cat/index.php/Marges/article/view/99320. Consulta: 28 març 2019.

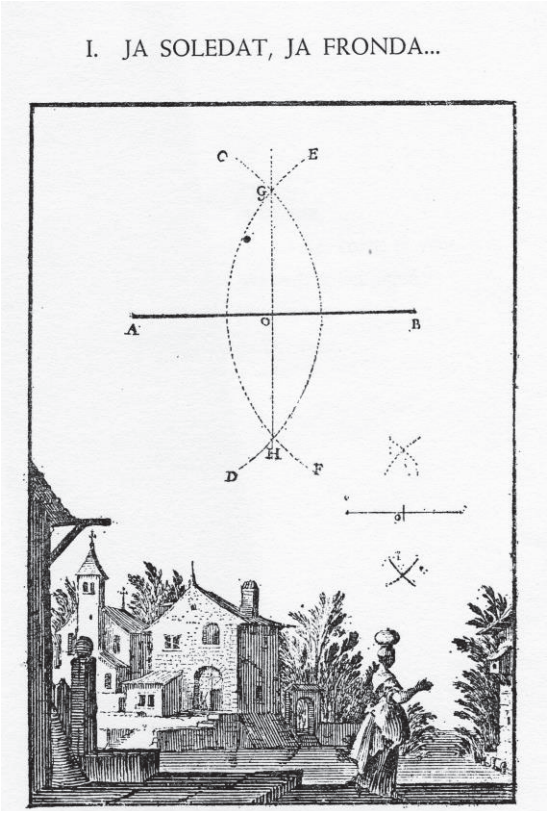
8. APÈNDIXS

8.1. Apèndix 1. Il·lustracions de la primera edició de *Llibre d'amic*

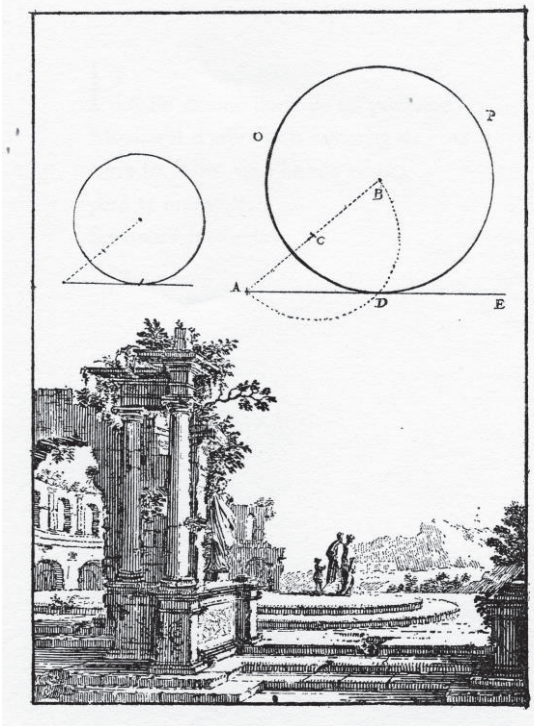




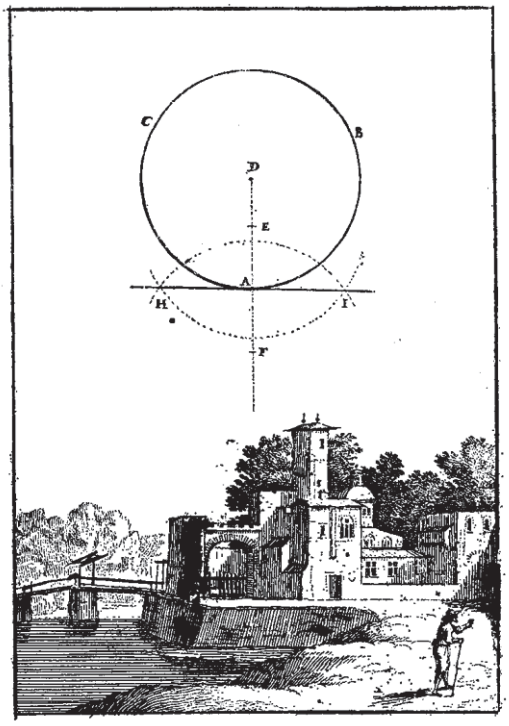
I. JA SOLEDAT, JA FRONDA...



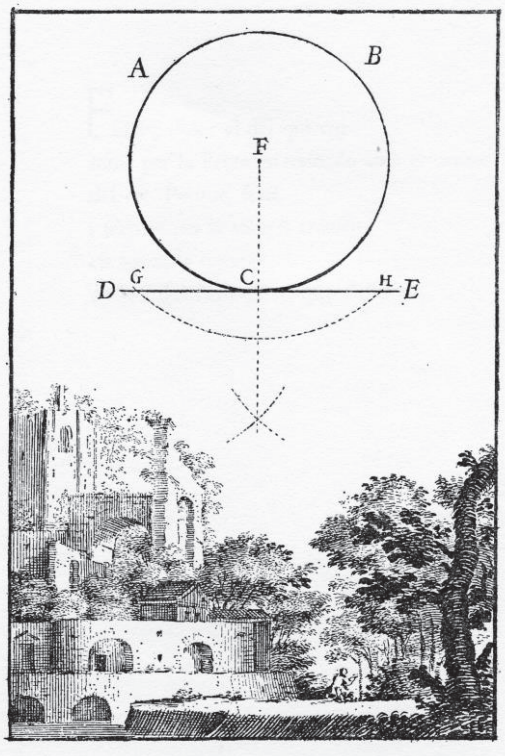
II. PER ON CAMINO LLUNY DE TU, PRESÈNCIA?



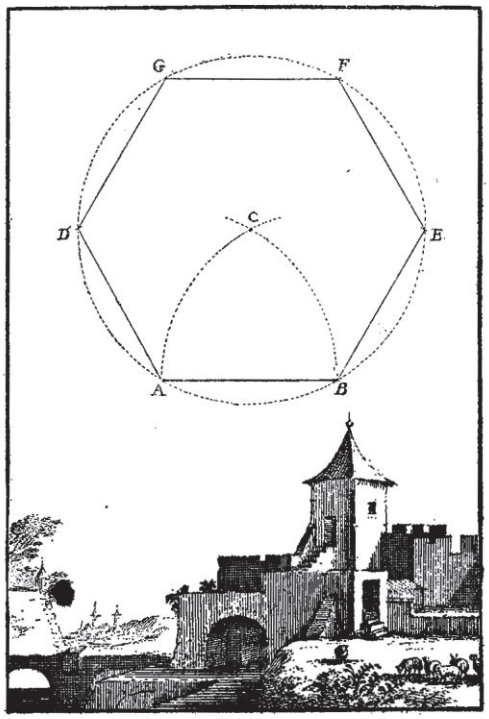
III. VARES VENIR FINS ON JO DORMIA...



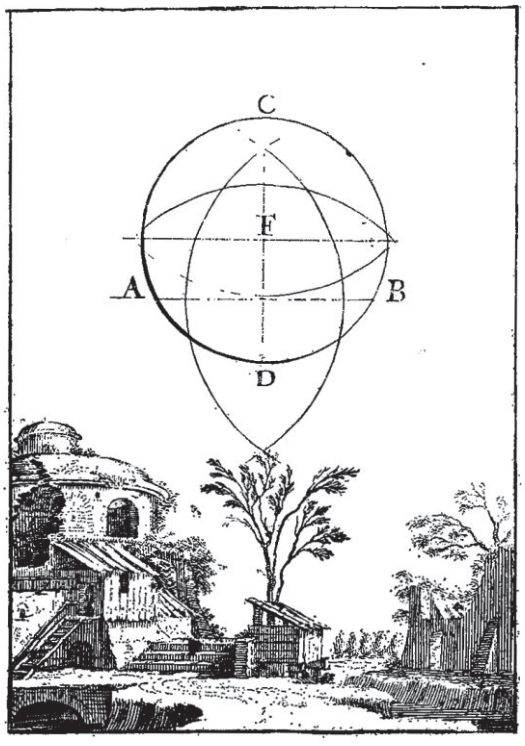
IV. FELIÇ DOLOR EL DEL QUI VIU...



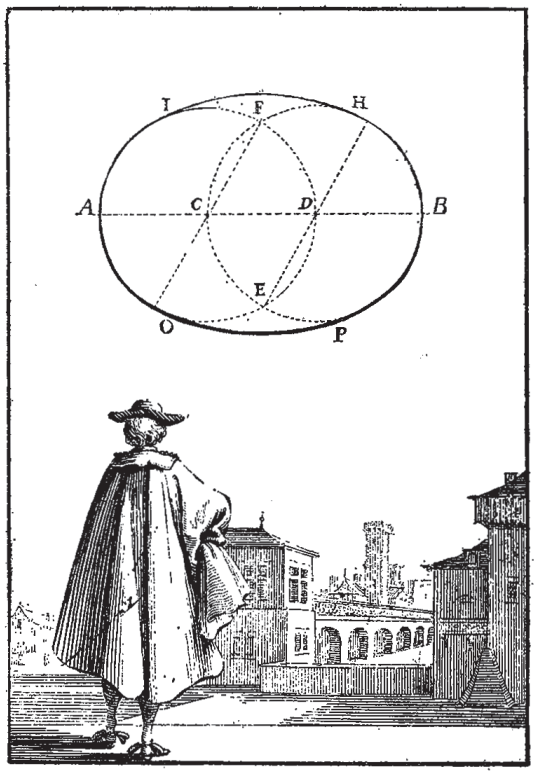
V. ERA EN EL FONS DEL CORREDOR...



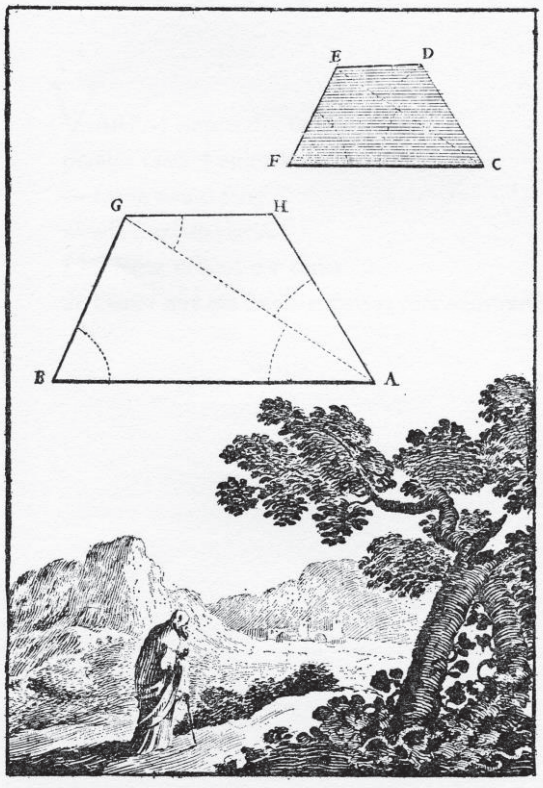
VI. HEM SUPORTAT EL VENT GROC...



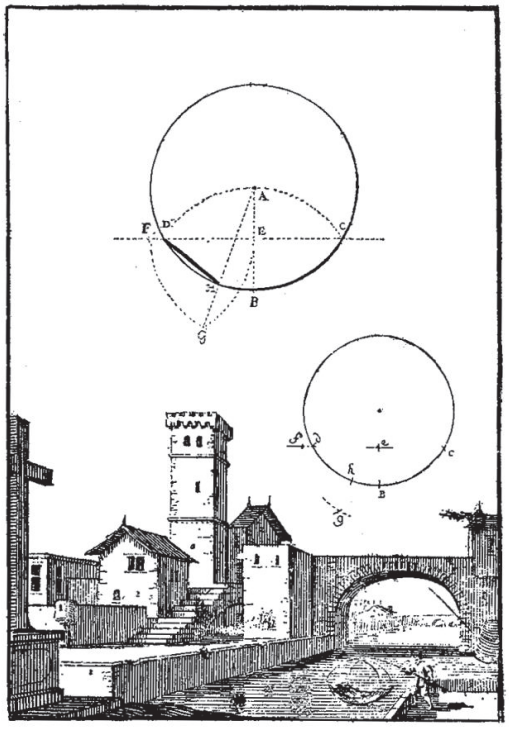
VII. REMOREJAREN, ALTES...



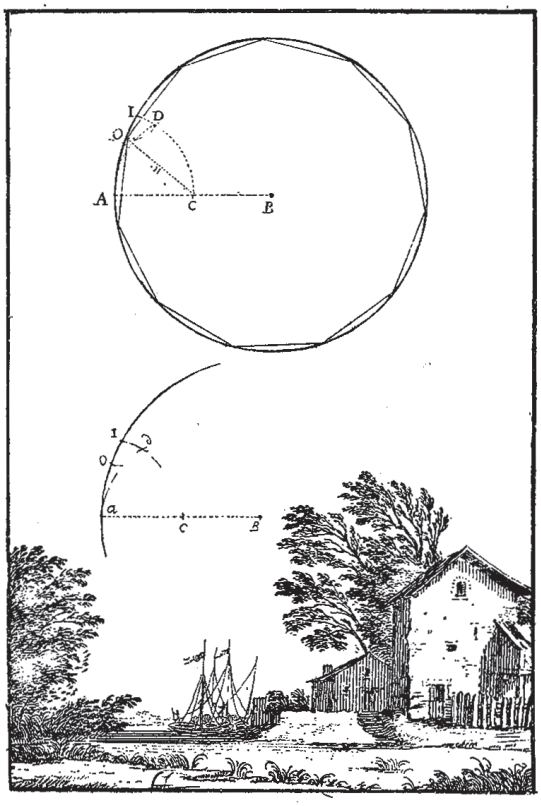
VIII. VÀREM EMPRENDRE UN LLARG, DIFÍCIL, PERILLÓS CAMÍ



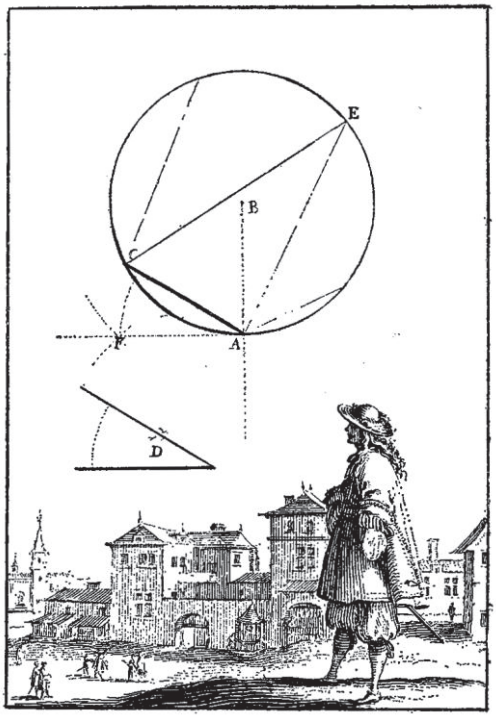
IX. CERCÀVEM OR...



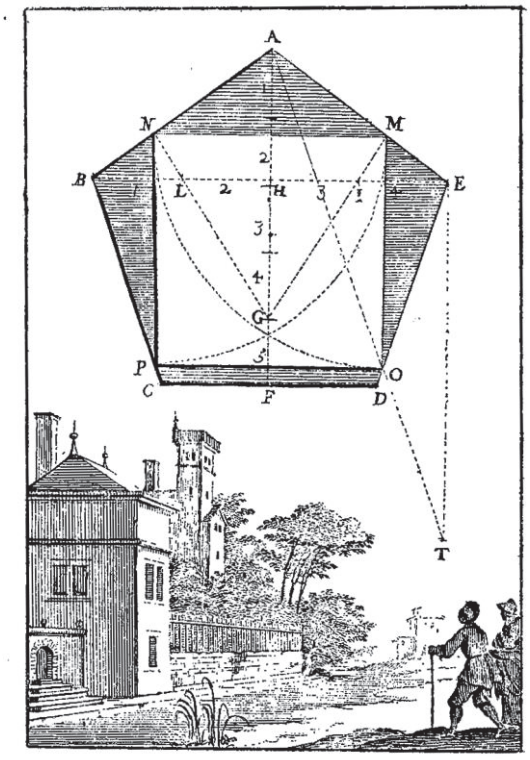
X. ENS DÈIEM L'UN A L'ALTRE...



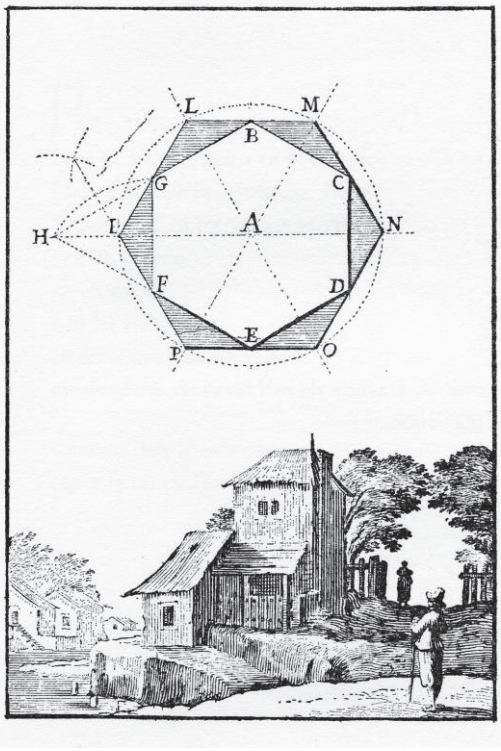
XI. APRENÍEM A SER UN...



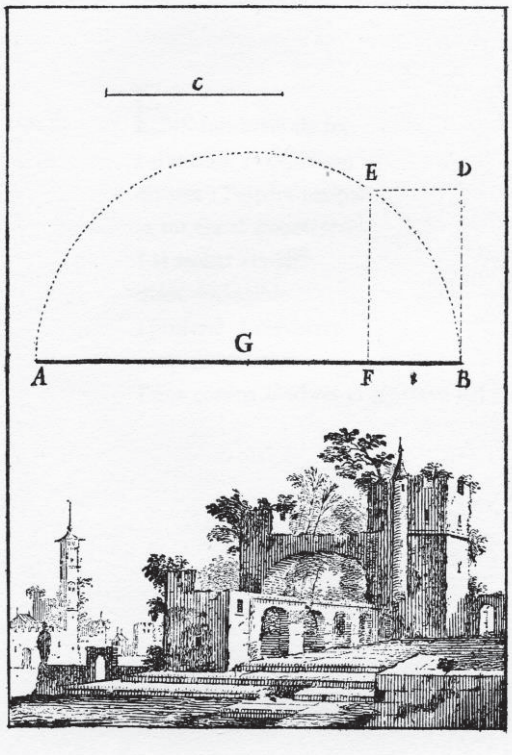
XII. VAM ARRIBAR AL PEU D'UNA ARDENT MUNTANYA...

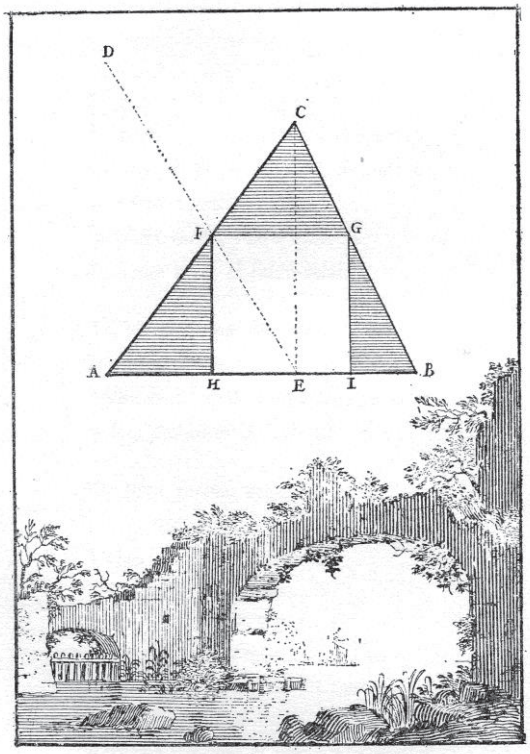


XIII. PARLÀVEM, ESPERÀVEM...



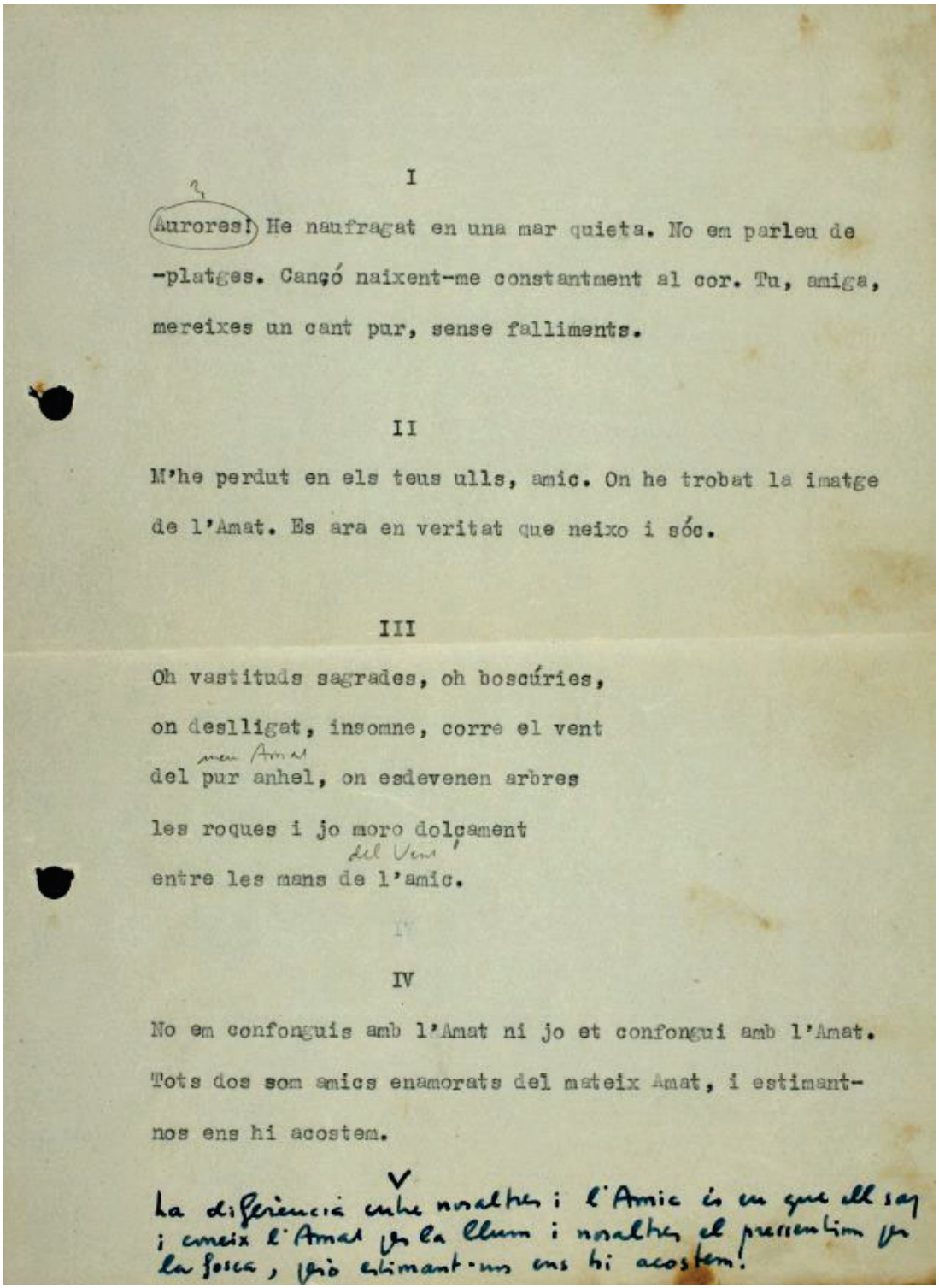
XIV. ENS TORNÀVEM DE FOC...




D
C
F
G
A
H
E
I
B

8.2. Apèndix 2. Versions de *Llibre d'amic*[177]

8.2.1. Versió 0



I

Aurores! He naufragat en una mar quieta. No em parleu de
-platges. Cançó naixent-me constantment al cor. Tu, amiga,
mereixes un cant pur, sense falliments.

II

M'he perdut en els teus ulls, amic. On he trobat la imatge
de l'Amat. Es ara en veritat que neixo i sóc.

III

Oh vastituds sagrades, oh boscúries,
on deslligat, insomne, corre el vent
del pur anhel, on esdevenen arbres
les roques i jo moro dolçament
entre les mans de l'amic.

IV

No em confonguis amb l'Amat ni jo et confongui amb l'Amat.
Tots dos som amics enamorats del mateix Amat, i estimant-
nos ens hi acostem.

La diferència entre nosaltres i l'Amic és en que ell sap
i coneix l'Amat per la llum i nosaltres el presentim per
la fosca, però estimant-nos ens hi acostem.

[177] Inclourem com a apèndixs només les versions de LDA i CDA conservades en documents de l'ACS; no inclourem la darrera d'un i altre llibre, perquè són les que ja van publicar-se.

V

La diferència entre nosaltres i ~~l'Amic~~ és en que ell sap i coneix l'Amat per la llum i nosaltres el pressentim per la rosca, però ~~estimant-nos~~ ens hi acostem.

~~VI~~ ~~VII~~ ~~VIII~~ ~~IX~~

- Treballes, amiga, en l'obra de l'"únic cor" ? - preguntà l'amic. I ella respongué: - Sí, amic, intensament, contínuament. Digué llavors l'amic: - Els meus treballs de pensament i de sospirs i d'enyor són, ai! constants i ardents i anhelosos. Replicà l'amiga, ~~dient~~: - Oh, amic, en arribar que siguem a la torre i que pugem de nou per l'espiral de flames cap al replà de la contemplació, tots dos veurem, plorant i defallint, que un sol era el camí i uns sols eren els passos.

~~VII~~

Per on, ai, on, si lluny de tu, senyora ?,
~~Sóc~~ cec anhel d'arbre amb remoreig d'alt vent
entre les fulles, no t'he vist encara
sorgir, però pressento el cant
silenciós de la teva bellesa.

VI

- Treballes, amiga, en l'obra de l'"únic cor"? - preguntà l'amic. I ella respongué:.- Sí, amic, intensament, contínuament. Digué llavors l'amic: - Els meus treballs de pensament i de sòspirs i d'enyor són, ai! constants i ardents i anhelosos. Replicà l'amiga, dient: - Oh, amic, en arribar que siguem a la finestra de la torre i que pugem de nou per l'espiral de flames cap al replà de la contemplació, tots dos veurem, plorant i defallint, que un sol era el camí i uns sols eren els passos.

VII

Ai, per on vago, lluny de tu, senyora?
~~Cec~~ anhel d'arbre amb remoreig d'alt vent
entre les fulles. No t'he vist encara
sorgir, pero pressento el cant
silenciós de la teva bellesa.
Suportaré la teva presència?

IX

Quin déu ens ha trist per a les altes coses? Es digne i bo regraciar-te, missatgera d'ell, per haver-te arribat al meu

erol i haver-me desvetllat la set, tan generosament que tu mateixa t'has fet copa on jo la pogués beure. Si, tu ets la copa on jo bec la clara i terrible Set de ja no ser més que en el déu. (Tot jo ressono del déu per causa teva. Què és el déu. Que els plors ajudein les paraules.)

29.XII.51

X

Feliç dolor el del (qui viu) tocat per la fletxa enverinada amb el curare del Cec. Perquè, ferit i a mesura que per la sang li circulen els humors del Sagitari, una mort que és vida s'apodera del caigut amb gest de mirar el cel, i crida amb cant el socors de l'Unic.

29.XII.51

XI

Era en el fons del corredor que ens aturavem i ploravem, perque la porta no ~~era oberta~~ sobria. Pero ~~varem mirar~~ llarri miràrem pels finestrals de la nit i varem veure els impossibles llunys cremant i el negre riu que (inunda els camps de) impedia el fer-se la foscor primigenia.

XII

~~Així~~ ? parlaven els dos servents del senyor, i el senyor va dir-los: Aneu en la carrossa i no us precipiteu en l'abisme. Però l'abisme era en tot: en els arbres i murs, en els carrers i jardins, en les pedres i els arcs, en les paraules i els sons, en els afores d'Avui i en els voltants del Demà. I ells anaven contents dalt la carrossa, guiats pel Foc, cap a la Nit Perfecta.

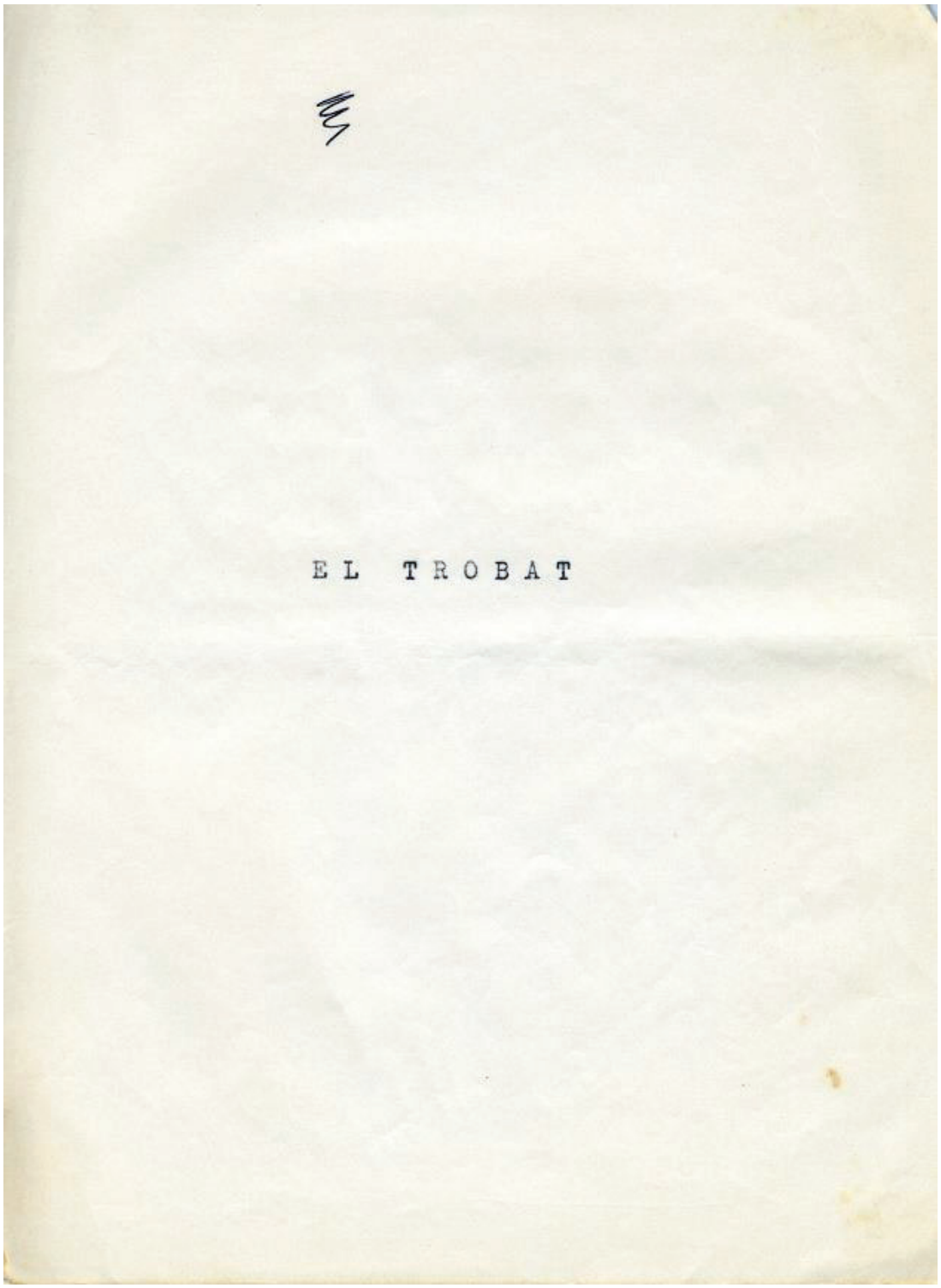
XIII

Així parlavem i ens miràvem, i ens tornàvem de foc i d'encens. I oblidàrem els jocs i l'espera perquè ja tot era el Trobat. I el Trobat era clar, quiet, intangible i profund. I ressonava com una cisterna. I una cortina d'arbres el separava del món.

XIV

Si, tanmateix, hem florit, que les flors no ens facin vergonya; ~~perquè~~ s'acosta ja l'hora del fruit.

8.2.2. Versió 1



Ja solitud, ja fronda, ja boscúria,
si deslligat, insomne, corre el vent
de l'Invocat, on esdevenen arbres
les roques i jo m'arbro, defallent,
entre les mans del vent.

Ai, per on vago lluny de tu, presència?
Cec anhel d'arbre amb remoreig d'alt vent
entre les fulles, no t'he vist encara
sorgir, però pressento el cant
silenciós de l'auroral presència.
Suportaré, suportaré presència?

Quin déu ens ha triat per a les altes coses? Es digne i bo regraciar-te, missatger galà, perquè vingueres fins on jo dormia, i em despertares, i em vas convidar a tenir set, una ~~meravellosa~~ gran set per a la qual ~~bu~~ et feies copa on jo la pogués beure. Si, tu ets la copa on jo bec la clara i terrible set de ja no ser més que en el déu. Tot jo ressono d'ell per causa teva.

Feliç dolor el del qui viu tocat per la fletxa enverinada amb el curare del Cec. Perque, ferit i a mesura que per la sang li circulen els foscants humors, una mort que és vida s'apoderra del caigut amb gest de mirar el cel, i ~~cri-~~ cridarà amb cant el socors ~~de l'Únic.~~ del Sapiatori pre i'allunya

Era en el fons del corredor que ens aturavem i ploravem perque la nit ens oprimia. Llavors mi-
ràrem pels finestrals la nit i varem veure els impossibles llunys cremant i el negre riu que inunda els camps de la foscor primigènia.

He suportat el vent groc, l'incendi blau, les aigües insalubres, la sequedat del riu ple de còdols. Però vingué l'oreig enmalaltidor, que enmalaltint guareix, i estengué sobre meu i sobre totes les coses una casta nit fullosa i verda. Ens amagàrem llavors ~~pera unes mates de~~ silenci ~~i varem dir~~ paraules de consagració.

Nades de cop i altes, remorejaren les canyes, àcidament. Tot desmaià, tot s'estremí callant i jo escoltava. Tot va tornar-se amagatall, complicitat amb Qui ja no hi era, havent-nos però deixat el que cercariem sempre més: l'anella de la cadena trencada, la perla del collar desfet, un pas cap a la porta d'entrada al primer jardí. Rastres.

Clar

Els dos servents del Senyor varen emprendre un llarg, difícil, perillós camí. I estimaven les coses -fossin neu o fang, rosada o constel-lació-. I les feien seves amb el cant amb que per causa de l'amor havien après d'agafar-les. I se'ls tornaven amor. I defallien.

Cercavem or i davallàrem a la mina. I la fos-
cor s'il-luminà de sobte perquè erem dos a
contradir la nit.

La diferència entre nosaltres i el cercador sapient és en el fet que ell sap conèixer l'or per la claror de les aigües i nosaltres el perseguim pels laberints de la pedra. Però perdent-nos ens hi acostem.

Aprenien a ser un per tota llei de coses i motius, en un pur, quiet i delitós pelegrinatge de l'un en l'altre. I no movent-se d'on estaven, veien créixer les neus i els rius posar-se drets, que tot era transformat per la mirada neta del Clar que habitava en ells. Però el cérvol se'ls esmunyia per més que ells avancessin amb el cor la fletxa.

I ells acolliem vergers. I ells abandonaven una vida. [illegible] el cant més [illegible] de l'ull blau i groc de l'ala del vent.

Arribaren al peu d'una gran muntanya i allà caigueren de genolls i abaixaren el cap i ajuntaren les mans, perquè sentien créixer en ells de tal manera l'inaccessible, l'il-limitat, el sense nom, que no podien ja sinó abismar-se a considerar el secret fugir de l'un per l'altre,cap a la fi del moviment que incessantment els naixia.

Un dels servents del ~~Senyor~~ Clar pregunta a l'altre si treballava sense defallença en l'obra de l'"únic cor". I l'altre contestà ~~amb sospirs~~: -Intensament, contínuament. Digué llavors el primer: - Els meus treballs de pensament i de sospirs i d'enyor són, ai, constants i ardents i anhelosos. I el segon ~~el consolava i~~ l'encoratjava dient: - En arribar que siguem a la torre i que pugem per l'capiral de flama cap ~~a sortida~~ a l'exterior i contemplació, tots dos veurem, plorant i defallint, que un sol era el camí i uns sols eren els passos.

Parlaven i llanguien els dos servents del Senyor, i el Senyor va dir-los: Aneu en la carrossa i no us procipiteu en l'abisme. Però l'abisme era en tot: en les parets i en els arbres, en els carrers i en les fulles, en les colors i en els sons, en els afores de l'avui i en els voltants del demà. I ells anaven contents dalt la carrossa, guiats pel ~~Fosc~~ Clar, cap a la nit perfectiva.

Els dos servents del Clar parlaven: llanguen, i el Clar va dir-los:

Es miraven i ploraven ~~els dos servents del Senyor~~, i es tornaven ~~del~~ foc ~~i~~ d'encens. I oblidaven els jocs i l'espera perque ja tot era el Trobat. I el Trobat era clar, quiet, intangible i profund. I ressonava com una cisterna. I una cortina d'arbres el separava del món.

fins dormint i veus

Hoste
L'hoste meu, dorm a la galeria,

canten ocells però no el desperten:
tu vetlles i mirant-te veus
el sempre despert es mira al seu llac i veu

la pluja verda, l'alba roja,

la fruita d'or, el falcó reial.

Tu ets
Ell és el pastor que vaga

solitari, de nit, per alts planells,
m'he desllat de tant mirar-te,
mig aclucant els ulls em mira
m'has emboirat de solitud.
i m'emboira de solitud.

Ombres, rosada, vent blau

són la seva clarosa parla.

Volen orelles en sentir-la,

més d'una penya es torna riu.

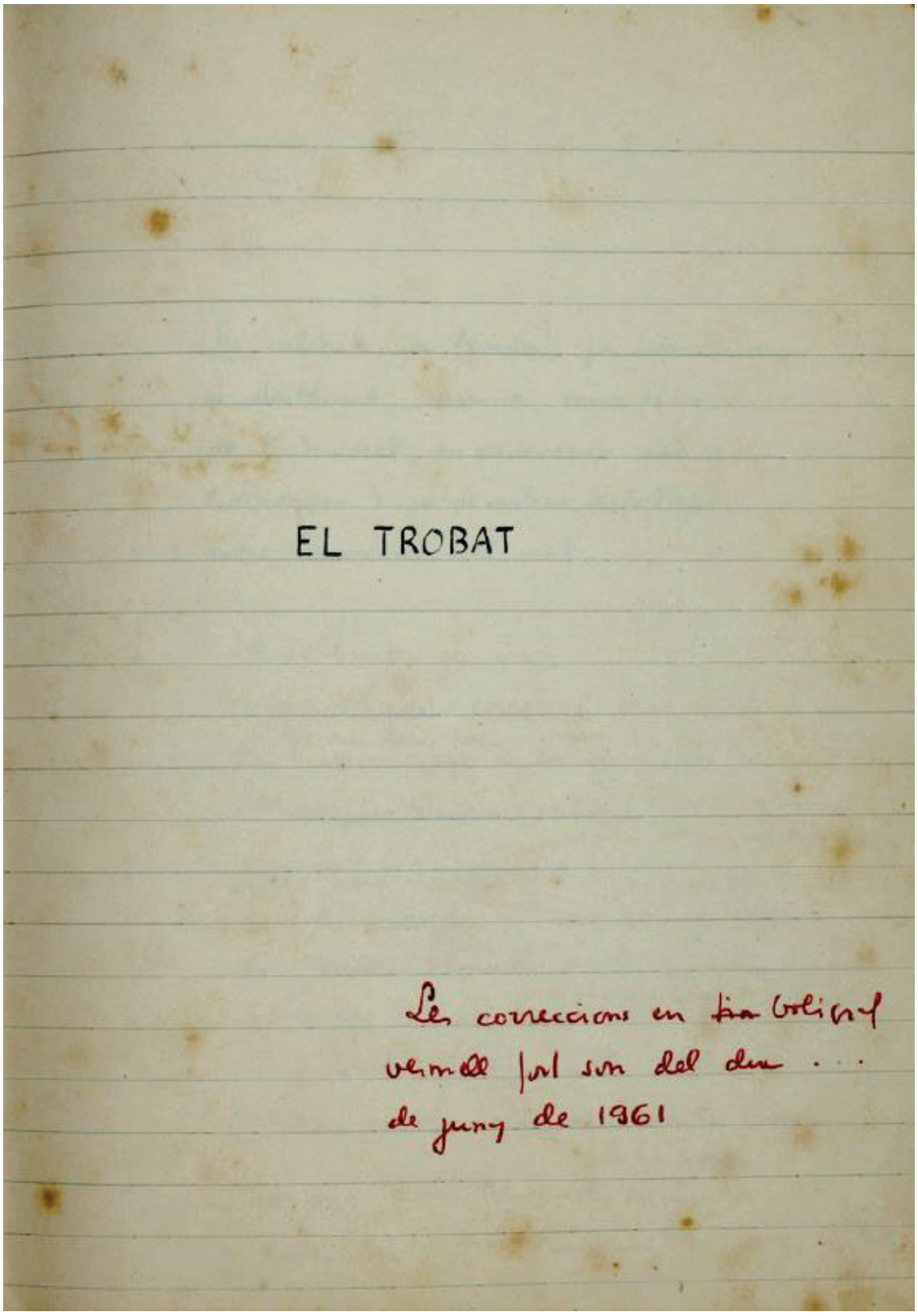
De genolls he caigut,

flectat segueixo invisibles passos;

te
no he d'encalçar-lo mai,

ressono tot com el bu$ ple d'abelles.
c

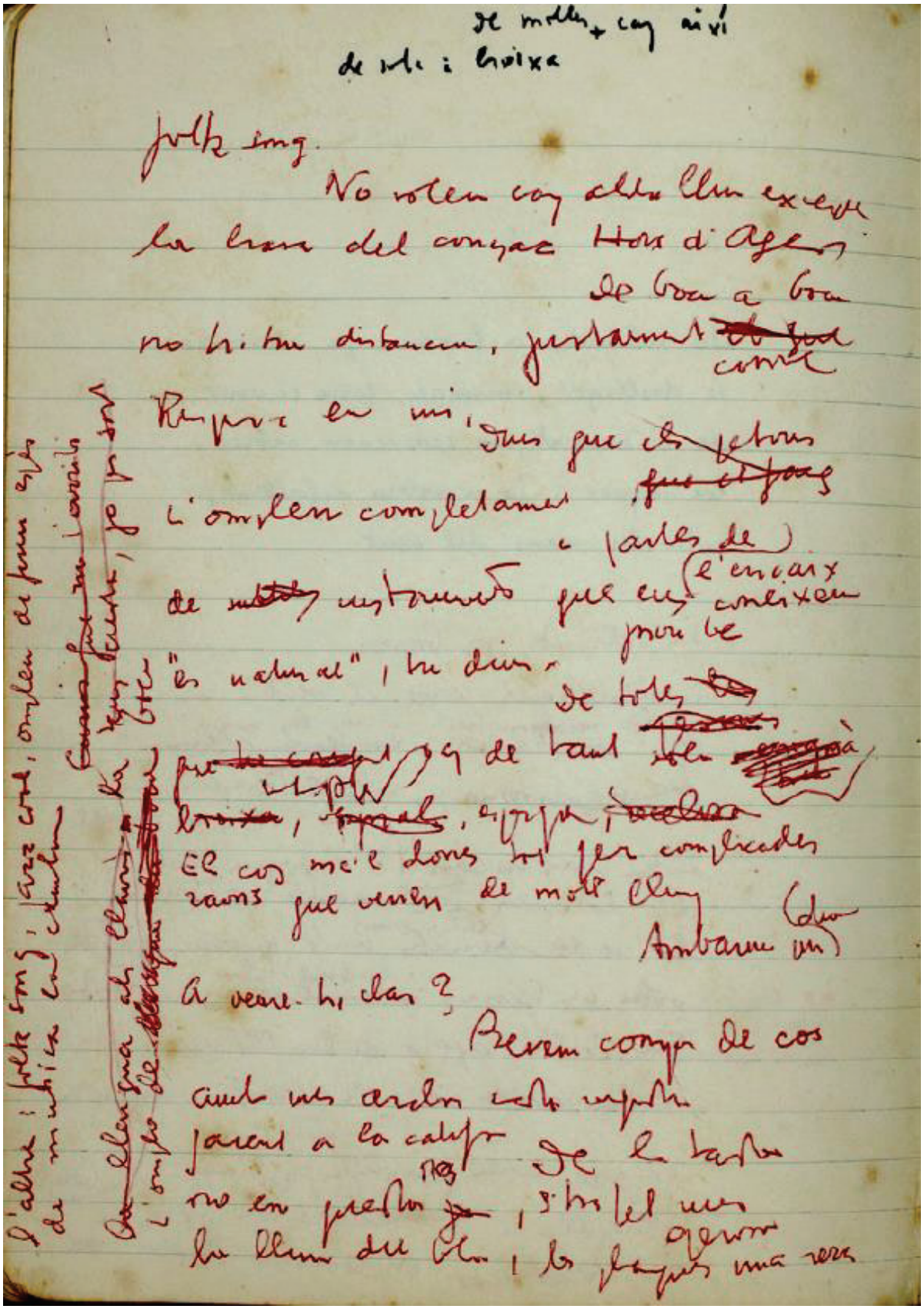
8.2.3. Versió 2


EL TROBAT
Les correccions en tinta
vermella són del dia . .
de juny de 1961

I

Ja solitud, ja fronda, ja boscúria,
si deslligat, insomne, corre el vent
de l'Invocat, on esdevenen arbres
les roques i jo m'arbro, defallent,
entre les mans del vent.

Ja solitut, ja Bosc
si deslligat corre el vent
de la metamorfosi ~~l'invocació~~ : ~~es fan arbres~~
~~les roques~~ tornades arbres? Amb quin
neny no defalla
entre mes mans! T'aixeques ofegat
de la calitja - mare, esbom.) re,
la tarda hemeam amb quasi dol de
sobre els teus ~~ensulsiat~~ ~~ensulsiat~~, fet
Tu, bella, agafa de la Cèlsia
vella amb cors de records adormissos
entre pors
jagers una fúrxada esglaiosa
vessalla i ~~t'encens~~ la pors a les
del teus cors en resposta Bosc teu



enfront les galeres
s'encenen com fogons! la nit civil s'apa
ugen ocellant
la serena de la foscor. S'en
Una flor
d'engrunament

II

Ai, per on vago lluny de tu, presència?
Cec anhel d'arbre amb remoreig d'alt vent
entre les fulles, no t'he vist encara
sorgir, però et presento, cant
silenciós, (ah auroral) presència.
Suportaré, suportaré presència?

(ah intemporal)

a la llar de foc
cremen les joguines

no en puc ser, ~~sinó~~ enfront, les galeres
~~s'encenen com focs~~ la nit ja ~~tota~~
~~vegeu amb~~ plany, ocellassa

III

.Quin déu ens ha triat per a les altes coses? Es digne i bo regraciar-te, missatger galà, perquè vingueres fins on jo dormia, i em despertares, i em vas convidar a tenir set, una gran set per a la qual et feies copa on jo la pogués beure. Si, tu ets la copa on jo bec la clara i terrible set de ja no ser més que en el déu. Tot jo ressono d'ell per causa teva.

IV

Feliç dolor el ~~(del)~~ de qui viu tocat per la fletxa enverinada amb el curare del Cec. Perquè, ferit i a mesura que per la sang li cremen els foscants humors, una mort que és vida s'apodera del caigut amb gest de mirar el cel, i crida amb cant el socors del Sagitari que s'allunya.

V

Era en el fons del corredor que ens aturàvem i ploràvem perque la nit ens oprimia. Llavors miràrem pels finestrals la nit i vàrem veure els impossibles llunys cremant i el negre riu que inunda els camps de la foscor primigènia.

VI

He suportat el vent groc, l'incendi blau, les aigües insalubres, la sequedat del riu ple de ídols. Però vingué l'oreig enmalaltidor, que enmalaltint guareix, i estengué sobre meu i sobre totes les coses una casta nit fullosa i verda. Ens amagàrem llavors en una espluga de silenci. / ~~varem~~ Vam dir paraules de consagració.

VII

Nades de cop i altes, remorejaren les canyes, àcidament. Tot desmaià, tot s'estremí callant, i jo escoltava. Tot va tornar-se ~~fet~~ amagatall, recondit, complicitat amb qui ja no hi era, havent-nos però deixat el què cercaríem sempre més: l'anella de la cadena trencada, la perla del collar desfet, un pas cap a la porta d'entrada al primer jardí. Rastres.

VIII

Els dos servents del senyor (varen) Vam emprendre un llarg, difícil, perillós camí. I estimaven les coses -fossin neu o fang, rosada o consolació-. I les feien seves amb el cant amb què per causa de l'amor havien après d'agafar-les. I se'ls tornaven amor. I defallien.

IX

Cercaven or i davallaren a la mina. I la
foscor s'il·luminà de sobte perquè eren dos
a contradir la nit.

X

Es
Xè deien l'un a l'altre: "La diferència entre nosaltres i el cercador sapient és en el fet que ell sap conèixer l'or per la clara de les aigües i nosaltres el perseguim pels laberints de la pedra. Però perdent-nos ens hi acostem."

XI

Aprenien a ser un per tota llei de coses i motius, en un ~~joc~~ quiet i delitós pelegrinatge, sense fi, de l'un en l'altre. I no movent-se d'on estaven, veien créixer les neus i els vius posar-se drets, que tot era transformat per la mirada neta del Clar que habitava en ells. I els acolliem vergens. I se'ls abandonava una viola. I escoltaven el cant secret de l'ocell Glau i gos en l'arbre del vent. Però el cérvol se'ls esmunyia per més que ells avancessin amb el cor la fletxa.

XII

Arribaren al peu d'una gran ardent muntanya, i allà caigueren de genolls i abaixaren el cap i ajuntaren les mans, perquè sentien créixer en ells de tal manera l'inaccessible, l'il·limitat, el sense nom, que no podien ja sinó alisman-se a considerar el secret fugir de ~~tot~~ l'un per ~~en~~ l'altre, cap a la fi del moviment que incessantment els naixia.

XIII

Un dels servents del senyor preguntà a l'altre si treballava sense defallença en l'obra de l'"únic cor". I l'altre contestà: - Intensament, contínuament. Digué llavors el primer: - Els meus treballs de pensament i de sospirs i d'oració, ai, constants i ardents: anhelosos. I el segon l'encoratjà dient-li: - En anirats que siguem a la torre i que pugem per l'espiral de flama cap a sortida i contemplació, tots dos veurem, plorant i defallint, que un sol era el camí i uns sols eren els passos.

XIV

Parlaven i llanguien els dos servents del senyor, i el senyor els va dir ~~l~~ : Aneu en la carrossa i no us precipiteu ~~m~~ a l'abisme. Però l'abisme era en tot : en les parets i en els arbres, en els carrers i en les fulles, en les colors i en els sons, en els aflors de l'aurí i en els voltants del demà. I ells anaven contents dalt la carrossa, guiats pel Clar, cap a la nit perfectiva.

XV

Es mirauen i ploraven, i es tornaven de foc i d'encens. I oblidaven els jocs i l'espera perquè ja tot era el Trobat. I el Trobat era clar, quiet, intangible i profund. I ressonava com una cisterna. I una cortina d'arbres el separava del món.

XVI

Hoste meu, dorms a la galeria,
canten ocells però no et desperten:
Fa sempre vetlles i mirant-te veus
la pluja verda, l'alba roja,
la fruita d'or, el falcó reial.

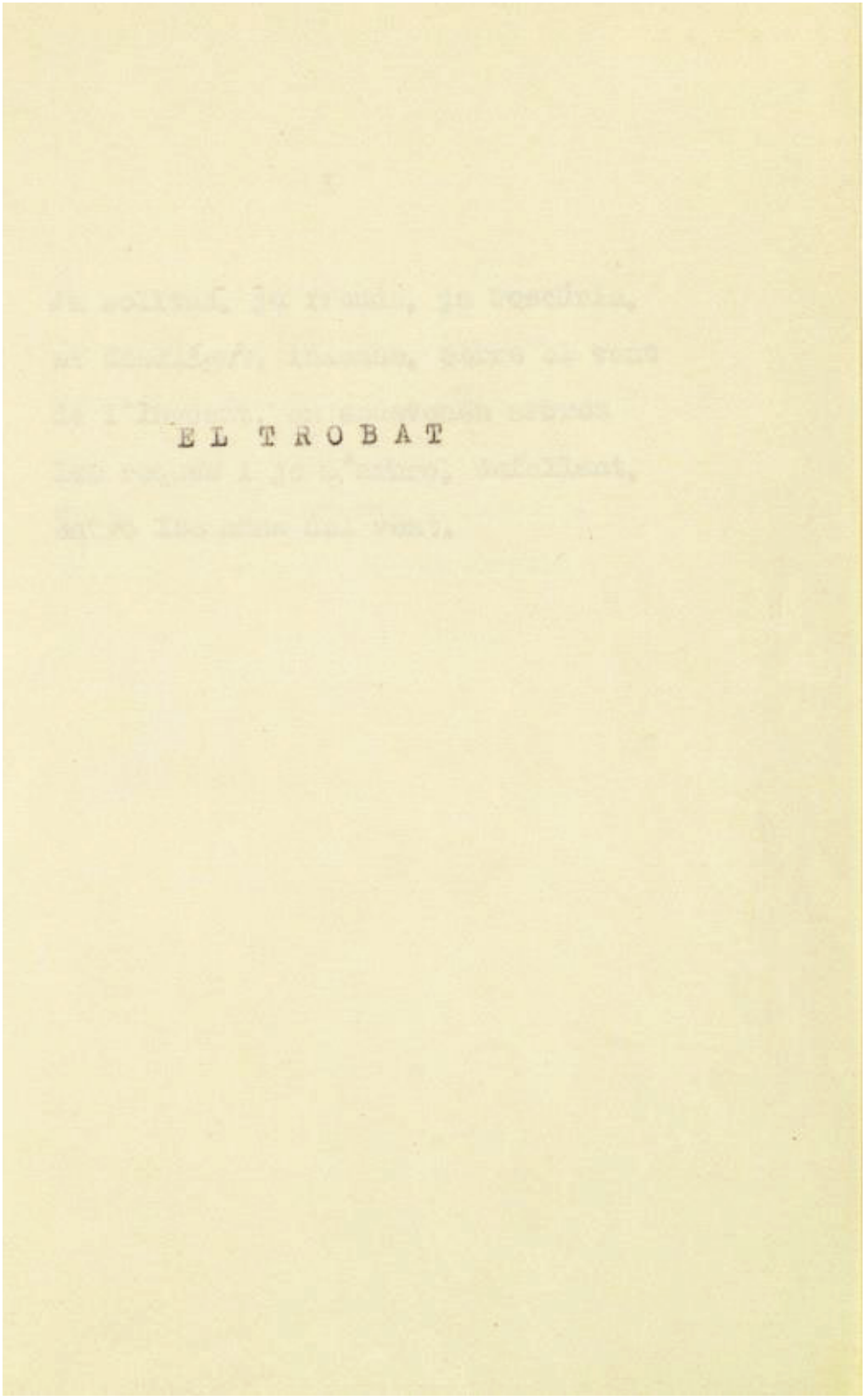
Tu ets el pastor que vaga
solitari, de nit, per alts planells.
M'he desvellat de tant mirar-te,
m'has emboirat de solitud.

Ombres, rosada, vent blau,
són la teva clarosa parla.
Volem oreelles en sentir-la,
més d'una penya es torna riu.

De genolls he caigut,
flectat segueixo invisibles passos;

no he d'encalçar-te mai,
ressono tot com el bruc ple d'abelles.

8.2.4. Versió 3



I

Ja solitud, ja fronda, ja boscúria,
si desligat, insomne, corre el vent
de l'invocat, on esdevenen arbres
les roques i jo m'arbro, defallent,
entre les mans del vent.

I I

Ai, per on vago lluny de tu, presència?
Cec anhel d'arbre amb remoreig d'alt vent
entre les fulles, no t'he vist encara
sorgir, però et pressento, cant
silenciós, intempral en mateixa presència.
Suportaré, suportaré presència?

I I I

Quin déu éns ha triat per a les altes coses? Es digne i bo regraciar-te, missatger galà, perquè vingueres fins on jo dormia, i em despertares, i em vas convidar a tenir set, una gran set per a la qual et feies copa on jo la pogués beure. Si, tu ets la copa on jo bec la clara i terrible set de ja no ser més que en el déu. Tot jo ressono d'ell per causa teva.

I V

Feliç dolor el del qui viu tocat per la fletxa enverinada amb el curare del Cec. Perquè, ferit i a mesura que per la sang li cremen els foscants humors, una mort que és vida s'apodera del caigut amb gest de mirar el cel, i crida amb cant el socors del Sagitari que s'allunya.

V

Era en el fons del corredor que ens aturàvem i ploràvem perque la nit ens oprimia. Llavors miràrem pels finestrals la nit i vàrem veure els impossibles llums cremant i el negre riu que inunda els camps de la foscor primigènia.

V I

He suportat el vent groc, l'incendi blau, les sigües insalubres, la sequedat del riu ple de còdols. Però vingué l'oreig enmalaltidor, que enmalaltint guareix, i estengué sobre meu i sobre totes les coses una casta nit fullosa i verda. Ens amagàrem llavors en una espluga de silenci. I ~~vàrem~~ Vam dir paraules de consagració.

V I I

Nades de cop i altes, remorejaren les canyes, àcidament. Tot desmaià, tot s'estremí callant, i jo escoltava. Tot va tornar-se amagatall recòndit, complicitat amb qui ja no hi era, havent-nos però deixat el que cercaríem sempre més: l'anella de la cadena trencada, la perla del collar desfet, un pas cap a la porta d'entrada al primer jardí. Rastres.

VIII

Els dos servents del senyor varen emprendre un llarg, difícil, perillós camí. I estimaven les coses -fossin neu o fang, rosada o constel-lació-. I les feien seves amb el cant amb què per causa de l'amor havien après d'agafar-les. I se'ls tornaven amor. I defallien.

I X

Cercaven or i devallaren a la mina. I la foscor s'il-luminà de sobte perquè eren dos a contradir la nit.

X

Es deien l'un a l'altre: "La diferència entre nosaltres i el cercador sapient és en el fet que ell sap conèixer l'or per la claror de les aigües i nosaltres el perseguim pels laberints de la pedra. Però perdent-nos ens hi acostem."

X I

Aprenien a ser un per tota llei de coses i motius, en un pur, quiet i delitós pelegrinatge, sense fi, de l'un en l'altre. I no movent-se d'on estaven, veien créixer les neus i els rius posar-se drets, que tot era transformat per la mirada neta del Clar que habitava en ells. I els acollien vergers. I se'ls abandonava una viola. I escoltaven el cant secret de l'ocell blau i groc en l'arbre del vent. Però el cérvol se'ls esmunyia per més que ells avancessin amb el cor la fletxa.

X I I

Arribaren al peu d'una ardent muntanya, i allà caigueren de genolls i abaixaren el cap i ajuntaren les mans, perquè sentien créixer en ells de tal manera l'inaccessible, l'il.limitat, el sense nom, que no podien ja sinó abismar-se a considerar el secret fugir de l'un per l'altre, cap a la fi del moviment que incessantment els naixia.

XIII

Un dels servents del senyor pregunta a l'altre si treballava sense defallença en l'obra de l'"únic cor". I l'altre contesta : - Intensament, continuament. Digué llavors el primer: -Els meus treballs de pensament i de sospirs i d'enyor són, ai, constants i ardents i anhelosos. I el segon l'encoratjà dient-li: - En arribar que siguem a la torre i que pugem per l'espiral de flama cap a sortida i contemplació, tots dos veurem, plorant i defallint, que un sol era el camí i uns sols eren els passos.

XIV

Parlaven i llanguien els dos servents del senyor, i el senyor els va dir: Aneu en la carrossa i no us precipiteu a l'abisme. Però l'abisme era en tot: en les parets i en els arbres, en els carrers i en les fulles, en les colors i en els sons, en els sfores de l'avui i en els voltants del demà. I ells anaven contents dalt la carrossa, guiats pel Clar, cap a la nit perfectiva.

XV

Es miraven i ploraven, i es tornaven de foc i d'encens. I oblidaven els jocs i l'espera perquè ja tot era el Trobat. I el Trobat era clar, quiet, intangible i profund. I ressonava com una cisterna. I una cortina d'arbres el separava del món.

XVI

Hoste meu, dorms a la galeria,
canten ocells però no et desperten:
tu sempre vetlles i mirant-te veus
la pluja verda, l'alba roja,
la fruita d'or, el falcó reial.

Tu ets el pastor que vaga
solitari, de nit, per alts planells.
M'he desullat de tant mirar-te,
m'has emboirat de solitud.

Ombres, rosada, vent blau,
són la teva clarosa parla.
Volen orelles en sentir-la,
més d'una penya es torna riu.

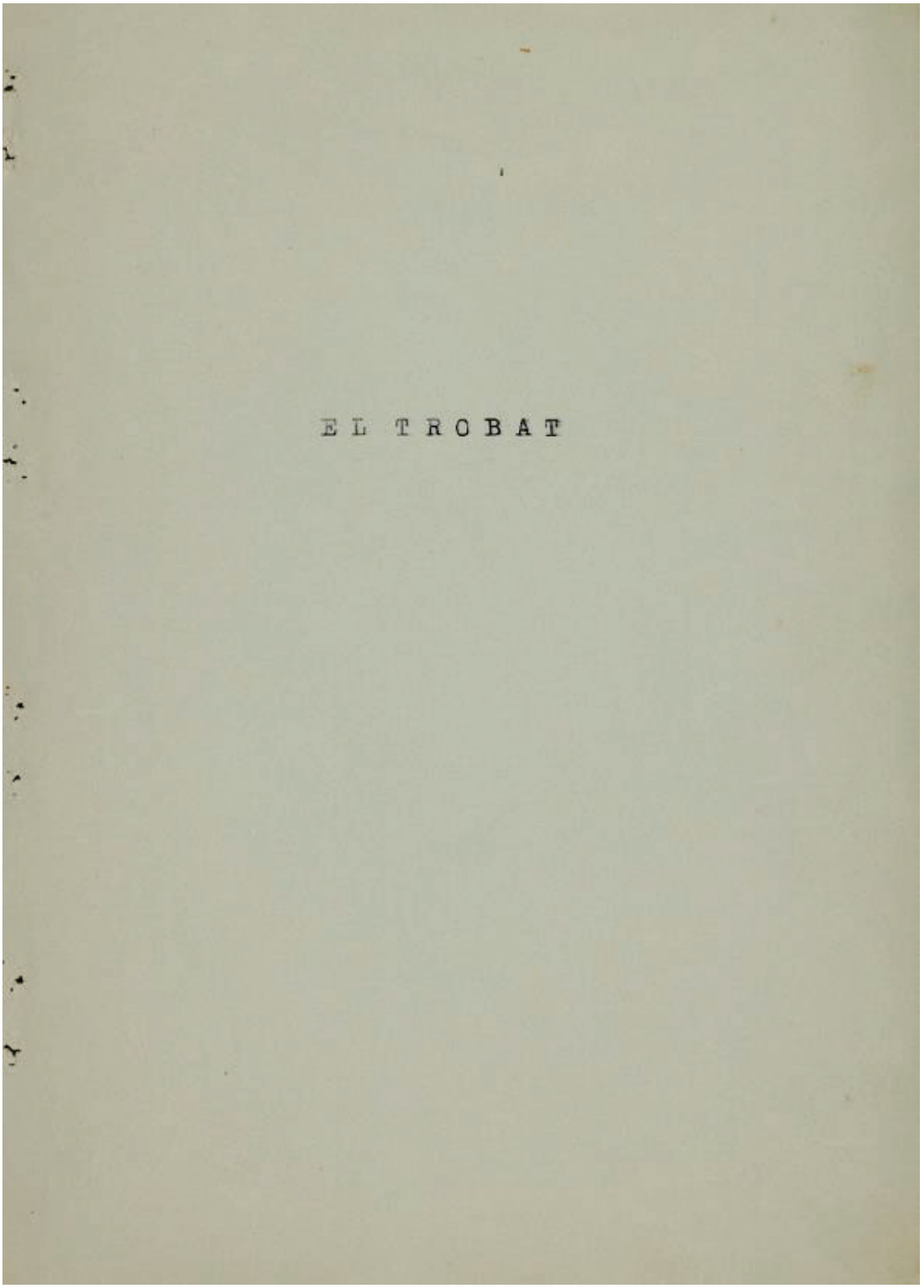
De genolls he caigut,
flectat segueixo invisibles passos;

no he d'encalçar-te mai,

ressono tot com el buc ple d'abelles.

8.2.5. Versió 4

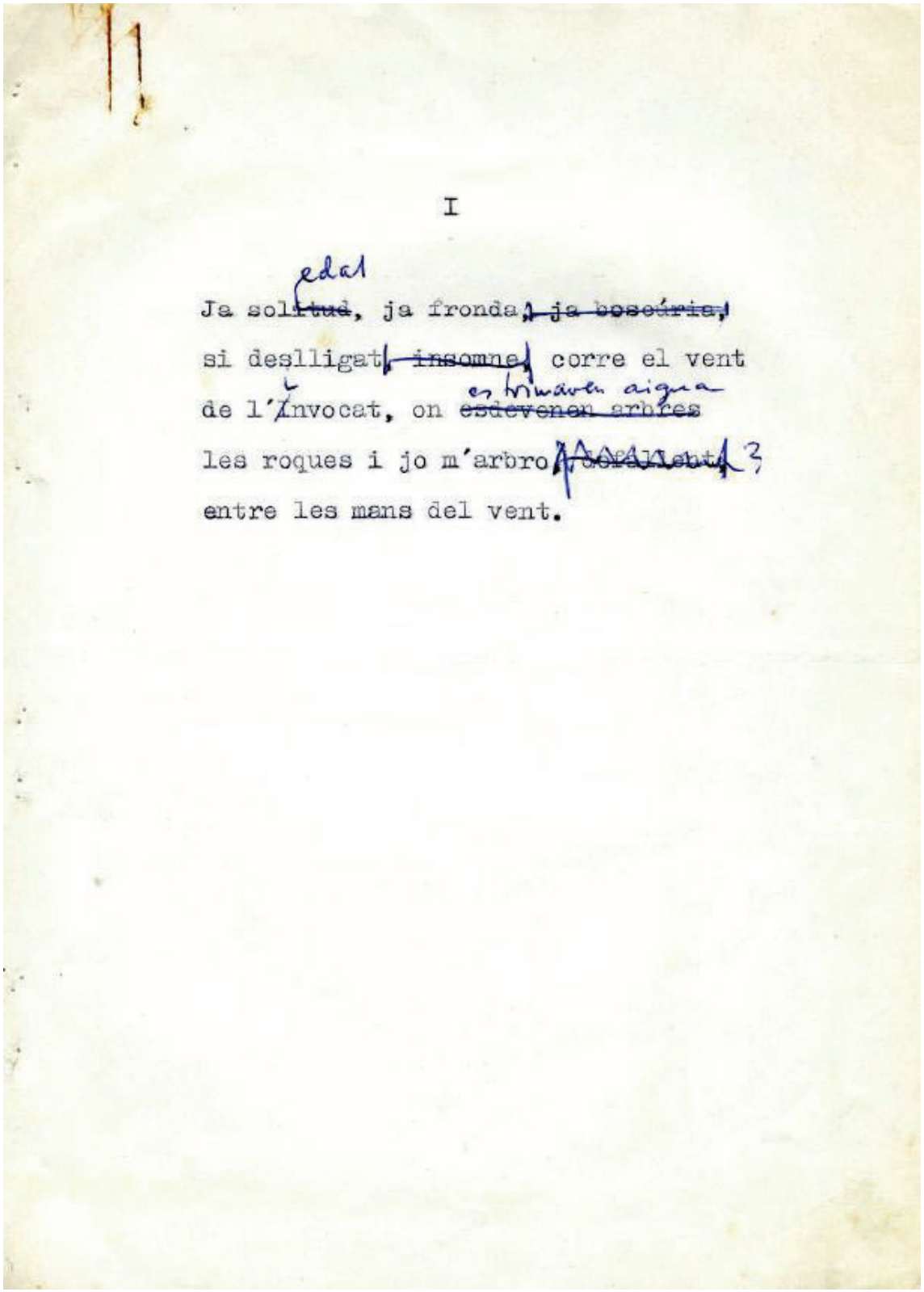
a)



XIII

Un dels servents del senyor pregunta a l'altre si treballava sense defallença en l'obra de l'"únic cor". I l'altre contestà : - Intensament, contínuament. Digué llavors el primer: -Els meus treballs de pensament i de sospirs i d'enyor són, ai, constants i ardents i anhelosos. I el segon l'encoratjà dient-li: - En arribar que siguem a la torre i que pugem per l'espiral de flama cap a sortida i contemplació, tots dos veurem, plorant i defallint, que un sol era el camí i uns sols eren els passos.

b)



I

edat
Ja sol~~itud~~, ja fronda~~, ja boscúria,~~
si deslligat~~, insomne,~~ corre el vent
de l'Invocat, on ~~esdevenen arbres~~ es trenaven aigua
les roques i jo m'arbro~~, adolescent~~ 3
entre les mans del vent.

I I

~~Ai, per~~ Per on ~~vagó~~ camins. lluny de tu, presència?
~~Cec anhel~~ Moviment d'arbre amb remoreig ~~d'alt~~ de vent
entre les fulles, no t'he vist encara,
~~Sorgir,~~ però et pressento ~~cant~~
~~silenciós, en aurora~~ presència
Suportaré ~~suportaré~~ presència?

III

Vares venir fins on jo dormia
i em vas despertar
i em vas convidar a tenir set,
una gran set
per a la qual et vas fer copa on jo
la pogués beure.

III

Vares venir

vas despertar

Quin déu éns ha triat per a les altes coses? És digne i bo regraciar-te, missatger galà, perquè ~~vingueres~~ fins on jo dormia, i em ~~despertares~~, i em vas convidar a tenir set, una gran set per a la qual et vas fer ~~feies~~ copa on jo la pogués beure. Si, tu ets la copa on jo bec la clara i terrible set de ja no ser més que en el déu. Tot jo ressono d'ell per causa teva.

I V

Feliç dolor el del qui viu tocat per la fletxa enverinada amb el curare del cec. Perquè, ferit i ~~a mesura que~~ mentre per la sang li cremen els foscants humors, ~~una mort que és vida s'apodera del caigut amb gest de mirar el cel, i~~ crida ~~amb cant~~ el seu auxili del Sagitari que s'allunya.

V

Era en el fons del corredor/que ens aturàvem i ploràvem/perque la nit ens oprimia./ Llavors ~~mi-~~ varem ~~ràrem~~ miraa pels finestrals la nit/i vàrem veure els impossibles llunys/cremant i el negre riu/que inunda els camps de la foscor primigènia.

V I

He suportat el vent groc, l'incendi blau, les aigües insalubres, la sequedat del riu ple de còdols. Però vingué l'oreig enmalaltidor, que enmalaltint guareix, i estengué sobre nou i sobre totes les coses una nit fullosa i verda. Ens amagàrem llavors en una espluga de silenci i vàrem dir paraules de consagració.

V I I

~~Nades de cop i altes.~~ Remorejaren, ales, les canyes, àcidament. ~~Tot desmaia.~~ Tot s'estremí callant, i jo escoltava. Tot va tornar-se amagatall reòndit, complicitat amb qui ja no hi era, havent-nos però deixat el que ~~cercàrem~~ buscàrem sempre més: l'anella de la cadena trencada, la perla del collar desfet, un pas cap a la porta d'entrada al primer jardí. Rastres.

VIII

~~Els dos servents del senyor varen~~ Varem emprendre un llarg, difícil, perillós camí. I estimaven les coses -fossin neu o fang, rosada o constel·lació-. I les feien ~~seves amb el cant amb què~~ per causa de l'amor que ens havien ~~après d'agafar-los~~ ensenyat com ens anaven I se'ls tornaven amor. La defallien.

I X

Cercaven or i ~~davallaren~~ vam baixar a la mina. I la foscor s'il-luminà de sobte perquè eren dos a contradir la nit.

X

~~I os~~ ens deiem l'un a l'altre: "La diferència entre nosaltres i el ~~corsador~~ buscador sapient és en el fet que ell sap conèixer l'or en el relex ~~per la claror~~ de les aigües i nosaltres el perseguim pels laberints de la pedra. Però perdent-nos ens hi acostem."

X I

Aprenien a ser un ~~per tota llei de coses i motius~~, en un ~~pur~~, quiet ~~i debitós~~ pelegrinatge de l'un ~~en~~ l'altre. I no movent-~~se~~ d'on estaven, veien créixer les neus i els rius ~~posar-se dretes~~, que tot era transformat per la mirada neta ~~del Clar~~ que ~~habitava en ells~~. I ~~els~~ acollien vergers. I se'~~ls~~ abandonava una viola. I escoltaven el cant secret de l'ocell blau i groc en l'arbre del vent. Però el cérvol ~~se'ls~~ esmunyia per més que ~~ells~~ avancessin ~~amb el cor~~ la fletxa.

X I I

Vam arribar

~~Arribaren~~ al peu d'una ardent muntanya,
i allà ~~caigueren~~ vam caure de genolls i ~~abaixaren~~ vam abaixar el
cap i ajuntaren les mans, perquè sentien
~~creixer~~ en ~~ells~~ de tal manera l'inaccessible,
l'il.limitat, el sense nom, que no podien ~~ja~~ ser
~~sinó~~ abismar-~~se~~ a considerar el ~~secret fugir~~
de l'un per l'altre, cap a la fi del moviment
que incessantment ~~els~~ naixia.

XIV

Parlaven i llanguien ~~els dos servents del senyor~~, i ~~el senyor els va~~ dir: Aneu en la carrossa i no us precipiteu a l'abisme. Però l'abisme era en tot: en les parets i en els arbres, en els carrers i en les fulles, en les colors i en els sons, en els aflores de l'avui i en els voltants del demà. I ~~ells~~ anaven contents dalt la carrossa, guiats ~~pel Clar~~ cap a la nit perfectiva.

XV

Es miraven i ploraven, i es tornaven de foc i d'encens. I oblidaven els jocs i l'espera perquè ja tot era el Trobat. I el Trobat era clar, quiet, intangible i profund. I ressonava com una cisterna. I una cortina d'arbres el separava del món.

XVI

Hoste meu, dorms a la galeria,
canten ocells però no et desperten:
tu sempre vetlles i ~~mirant-te~~ veus
la pluja verda, l'alba roja,
la fruita d'or, el falcó ~~reial~~.

Tu ets el pastor que vaga
solitari, de nit ~~per alts planells~~
M'he desullat de tant mirar-te,
m'has emboirat de solitud.

Ombres, ~~rosada~~, vent, ~~blau~~,
són la teva ~~clarosa~~ parla.
Volen orelles en sentir-la,
~~més a~~ penya es torna riu.

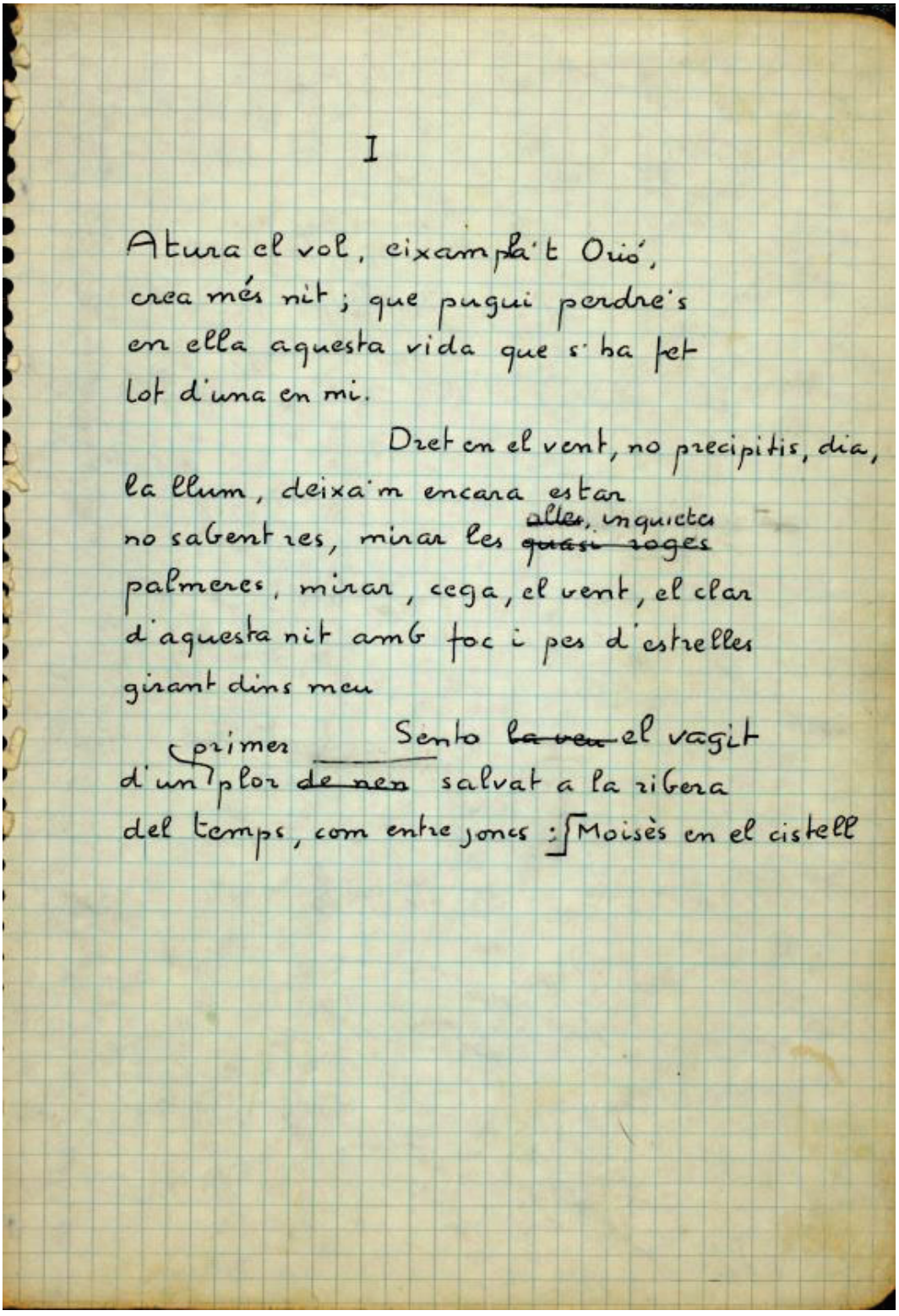
De genolls he caigut,
flectat segueixo invisibles passos;

no he d'encalçar-te mai,

ressono tot com el buc ple d'abelles.

8.3. Apèndix 3. Versions de *Cants d'Abelone*

8.3.1. Versió 1



I

Atura el vol, eixampla't Orió,
crea més nit; que pugui perdre's
en ella aquesta vida que s'ha fet
lot d'una en mi.

Dret en el vent, no precipitis, dia,
la llum, deixa'm encara estar
no sabent res, mirar les ~~quasi roges~~ alles, inquietes
palmeres, mirar, cega, el vent, el clar
d'aquesta nit amb foc i pes d'estrelles
girant dins meu

Sento ~~la veu~~ el vagit
d'un primer plor ~~de nen~~ salvat a la ribera
del temps, com entre joncs: Moisès en el cistell

II

— I què faré de mi,
si ja no sé com expandir-me?
Com aniria més enllà d'on sóc?
I què m'espera que no sigui vent
efímer que passa?
Per això visc en desenfrè quiet
parlant del foc o de la pedra o del núvol.

L'arbre de sang es ramifica, diuen,
a les entranyes i que el fruit es Go.
Per a quin fruit a mi van escollir-me,
que moro de sentir-me'l i no poder-lo donar?

Cantaré sola allargant els braços,
Dormiré dreta amb els ulls oberts.
I no sé si mai més el silenci vespral moderà els [meus batecs
ni si mai més podré cabre en els jardins de la terra.

III

Tot calla esquirol ~~laiolec~~, però si
canta una veu acompanyant-se
d'ella maleixa, entotsolant-se,
fa planer el tortuós camí

Es a perdre'm que vaig sortir
de la cova, sense mirada.
Ara sóc temple estic plena de rosada
i Orió ja ~~forma~~ part de mi

~~ja Orió forma part de mi~~
i ja Orió s'ha constel·lat de mi
i d'Orió m'he constel·lat

A Beti

IV

Tot és de pedra però el cant
Gatega enlaire amb les aloses
~~pels~~ per l'espai abrilat.
És a perdre·m'hi que he vingut,
a seguir-ne el vol i se'm feia
familiar l'hora de prima
i el darrer diamant del cel
M'he tornat ~~una~~ esvelta lira
per ser polsada i vibrar

V

Estranyes flors aquestes que he trobat
per les a ribera riberes de l'insomni:

Xuscles
de vent i diamants ~~diamants d'imperceptible~~ cuma es
brillant al sol.

He vist la vida coronar-se'n,
la folla amb gest de mar.
No em vagui de lligar-la; damunt l'ona,
l'escuma dura més.

Quedi ben lliure,
sola i escabellada dalt les roques,
indòmita.

Mesuro la fondària
on a la fi cauà desfeta en crits

XII

Palpo la pell d'un bou acoltellat
amb mans tenyides de vermell i de púrpura,
sobre un penyal altíssim contrariat pels vents,
desemparat entre núvols.
I del pujar com del baixar en dic sempre una ma-
Lleixa cosa:
~~en el botó de la roda~~
~~no hi ha moviment.~~

XIII

Molins de vent
giren i giren, alts, a la mercè del vent
dels camps.
Jo faig moure el molí de la vellesa
ventant molt fort
des de la meva joventesa.
Quanta de força inútil!
Estic rendit, no obtinc (bec)
ni un (sol) gra de farina.

Passa el gran vent i jo m'adormo,
ja molí mort, quiet en el camp.

Agelon

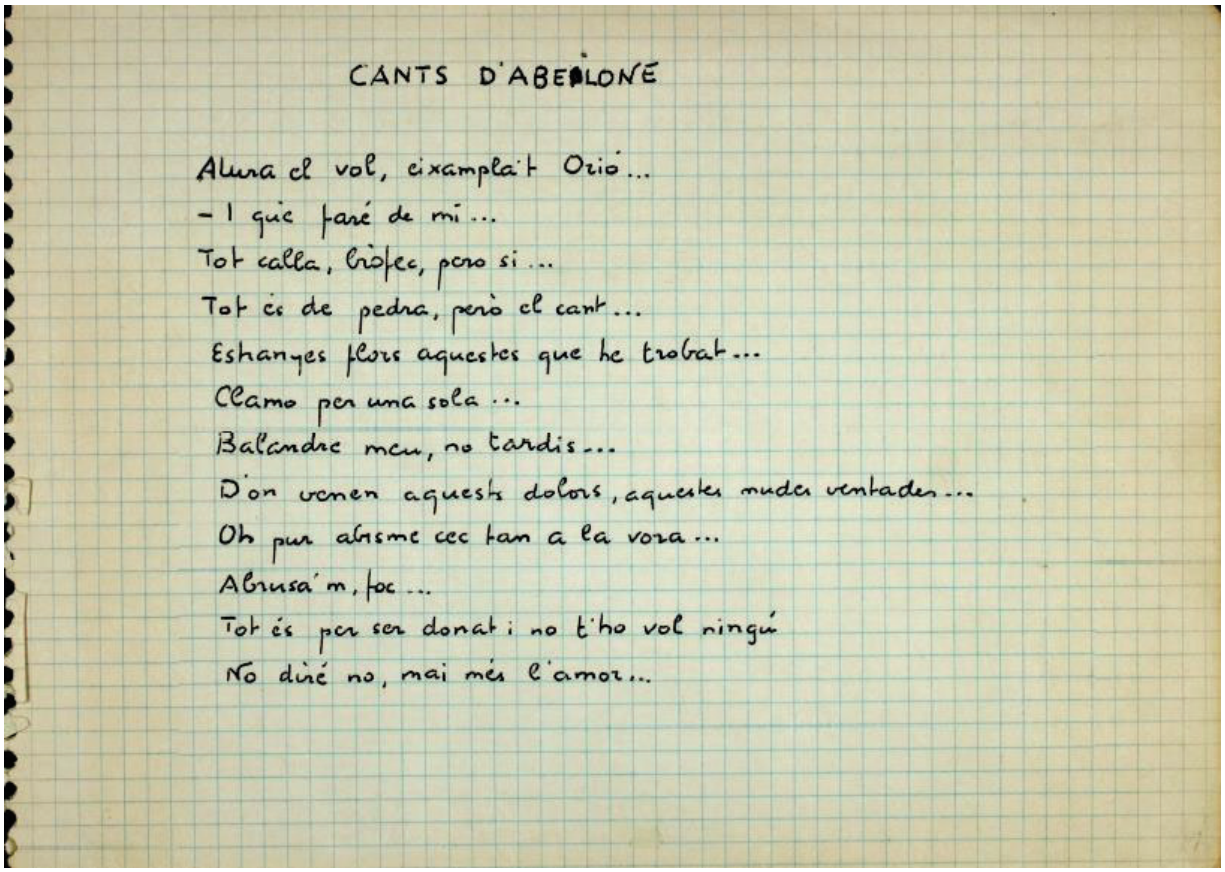
XIV

Tot calla, tot es resisteix;
cada vegada es fa més ampla
la solitud al meu ~~entorn~~ voltant.
Hi ha però una font viva que no ~~cessa~~ para
mai de rajar; l'escolto
de nit al fons de cada cosa

Agradable
veus dels veins, ~~vivent~~ possiblement
felicos en els clars quadrats
de llum ~~felicitat~~ ~~una~~ tranquil·la
felicitat. ~~casa~~ - sol o vuit persones -
un pis: un món.
Comparteixo la vida
sento com riuen; ~~música~~ ara engegen
~~de tocadiscos~~
cotis i fallen música
de tocadiscos. Nit de juny

ABELONE

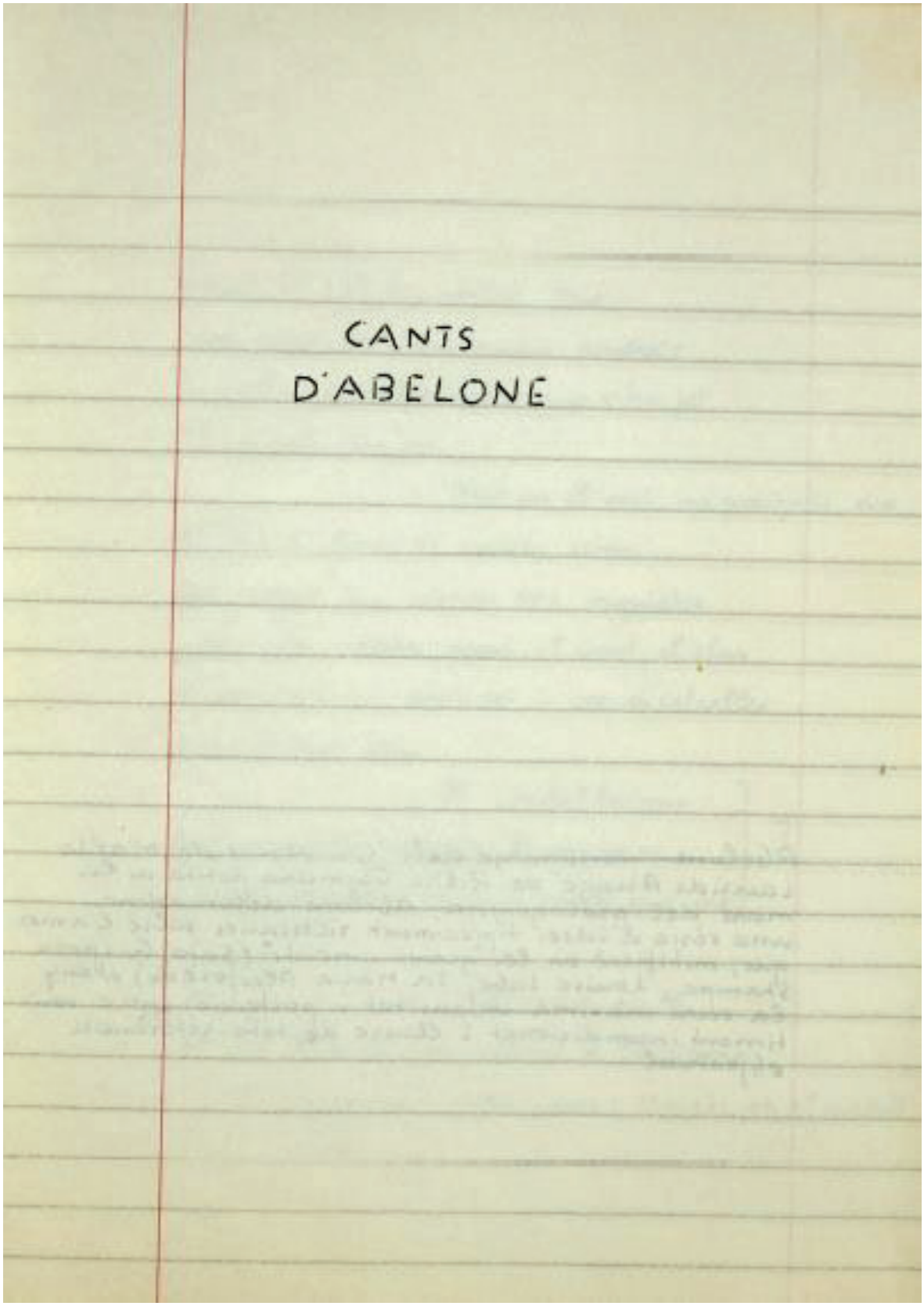
ABelone: personatge dels "Quaderns de Malte Laurids Brigge", de Rilke. Germana petita de la mare del protagonista, ABelone desencadena una sèrie d'idees típicament rilkeanes sobre l'amor que mitificat en les "grans amants" (Safo, Gaspara Stampa, Louise Labé, Sor Maria Alcoforado), atény la seva màxima intensitat i perfecció com a sentiment incondicionat i lluny de tota referencia objectual



CANTS D'ABEŀLONÉ

Allora el vol, eixamplait Orió...
- I què faré de mi...
Tot calla, bòfec, però si...
Tot és de pedra, però el cant...
Estanyes flors aquestes que he trobat...
Clamo per una sola...
Balandre meu, no tardis...
D'on vénen aquests dolors, aquestes mudes ventades...
Oh pur abisme cec tan a la vora...
Abrusa'm, foc...
Tot és per ser donat i no t'ho vol ningú
No diré no, mai més l'amor...

8.3.2. Versió 2



Abelone: personatge dels "Quaderns de Malte Laurids Bligge" de Rilke. Germana petita de la mare del protagonista, Abelone desencadena una sèrie d'idees típicament rilkeanes sobre l'amor que, mitificat en les "grans amants" (Safo, Gaspara Stampa, Louise Labé, Sor Maria Alcoforado) atenyen la seva màxima intensitat i perfecció com a sentiment incondicionat i lliure de tota referència objectual

Alura el vol, cixamplat, Orió,
crea més nit; que pugui perdre's
en ella aquesta vida que s'ha fet
tot d'una en mi.

Dret en el vent, no precipitis, dia,
la llum, deixa'm encara estar
no sabent res, mirar les inquietes
palmeres, mirar, cega, el vent, el clar
d'aquesta nit amb foc i pes d'estrelles
girant dins meu

Oh constel·lacions
de pressentit silenci, llunyanies
sense resposta al pur vagit que sóc ?

Ventura certa
d'un plor de nen salvat a la ribera
del temps, com enhe jonec: Maisès en el cistell

Cec abisme profund tan a la vora.
M'he tornat cel llampurnejant i crida,
cap a quin tot? Enyoro tan omplir-me
terriblement, de què? No ho sabré mai. Salvatge
cor meu, tremoles, deslligant-te en somnis
cap a foll cant, aurora del silenci.

Inviolable, primigeni fons,
on res no veig, però ~~quina vidència~~ que em fa vident:
miro l'obert: llacs d'aire, nit immensa profunda.
~~Falcó del cor, aixeca't ja a la caça~~
~~de l'invisible inconegut ocell.~~

-

Falcons del cor, alceu-vos a la caça
4 de l'ocell invisible
que tot d'una m'habita,
que m'eixampla i constreix

-

Fons primigeni (fosc, inviolable,
~~on veig res no veig però que em fa vident:~~
3 miro l'obert: llacs d'aire, mar immensa
constel·lat de clums, oh fars infinits
que esquinça la tenebra. Com es mouen
els arbres aquí prop, i jo, que lluny,
perduda per quins ambits? On ~~m'atreveixo~~ gosaria
si ja sóc sota un arbre (d'aeri anch?)
sols nomes arbre de vel·

Aquest ~~ak~~ anhel exalta el moviment
adelerat del cor. La llinda
secreta esbalaeix. Enllà del cingle
tallat a pic, què hi ha? Si m'hi llancava...
Per tota companyia sols la nit.

Ningú no hi creu, ja gairebé ningú
no creu en ~~l'església~~ l'església
ruptura del mur i que es pugui sortir
per la clivella de la dura nou
de si mateix. Abolida presó.
Sóc ~~corgolada~~ ~~pura~~ neta, seca ~~cor~~ lluita cargolada
com una orella, per a quina llum?

... I què faré de mi
si ja no sé com expandir-me?
Com aniria més enllà d'on sóc?
I què m'espera que no sigui vent
efímer que passa?
Per això visc on desenfoc quiet
parlant del foc o de la pedra o del núvol.

L'arbre de sang es ramifica, diuen,
a les entranyes i que el fruit es bo.
Per a quin fruit a mi van escollir-me
que moro de sentir-me'l i lo poder-lo donar?

Cantaré sola allargant els braços
Dormiré dreta amb els ulls oberts. [meus Galecs,
I no sé si mai més el silenci vespral moderarà els
ni si mai més podré ~~perdrem~~ calre en els jardins de la
[Terra

Tot calla, tot es resisteix;
cada vegada es fa més ~~i més~~ ampla
la solitud al meu voltant.
Hi ha però una font viva que no ~~para~~ cessa
mai de rajar: l'escolto
de nit al fons de cada cosa.

Tot és de pedra, però si
canta una veu acompanyant-se
d'ella maleixa, entotsolant-se
fa planer el tortuós camí.

Es a perdre'm que vaig sortir
de la cova, sense mirada.
Ara sóc temple de rosada
i Orió ja fa part de mi.

Per l'espai obrilat i clar
sóc una alosa que el sol mira.
M'he tornat una esvelta lira
per ser polsada i vibrar tremolar.

Digues-me, vida, què faré
de les meves mans, dels meus braços
d'aquest silenci dels meus passos
que ~~envair~~ envaeixen com un perfum.

De música em voltaré
no fos que enroscant-me els braços
del foc d em fessin malbé
~~si m'he tornat volva de llum~~
Si ara sóc un gran roser
em tornaré volva de llum.

Eshanyes flors aquestes que he hobat
per la ribera de l'insomni: xiscles
de vent i diamants d'escuma
brillant al sol.

He vist la vida coronar-se'n,
la folla amb gest de mar.
No em vagui de lligar-la; - damunt l'ona,
l'escuma dura més - quedi ben lliure,
sola i escabellada dalt les roques,
indòmita.

Mesuro la fondària
on a la fi caurà desfeta en crits.

Caigué la nit i s'estremiren
totes les ~~cosa~~ fulles un moment, la terra
despedí el seu bat càlid, des del mar
bullent pujà la fressa coneguda
de sempre. Tot en ordre
semblava, en el vell ordre. Tanmateix
ja els viaranys no duien a cap al poble
ni a ~~la~~ casa, rius ~~fossos~~ feréstecs en en la nit
se m'emportaven, sola, cap al centre
mateix del ser, que és la no ser, l'Enlloc

Tot és per ser donat i no l'ho vol ningú,
cor meu, potser les pedres, mudes
o bé la nit o bé la matinada.

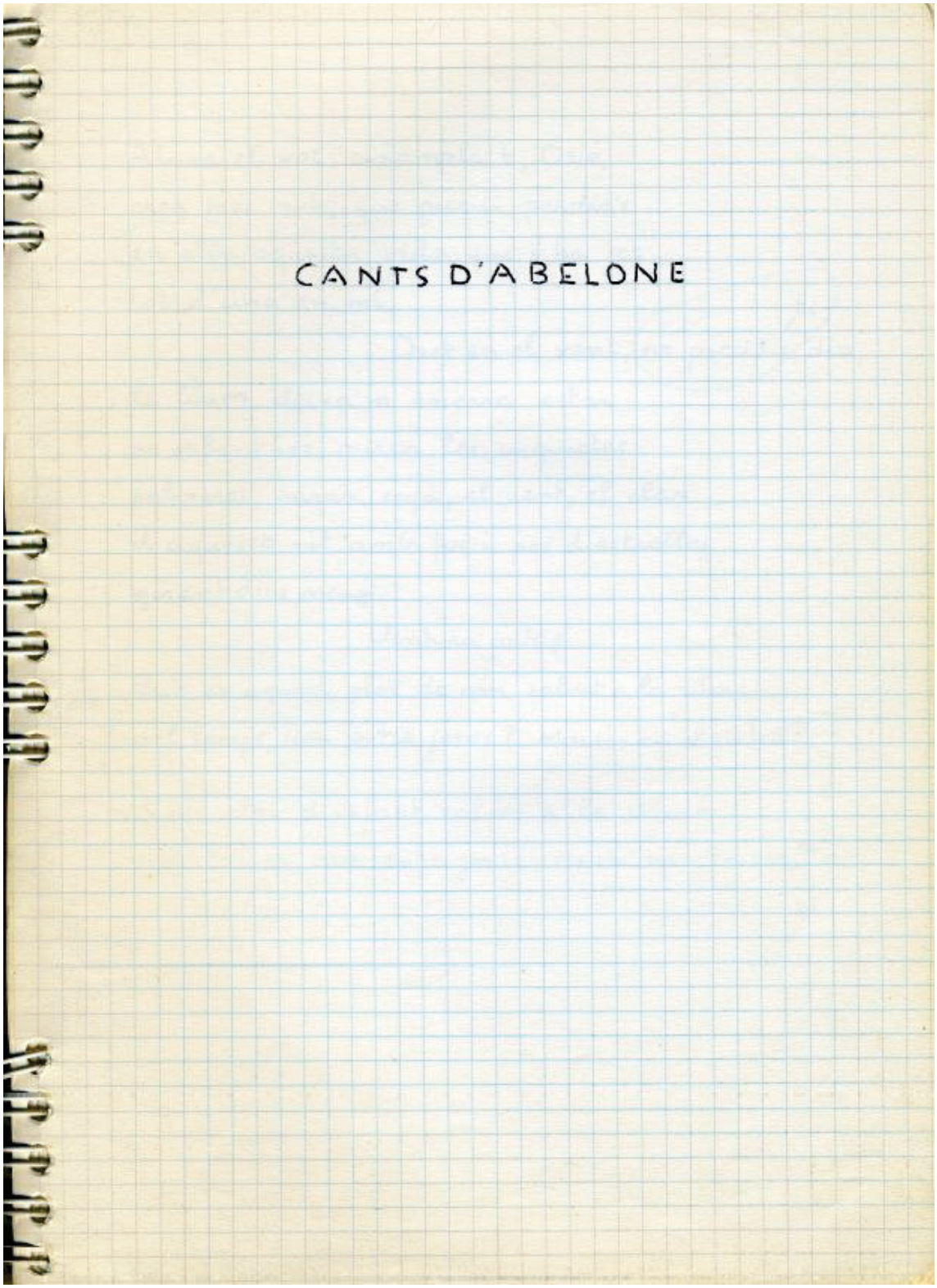
Cor, no et precipitis
a voler més, no et tanquis
per molt que et faci mal.

Estima
sense pensar en ser correspost.

Posa't a prova:
calla i escolta l'indeterminat / dinamisme
so de la vida.

Sol, cada gatet
es correspon potser amb alguna cosa

8.3.3. Versió 3



Aluna el vol, eixampla't, Ozió,
crea més nit; que pugui perdre's
en ella aquesta vida que s'ha fet
tot d'una en mi.
Dret en el vent, no precipis, dia, / ti
la llum, deixa'm encara estar
no sabent res, mirar les unquietes
palmeres, mirar, cega, el vent, el clar
d'aquesta nit amb foc i pes d'estrelles
girant dins meu.

Ventura certa

Què es aquest plor de nen salvat a la ribera
del temps, com entre joncs? Moisès en el cistell?

d'un plor d'infant salvat a la ribera
del temps, com entre joncs, Moisès en el cistell.

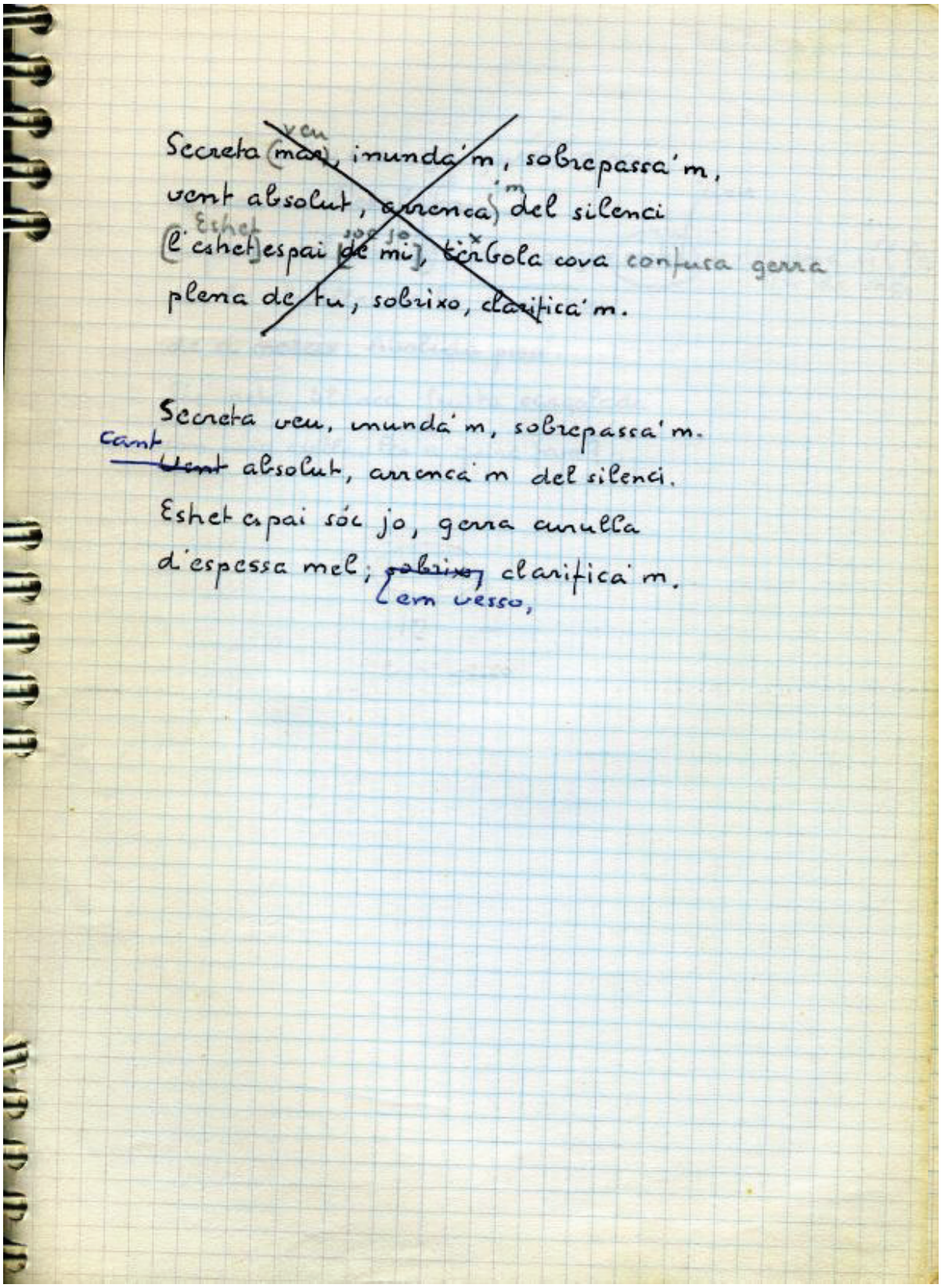
Fons primigeni, fosc, inviolable...
Miro l'obert: llacs d'aire, mar negre a
constel·lar da de llums. Oh fars intermitents
que esquinceu la tenebra. Com es mouen
els arbres aquí prop, i jo, que lluny,
perduda per quins àmbits? On ~~estrat~~, quedar-me ?
si sóc només arbre ~~de rels aèries~~ ?
~~d'arrels~~
d'acrics arrels

M'he tornat cel·lampurnejant i crida,
cap a quin tot? Enyoro tant omplir-me
terriblement, de què? No ho sabré mai. Salvatge
cor meu, tremoles, desfligant-te en somnis...
~~Itap a foll cant. aurora del silenci~~

vora

Aquest anhel exalta el moviment
adelerat del cor. La ~~vinda~~ penya-segats
secreta es balaeix. Dellà els ~~penyassegats~~,
què hi ha? Només el buit? Si m'hi llancava ...
~~Per tota companyia sols la nit.~~

Falcons del cor, alceu-vos a la caça
de l'ocell invisible
que tot d'una m'habita,
que m'eixampla i ~~te'n vas~~ em fuig



Secreta ~~(mai)~~ veu, inunda'm, sobrepassa'm,
vent absolut, arrenca'm del silenci
~~(l'eshet espai de mi)~~ eshet soc jo, tirGola cova confusa gerra
plena de tu, sobrixo, clarifica'm.

Secreta veu, inunda'm, sobrepassa'm.
Cant ~~Vent~~ absolut, arrenca'm del silenci.
Eshet espai sóc jo, gerra annulla
d'espessa mel; ~~sobrixo~~ clarifica'm.
em vesso,

Ningú no hi creu, ja gairebé ningú
no creu en l'esglaiosa
ruptura del mur (A) que es pugui ~~sorbir~~ eixir
per la clivella de la dura nou
de si mateix. AGolida presó.
Sóc neta, blanca fruita cargolada
com una orella. Per a quina fam?

Li una síl·la-
ba de més

deixant a lloc les coses de la nit

Aquest matí m'he (despertat) llevat flairosa
com una mata d'espígol.
Una estona he (trafiquejat) trafegueiat
pels racons foscos de la casa
deixant les coses (al seu lloc) a lloc, buscant
~~potser un Gol de terrissa,~~ buscant terrissa vella en
un collaret de gres o de un topazi
perdut que fa que plovi el mal passat
que va donar-me algu fa molt de temps.
He sortit fora i se m'ha fet de cop
familiar l'hora de prima
~~i el darrer diamant del cel~~ l'últ. lleganti
i les aloses cantaven.
He recordat el vers d'un gran poeta:
Hark! Hark! the lark at heaven's gate sings
L'alosa canta a la porta del cel.

He buscat pisa vella en golfes d'ombra

golfa de silenci d'ombra

...I què faré de mi
si ja no sé com expandir-me?
Com aniria més enllà d'on sóc?
I què m'espera que no sigui vent
efímer que passa?
Per això visc en desenfrè quiet
parlant del foc o de la pedra o del núvol.

L'arbre de sang es ramifica, diuen,
a les entranyes, ~~que el~~ fruit és bo.
Per a quin fruit a mi van escollir-me,
que moro de sentir-me'l i no poder-lo donar?

Cantaré sola allargant els braços
Dormiré dreta amb els ulls oberts.
I no sé si mai més el silenci vespral moderarà els gatecs meus
ni si mai més podré cabre en els jardins de la terra.

Ah, no sé

Tot calla, tot es resisteix;
cada vegada es fa més i més ampla
la ~~soledat~~ solitude al meu entorn voltant.
Hi ha ~~també~~ una font viva que no para
mai de rajar: l'escolto
de nit al cor de cada cosa.

Tot és de pedra, però si
canta una veu acompanyant-se
d'ella matcixa [~~matcixa~~] en esperança,
fa planer el tortuós camí.

Es a perdre'm que vaig sortir
de la cova sense mirada,
Ara sóc temple de rosada
i Orió ja fa part de mi.

Per l'espai abrilat i clar
sóc una alosa que el sol mira.
M'he tornat una esvelta lira
per ser polsada i [per] vibrar. (manca una síl·laba

Digues-me, vida, què faré 9
de les meves mans, dels meus braços, 9
d'aquest silenci dels meus passos 9
que envaeixen com un perfum? 9

De música en tornaré, 8
no fos que estrenyent-te enrosscant-me els braços 8
leus, vida, en fessin malbé; 8
en tornaré volva de llum. 8

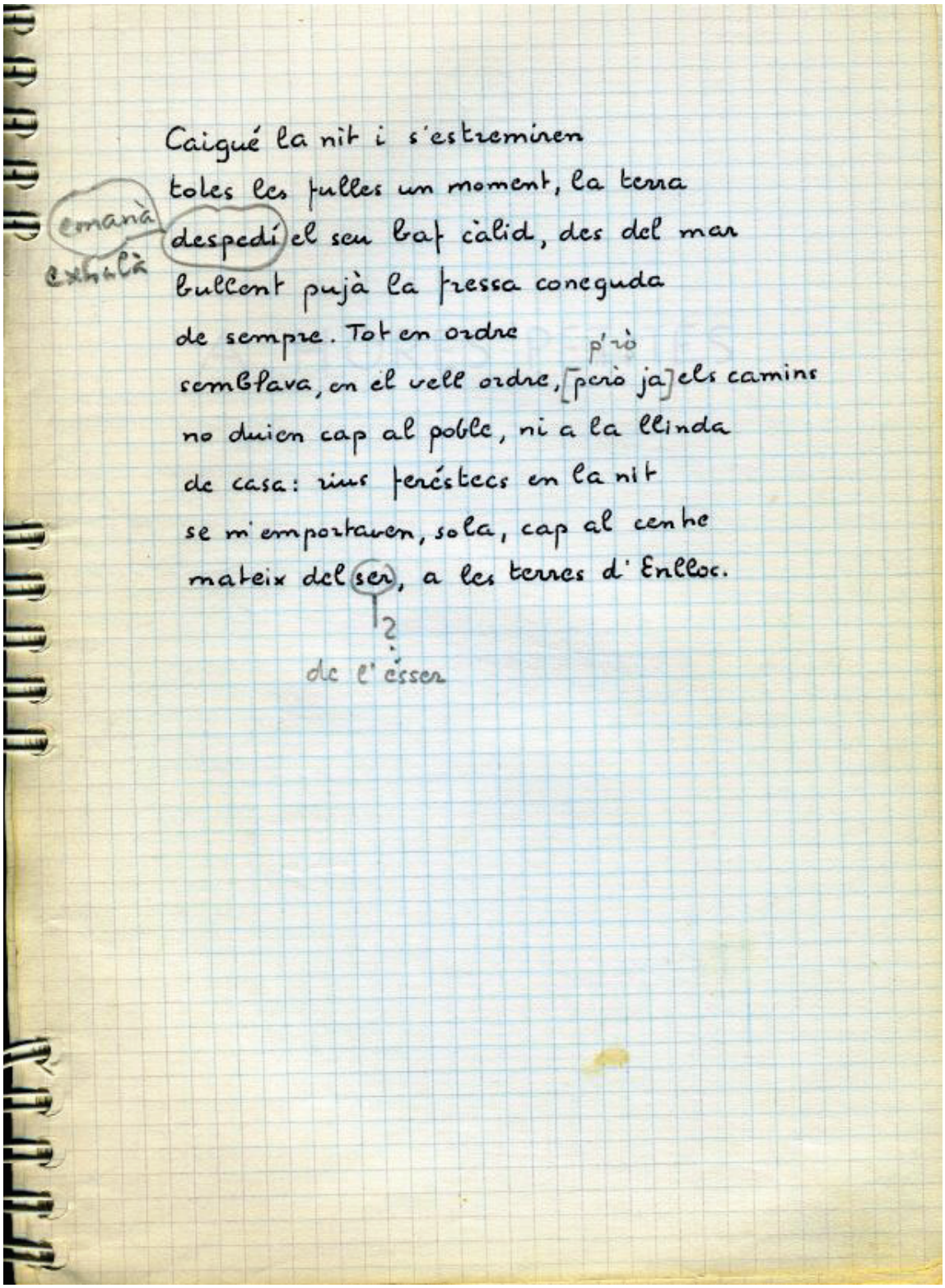
~~Foc~~
~~cap~~
pols

Digues-me, vida, què faré
de les meves mans, dels braços,
del silenci dels meus passos
que envaeixen com un perfum?
alena

Estranyes flors, aquestes que he trobat
per la ribera de l'insomni: xiscles
de vent i diamants d'escuma
Brillant al sol.

He vist la vida coronar-se'n,
la folla, amb gest de mar.
No em vagui de lligar-la -damunt l'ona,
l'escuma dura més-; quedi ben lliure,
sola i escabellada dalt les roques,
indòmita.

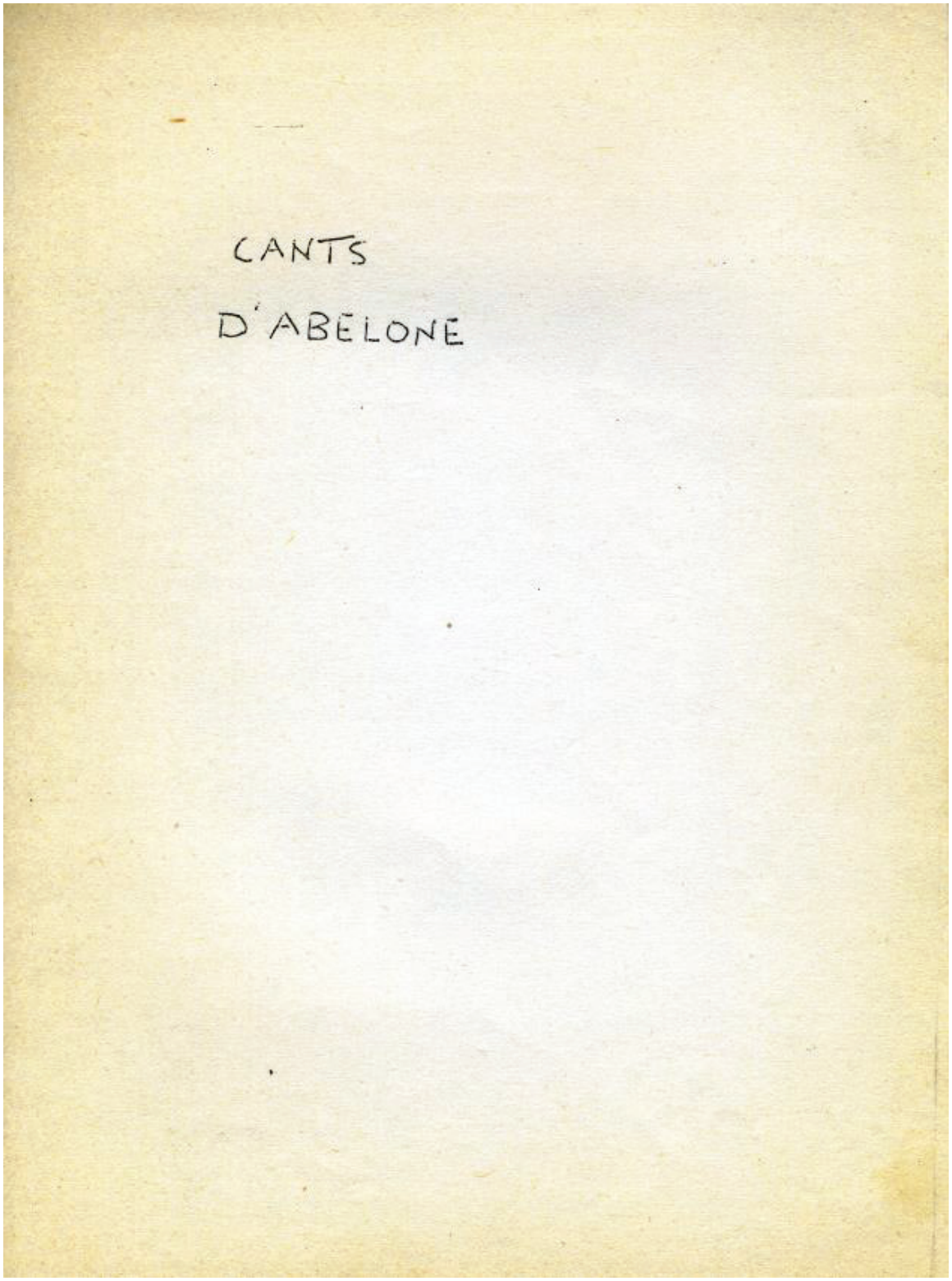
Mesuro la fondària
on a la fi caurà desfeta en crits.



Caigué la nit i s'estremiren
toles les fulles un moment, la terra
emanà / exhalà despedí el seu bat càlid, des del mar
bullent pujà la fressa coneguda
de sempre. Tot en ordre
semblava, en el vell ordre, [però ja] els camins
no duien cap al poble, ni a la llinda
de casa: rius ferèstecs en la nit
se m'emportaven, sola, cap al centre
mateix del ser, a les terres d'Enlloc.

?
de l'ésser

8.3.4. Versió 4



Tu a qui no traig confident
que ploro al llit, de nit, sol,
tu que (em) fatigues ~~tan~~ tan ~~tendrament~~ dolcament
bressant-me com un bressol;
tu que no em dius del teu vetllar
per causa meva,
què et sembla de suportar
aquesta set sense treva
~~que~~ que ens magnifica,
sense deixar-la calmar?

Car mira els enamorats:
com es menteixen així que
volen dir-se veritats.

Tu sola tu fas la meva solitud pura.
Et transformes en tot: en allò que murmura
o una plaine que en quedés.
Entre els meus braços, ai, he perdut tantes coses
No et retindrem mai: per això és que hi reposes
i et tinc ~~segura~~ per sempre més.

(1

Alura el vol, eixampla't, Orió,
crea més nit; que pugui perdre's
en ella aquesta vida que s'ha fet
tot d'una en mi.

Dret en el vent, no precipis, dia, ti
la llum, deixa'm encara estar
no sabent res, mirar les inquietes
palmeres, mirar, cega, el vent, el clar
d'aquesta nit amb foc i pes d'estrelles
girant dins meu.

Ventura certa,

~~[illegible]~~

d'un plor d'infant salvat a la ribera
del temps, com entre joncs. Marès en el cristall.

(2

Fons primigeni, fosc, inviolable...
Miro l'obert: llacs d'aire, mar negre
constel·la de llums. Oh fars intermitents
que esquinceu la tenebra. Com es mouen
els arbres aquí prop, i jo, que llunyi,
perduda per quins àmbits? On quedar-me
si sóc només arbre d'aèries ?
rels

(3

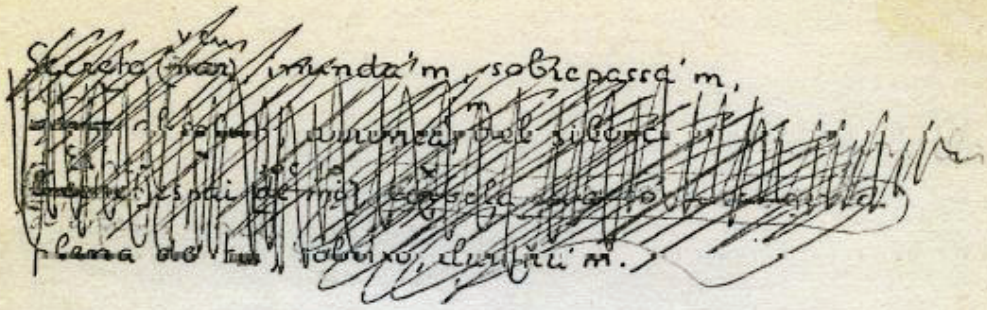
M'he tornat cel clampurnejant i crida,
cap a quin tot? Enyoro tant omplir-me
terriblement, de què? No ho sabré mai. Salvatge
cor meu tremoles, deslligant-te en somnis ...
[illegible]

Aquest anhel exalta el moviment
adelerat del cor. La ~~blinda~~ vora
secreta es Galaeix. Dellà els penya-segats
~~penyasegats~~,
què hi ha? Només el buit? Si m'hi llançava ...
~~[illegible]~~.

(5

Falcons del cor, alceu-vos a la caça
de l'ocell invisible
que tot d'una m'habita,
que m'eixampla i [redacted] amb tu i q.

(6



Secreta veu, inunda'm, sobrepassa'm,
cant absolut, arrenca'm del silenci.
Estat espai sóc jo, gerra cumulla
d'espessa mel, ~~sobirxo~~, clarifica'm.

em vessa

(7

Ningú no hi creu, ja gairebé ningú
no creu en l'esglaiosa
ruptura del mur ~~(s)~~, que es pugui ~~sortir~~ eixir
per la clivella de la dura nou
de si mateix. Agolida presó.
Sóc neta, blanca fruita cargolada
com una orella. Per a quina fam?

Aquest matí ~~que m'he llevat~~ m'he despertat flairosa
com una mata d'espígol.
Una estona he ~~tracfiguejat~~ trafeguejat
pels racons foscos de la casa,
deixant a cloc les coses de la nit.
~~[illegible]~~
He buscat pisa vella en golfes d'ombra
un collaret de gres o bé un topaci
perdut, que fa què plori el meu passat.
~~que va donar-me algú fa molt de temps~~
He sortit fora i se m'ha fet de cop
familiar i greu l'hora de prima.
L'alosa canta a la porta del cel

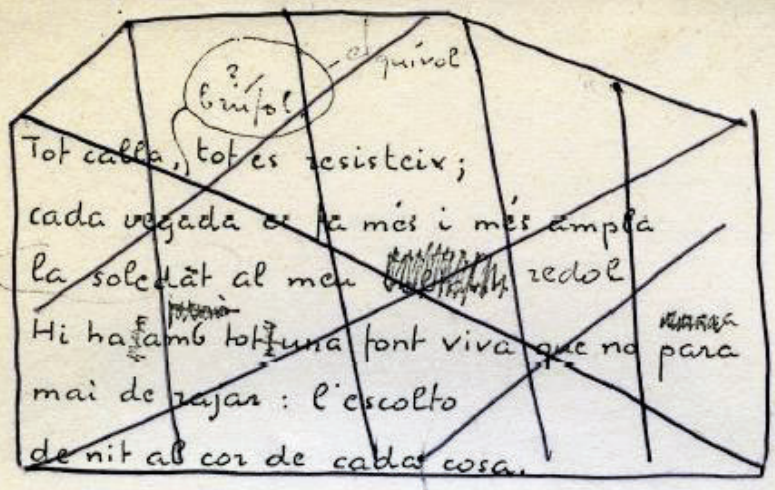
Hark, hark, the lark at heaven's door sings
(Shakespeare)

(9

...I què faré de mi
si ja no sé com expandir-me?
Com aniria més enllà d'on sóc?
I què m'espera que no sigui vent
efímer que passa?
Per això visc en desenfrè quiet
parlant del foc o de la pedra o dels núvols.

L'arbre de sang es ramifica, diuen,
a les entranyes, ~~diuen~~ que ~~el fruit~~ aquest fruit és bo.
Per a quin fruit a mi van escollir-me,
que moro de sentir-me'l i no poder-lo ~~donar~~ dar?

Cantaré sola allargant els braços
Dormiré dreta amb els ulls oberts.
Ah no sé si mai més el silenci vespral moderarà els gatecs meus
ni si mai més podré cabre en els jardins de la terra.



Tot calla, tot es resisteix;
cada vegada es fa més i més ampla
la solitud al meu entorn.
Hi ha una font viva que no para
mai de rajar: l'escolto
de nit al cor de cada cosa

(11

Tot és de pedra, però si
canta una veu acompanyant-se
d'ella mateixa [illegible] en esperança,
fa planer el tortuós camí.

Es a perdre'm que vaig sortir
de la cova sense mirada.
Ara sóc temple de rosada
i Orió ja fa part de mi.

Per l'espai obrilat i clar
sóc una alosa que el sol mira.
M'he tornat una esvelta lira
per ser polsada i vibrar.
per

(12

Digues-me, vida, què ~~fas~~ per
de les meves mans, dels ~~meus~~ braços,
~~d'aquest~~ del silenci dels meus passos
que ~~enraonen~~ enraoix amb un perfum?

De música en tornaré,
no fos que ~~enrosegant-me~~ eshenyent-me els braços
teus, vida, en fessin malbé;
em tornaré ~~roba~~ pols de llum.

(13

Estranyes flors, aquestes que he trobat
per la ribera de l'insomni: xiscles
de vent i diamants d'escuma
Brillant al sol.

He vist la vida coronar-se'n,
la folla amb gest de mar.
No em vaguí de lligar-la -damunt l'ona,
l'escuma dura més-; quedi bon lliure,
sola i escabellada dalt les roques,
indòmita.

Mesuro la fondària
on a la fi caurà desfeta en crits.

(14

Caigué la nit i s'estremiren
totes les fulles un moment, la terra
~~despedí~~ exhalà el seu baf càlid, des del mar
bullent pujà la fressa coneguda
de sempre. Tot en ordre ~~però~~ p'rò
semblava, en el vell ordre, ~~però ja~~ els camins
no duien cap al poble, ni a la llinda
de casa: rius ferèstecs en la nit
se m'emportaven, sola, cap al centre
mateix ~~del sec~~ de l'ésser, a les terres d'Enlloc.

(15

Tot és per ser donat i no t'ho vol ningú,
cor meu, potser les pedres mudes
o bé la matinada.

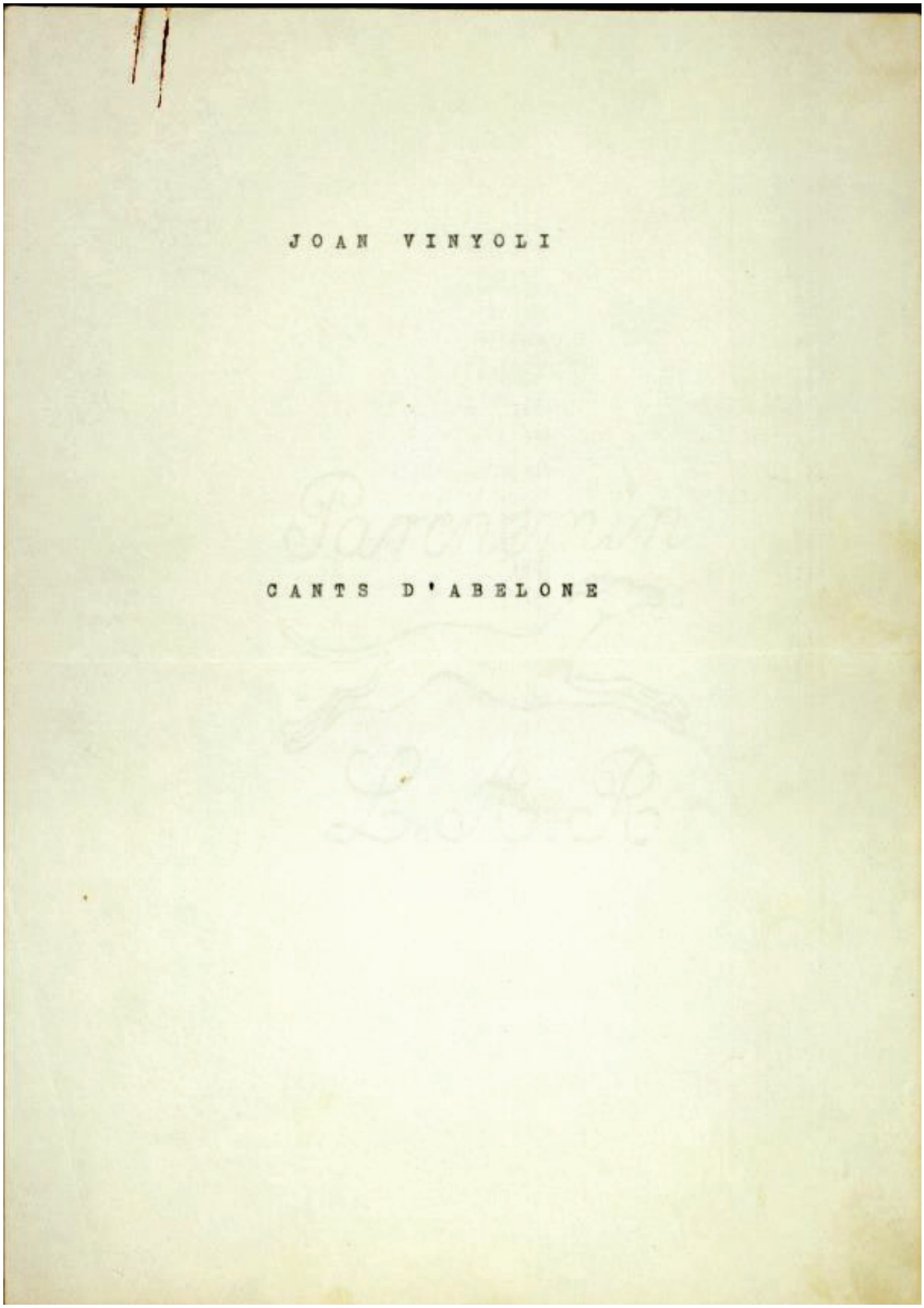
Cor, no et precipitis
a voler més, no et tanquis
per molt que faci mal.

Estima
sense voler ser correspost.

Posa't a prova:
calla i escolta l'indisciplinat (mi)
so de la vida.

Sol, cada Gatec,
es correspon potser amb alguna cosa.

8.3.5. Versió 5



JOAN VINYOLI

CANTS D'ABELONE

Tu a qui no faig confident
que ploro al llit, de nit, sol,
tu que em fatigues ~~tes~~ dolçament
bressant-me com un bressol;
tu que no em dius del teu vetllar
per causa meva,
què et sembla de suportar
aquesta set sense treva
que ens magnifica,
sens deixar-la calmar?

Car mira els enamorats
com es menteixen així que
volen dir-se veritats.

Tu sola, tu fas la meva solitud pura.
Et transformes en tot: ets allò que murmura
o una ~~flaire que en quedés~~.
Entre els meus braços, ai, he perdut tantes coses
No et retingueren mai: per això és que hi reposes
i et tinc per sempre més.

RAINER MARIA RILKE

Atura el vol, eixampla't, Orió,
crea més nit; que pugui perdre's
en ella aquesta vida que s'ha fet
tot d'una en mi.
Dret en el vent, no [redacted] precipitis, dia,
la llum, deixa'm encara estar
no sabent res, mirar les inquietes
palmeres, mirar, cega, el vent, el clar
d'aquesta nit amb foc i pes d'estrelles
girant dins meu.
Ventura certa,
d'un plor d'infant salvat a la ribera
del temps, com entre joncs, Moisès en el cistell.

Fons primigeni, fosc, inviolable...
Miro l'obert: llacs d'aire, negra mar
constel·lada de llums. Oh fars intermitents
que esquinceu la tenebra. Com es mouen
els arbres aquí prop, i jo, que lluny,
perduda per quins àmbits? On quedar-me,
si sóc només un arbre d'aèries aus?

M'he tornat cel llampurnejant i crida,
cap a quin tot? Enyoro tant omplir-me
terriblement, de què? No ho sabré mai. Salvatge
cor meu, tremoles, deslligant-te en somnis...

Aquest anhel exalta el moviment
adelerat del cor. La vora
secreta esbalaeix. Dellà els penya-segats,
què hi ha? Només el buit? Si m'hi llançava...

7

Falcons del cor, alceu-vos a la caça
de l'ocell invisible
que tot d'una m'habita,
que m'eixampla i em fuig.

Secreta veu, inunda'm, sobrepassa'm,
cant absolut, arrenca'm del silenci.
Estret espai sóc jo, gerra curulla
d'espessa mel, em vesso, clarifica'm.

Ningú no hi creu, ja gairebé ningú
no creu en l'esglaiosa
ruptura del mur, que es pugui eixir
per la clivella de la dura nou
de si mateix. Abolida presó.
Sóc neta, blanca fruita cargolada
com una orella. Per a quina fam?

Aquest matí m'he despertat flairosa
com una mata d'espígol.
Una estona he trafeguejat
pels racons foscos de la casa,
deixant a lloc les coses de la nit.
He buscat pisa vella en golfes d'ombra,
un collaret de gres o bé un topazi
perdut, que fa que plori el meu passat.
He sortit fora i se m'ha fet de cop
familiar i greu l'hora de prima.
L'alosa canta a la porta del cel.

Sent, sent, l'alosa canta a la porta del cel
Hark, hark, the lark at heaven's door sings.

(Shakespeare)

Acte II, escena III de
Cimbelin

...I què faré de mi
si ja no sé com expandir-me?
Com aniria més enllà d'on sóc?
I què m'espera que no sigui vent
efímer que passa?
Per això visc en desenfrè quiet
parlant del foc o de la pedra o dels núvols.

L'arbre de sang es ramifica, diuen,
a les entranyes, [illegible] que aquest fruit és bo.
Per a quin fruit a mi van escollir-me,
que moro de sentir-me'l i no poder-lo dar?

Ah, no sé si mai més el silenci vespral moderarà els meus batecs
ni si mai més podré cabre en els jardins de la terra.
Cantaré sola allargant els braços.
Dormiré dreta amb els ulls oberts.

12

Tot calla, tot es resisteix;
cada vegada es fa més i més ampla
la solitud al meu entorn.
Hi ha una font viva que no para
mai de rajar: l'escolto
de nit al cor de cada cosa.

Tot és de pedra, però si
canta una veu acompanyant-se
d'ella mateixa en esperança,
fa planer el tortuós camí.

És a perdre'm que vaig sortir
de la cova, sense mirada.
Ara sóc temple de rosada
i Orió ja fa part de mi.

Per l'espai abrilat i clar
sóc una alosa que al sol mira.
M'he tornat una esvelta lira
per ser polsada i per vibrar.

14

Digues-me, vida, què fer
de les meves mans, dels braços,
del silenci dels meus passos
que envaeix com un perfum?

De música em tornaré,
no fos que, estrenyent-me els braços
teus, vida, em fessin malbé;
em tornaré pols de llum.

Estranyes flors, aquestes que he trobat
per la ribera de l'insomni: xiscles
de vent i diamants d'escuma
brillant al sol.
He vist la vida coronar-se'n,
la folla amb gest de mar.
No em vagui de lligar-la —damunt l'ona,
l'escuma dura més—; quedi ben lliure,
sola i escabellada dalt les roques,
indòmita.
Mesuro la fondària
on a la fi caurà desfeta en crits.

Caigué la nit i s'estremiren
totes les fulles un moment, la terra
exhalà el ~~su~~ e baf càlid ~~des~~ del mar
bullent pujà la fressa coneguda
de sempre. Tot en ordre
semblava, en el bell ordre, ~~p'rà~~ prò els camins
no duien cap al poble, ni a ~~la~~ l'lindar
de casa: rius feréstecs en la nit
se m'emportaven, sola, cap al centre
mateix de l'ésser, ~~d~~ de ~~les~~ terres d'Enlloc.
de l'

Tot és per ser donat i no t'ho vol ningú,
cor meu, potser les pedres mudes
o bé la matinada.
Cor, no et precipitis
a voler més, no et tanquis
per molt que faci mal.
Estima
sense voler ser correspost.
Posa't a prova:
calla i escolta l'indiscriminat
so de la vida.
Sol, cada batec
es correspon potser amb alguna cosa.